

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Il Libro del Mese
Ritorno dall'India
di Abraham B. Yehoshua
recensito da Alessandra Orsi
e Alberto Cavaglioni

Seamus Deane, Marco Denevi,
Gioconda Belli e Héctor Bianciotti
intervistati da Elisabetta d'Erme, Angelo Morino,
Vittoria Martinetto e Gabriella Bosco

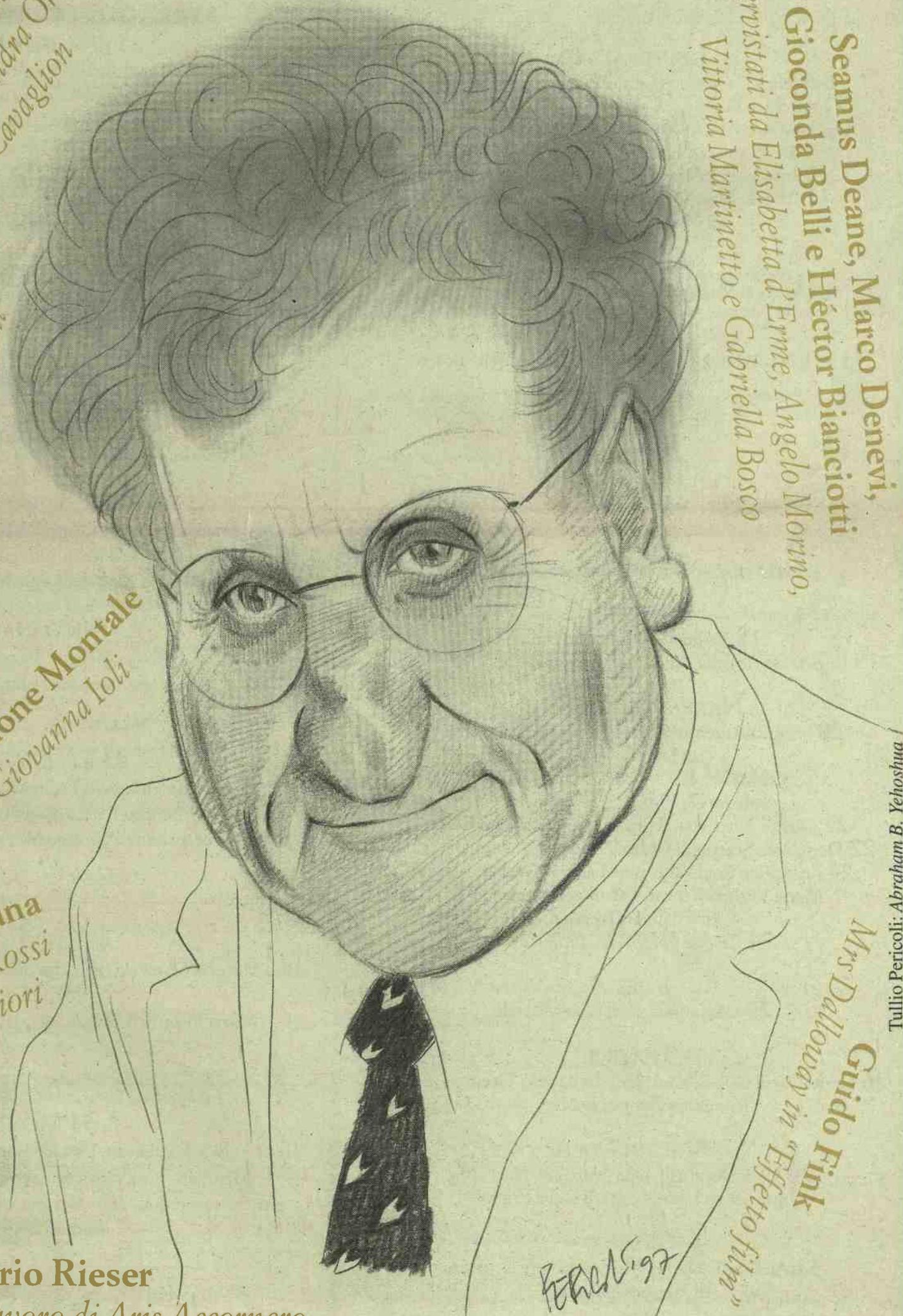
Dario Fo e il Nobel
interventi di Claudio Vicentini, Franca Angelini
e Ferruccio Marotti

La questione Montale
di Giovanna Ioli

Giovanni De Luna
Vita di Ernesto Rossi
di Giuseppe Fiori

Mrs Dalloway in "Effetto film"
Guido Fink

Vittorio Rieser
Era il secolo del lavoro di Aris Accornero



Tullio Pericoli: Abraham B. Yehoshua

IL LIBRO DEL MESE

- 6** Ritorno dall'India
di Abraham Yehoshua
recensito da Alessandra Orsi e Alberto Cavaglion

LETTERATURE

- 8** Intervista a Seamus Deane di Elisabetta d'Erme
9 Francesco Rognoni, L'amore fatale di Ian McEwan
Angela Massenzio, Morte e usignoli di Eugene McCabe
schede
10 Intervista a Marco Denevi di Angelo Morino
11 Angelo Morino, I quaderni di don Rigoberto
di Mario Vargas Llosa

VARIAZIONE

- 12** Vittoria Martinetto, Scrittrici latinoamericane

INTERVISTA

- 13** Héctor Bianciotti a colloquio con Gabriella Bosco

INFANZIA

- 14** *Schede*

GIALLI

- 15** *Schede*

CINA

- 16** Stefania Stafutti, Il pennello di lacca

CLASSICI

- 18** Vanna Gentili, I due Amleti
19 Enrico De Angelis, L'uomo senza qualità di Robert Musil

NARRATORI ITALIANI

- 20** Simona Argentieri, Dei bambini non si sa niente
di Simona Vinci
Carlo Ossola, Oportet di Laura Barile
Lidia De Federicis, Istantanee
21 Gianni Turchetta, il primo numero di "La Bestia"
22 Domenico Scarpa, Il Golfo Paradiso di Laura De Palma
23 Francesco Roat, Che metà basta di Giuliano Caron
Maria Vittoria Vittori, Un mondo meraviglioso
di Vitaliano Trevisan
24 *Cinque libri in classifica, schede*

POESIA

- 25** Giovanna Ioli, Il caso Montale

TEATRO

- 26** Dario Fo e il Nobel, interventi di Claudio Vicentini, Franca
Angelini e Ferruccio Marotti

MARTIN EDEN

- 30** Luca Doninelli, Una posizione personale
Intervista a Laura Lepri di Delia Frigessi

MUSICA

- 31** Alessandro Arbo, Musica, potere, scrittura
di Hugues Dufourt
Schede

ARTE

- 32** Marco Vozza, Dipingere l'invisibile

STORIA

- 33** Giovanni De Luna, Vita di Ernesto Rossi
di Giuseppe Fiori
34 Giovanni Carpinelli, Onore e patria di Lucien Febvre
La questione russa, schede
36 Adriana Lay e Alberto Cavaglion su Jona, Foa, Dina

POLITICA

- 37** Mario Vegetti, Nadia Urbinati e Stefano Azzarà
su Gramsci

SOCIETÀ

- 38** Vittorio Rieser, Era il secolo del lavoro
di Aris Accornero
39 Giorgio Bini, sulla scuola
Lavoro, schede

ANTROPOLOGIA

- 40** Sandra Puccini su Ernesto de Martino e Carlo Levi

CIBO

- 41** Franco Ferraresi, Giuseppe Sergi e Antonella Tarpino
su Osterie d'Italia, il ricettario di Marchesi
e Il sugo della vita di Camporesi

PSICOANALISI

- 42** Mauro Mancina, Tecnica psicoanalitica
di Giaconia, Pellizzari, Rossi

43 EFFETTO FILM

- Guido Fink, Mrs Dalloway di Marleen Gorris
Sandro Bernardi su Stanley Kubrick
altre recensioni di Giorgio Morbello e Michele Marangi
Schede

47 STRUMENTI

- Bice Mortara Garavelli, Principi della comunicazione letteraria di
Maria Corti
Maria Rosaria Ansalone su quattro manuali di francese
Guide e manuali, schede

51 MONDO

- N.S.Madhavan, Vintage Book of Indian Writing
Maurizio Pirro, Erwachsenenspiele di Günter Kunert
altre recensioni di Maria Rosaria De Bueriis, Angelo Morino e
Bernard Simeone

54 AGENDA

L'INDICE DEI LIBRI DEL MESE SommarO

I libri

Anno XIV, n. 11

- A** A.VV.-*Dictée plus*-Masson-(p. 48)
AA.VV.-*Nuovi fondamenti per la tecnica psicoanalitica*-Borla-(p. 42)
ACCORNERO, ARIS-*Era il secolo del lavoro*-Il Mulino-(p. 38)
Allarme a scuola. L'Italia rischia il declino-Atlantide-(p. 39)
- B** ALESTRINI, NANNI (A CURA DI)-*"La Bestia"*-Costa & Nolan-(p. 21)
BARILE, LAURA-*Oportet*-Marsilio-(p. 20)
BARONE, CHARLES-*Viceversa*-Le Lettere-(p. 48)
BELARDI, MAURO/CORCHI, VINCENZO-*Il pendolo di Mosca*-Editori Riuniti-(p. 35)
BENNI, STEFANO-*Bar sport*-Feltrinelli-(p. 24)
BERTINI, ANTONIO-*Ettore Scola*-Officina-(p. 46)
BRONZINI, GIOVANNI BATTISTA-*Il viaggio antropologico di Carlo Levi*-Dedalo-(p. 40)
BRUSOTTI, ROBERTO-*L'eros, la morte, il demoniaco nella musica di Mozart*-il melangolo-(p. 31)
BUTTINO, MARCO-*L'Urss a pezzi. Nazionalismi e conflitto etnico nel crollo del regime sovietico*-Scriptorium-(p. 35)
- C** AMPO, ALBERTO (A CURA DI)-*Fedeli alla linea. Dai Cccp ai Csi*-Giunti-(p. 31)
CAMPORESI, PIERO-*Il sugo della vita*-Garzanti-(p. 41)
CANOSA, MICHELE/FORNAROLI, ENRICO-*Desideri in forma di nuvole*-Campanotto-(p. 45)
CARABBA, ENZO FILENO-*La foresta finale*-Einaudi-(p. 22)
CARON, GIULIANO-*Che metà basta*-Donzelli-(p. 23)
CHECCHI, DANIELE-*La diseguaglianza del mercato*-Laterza-(p. 39)
CHIESA, GIULIETTO-*Russia addio*-Editori Riuniti-(p. 35)
COHEN, LEONARD-*Stranger music*-Baldini & Castoldi-(p. 31)
CORTI, MARIA-*Principi della comunicazione letteraria*-Bompiani-(p. 47)
CORTI, MARIA-*Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*-Bompiani-(p. 47)
COTRONEO, ROBERTO-*Otranto*-Mondadori-(p. 24)
- D** AENINCKX, DIDIER-*La morte non dimentica nessuno*-Feltrinelli-(p. 15)
DARDANO, MAURIZIO/TRIFONE, PIETRO-*La nuova grammatica della lingua italiana*-Zanichelli-(p. 47)
DE MARTINO, ERNESTO-*Naturalismo e storicismo nell'etnologia*-Argo-(p. 40)
DE MARTINO, ERNESTO-*Il mondo magico*-Bollati Boringhieri-(p. 40)
DE PALMA, LAURA-*Il Golfo Paradiso*-Positive Press-(p. 22)
DEANE, SEAMUS-*Le parole nella notte*-Feltrinelli-(p. 8)
DENEVI, MARCO-*Redenzione della donna cannibale*-Sellerio-(p. 10)
DINA, ANGELO-*Gli anni che lasciano il segno*-Edizioni Gruppo Abele-(p. 36)
DUFOUT, HUGUES-*Musica, potere, scrittura*-Ricordi-Lim-(p. 31)
DURAS, MARGUERITE-*Storie di amore estremo*-Mondadori-(p. 11)
DURAS, MARGUERITE-*Il pomeriggio del signor Andesmas*-Einaudi-(p. 11)
- E** SPOSTO, DONATO-*Un calcio alla Fiat*-DataNews-(p. 39)
- F** IALASCHI, FRANCESCO-*Jonathan Demme*-Il Castoro-(p. 46)
FALES, F. MARIO-*Siria*-Marsilio-(p. 49)
FEBVRE, LUCIEN-*Onore e patria*-Donzelli-(p. 34)
FERRARA, ABEL-*La tragedia oltre il noir*-Sorbinì-(p. 46)
FIORI, GIUSEPPE-*Una storia italiana. Vita di Ernesto Rossi*-Einaudi-(p. 33)
FORD, DAVID B.-*Il controllo totale*-Mondadori-(p. 15)
- G** ASPERONI, GIANCARLO-*Il rendimento scolastico*-Il Mulino-(p. 48)
GRAMSCI, ANTONIO-*Filosofia e politica*-La Nuova Italia-(p. 37)
- H** ADLEY, IRVIN-*Kim-Kimi*-Mondadori-(p. 14)
HENRY, MICHEL-*Vedere l'invisibile*-Guerini e Associati-(p. 32)
HOESTLANDT, JO/KANG, JOHANNA-*Paura sotto le stelle*-Castalia-(p. 14)
HOFMANN, WERNER-*I fondamenti dell'arte moderna*-Donzelli-(p. 32)
HUNTER, EVAN-*Hitch e io*-Pratiche-(p. 46)
- J** ERVIS, GIOVANNI-*La conquista dell'identità*-Feltrinelli-(p. 40)
JOCTEAU, GIAN CARLO-*Nobili e nobiltà nell'Italia unita*-Laterza-(p. 36)
JONA, DAVIDE/FOA, ANNA-*Noi due*-Il Mulino-(p. 36)

- K** ERBER, LINDA K.-*Toward an Intellectual History of Women*-The University of North Carolina Press-(p. 52)
KUNERT, GÜNTER-*Erwachsenenspiele*-Hanser-(p. 52)
- L** 'enciclopedia della letteratura-De Agostini-(p. 49)
LIGABUE, LUCIANO-*Fuori e dentro il borgo*-Baldini & Castoldi-(p. 24)
LUCARELLI, CARLO-*Febbre gialla*-E. Elle-(p. 14)
- M** anuale delle professioni culturali-Utet-(p. 49)
MARCHESI, GUALTIERO-*Il grande ricettario*-De Agostini-(p. 41)
MASSA, RENATO-*Ambienti marini*-Jaca Book-(p. 48)
MCEWAN, IAN-*L'amore fatale*-Einaudi-(p. 9)
MINGANTI, FRANCO-*Modulazioni di frequenza*-Campanotto-(p. 46)
MUSIL, ROBERT-*L'uomo senza qualità*-Einaudi-(p. 19)
- O** sterie d'Italia 1997-Arcigola-Slow Food-(p. 41)
- P** ARKER, IMOGEN-*Un amante temporaneo*-La Tartaruga-(p. 15)
PELLIZZETTI, PIERFRANCO-*Politica e organizzazione '48, '68, '89 in azienda*-Edizioni Scientifiche Italiane-(p. 39)
PÉREZ-REVERTE, ARTURO-*Il club Dumas*-Tropea-(p. 15)
PISERCHIO, SALVATORE/PARAVEL, DOMINIQUE-*Les mots pour le dire*-Cappelli-(p. 48)
PITTARELLO, LILIANA-*Relazione su cento lavori*-Nuova Alfa-(p. 32)
POLITO, MARCO-*Guida allo studio della motivazione*-Muzzio-(p. 48)
PUIG, MANUEL-*Materiales iniciales para "La Traición de Rita Hayworth"*-Universidad Nacional de La Plata-(p. 52)
- Q** UEIROLO PALMAS, LUCA-*Le fabbriche della formazione*-L'Harmattan Italia-(p. 39)
- R** E DAVID, FRANCESCA-*Guida per chi cerca lavoro*-Editori Riuniti-(p. 48)
RENDELL, RUTH-*Il parco delle anime*-Mondadori-(p. 15)
RONCI, ALFREDO (A CURA DI)-*Noir. 12 racconti neri italiani*-I libri dell'altritalia-(p. 15)
RUSHDIE, SALMAN/WEST, ELISABETH (A CURA DI)-*Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*-Random House-(p. 51)
- S** ABATTINI, MARIO/SANTANGELO, PAOLO (A CURA DI)-*Il pennello di lacca*-Laterza-(p. 16)
SANTANGELO, PAOLO-*Le passioni della Cina imperiale*-Marsilio-(p. 17)
SAPIR, JACQUES-*Il caos russo*-Asterios-(p. 35)
SERRA, MICHELE-*Il ragazzo mucca*-Feltrinelli-(p. 24)
SHAKESPEARE, WILLIAM-*Amleto*-Marsilio-(p. 18)
SHAKESPEARE, WILLIAM-*Il primo Amleto*-Marsilio-(p. 18)
SICILIANO, ENZO-*I bei momenti*-Mondadori-(p. 24)
SMITH, ROLAND-*La caverna del tuono*-Mondadori-(p. 14)
SULLIVAN, MARK T.-*Rito di purificazione*-Longanesi-(p. 15)
SWINDELLS, ROBERT-*Jacqueline Hyde*-Mondadori-(p. 14)
- T** RANFAGLIA, NICOLA-*La tradizione repubblicana*-Scriptorium-(p. 34)
TREVISAN, VITALIANO-*Un mondo meraviglioso*-Theoria-(p. 23)
- V** ARGAS LLOSA, MARIO-*I quaderni di don Rigoberto*-Einaudi-(p. 11)
VASIL' EVA, LARISA-*Le donne del Cremlino*-Rizzoli-(p. 35)
VILLARI, LUCIO-*La rivoluzione francese raccontata da Lucio Villari*-Laterza-(p. 14)
VINCI, SIMONA-*Dei bambini non si sa niente*-Einaudi-(p. 20)
VOGLINO, ALEX/MASSA, RENATO-*Il mare oceano*-Jaca Book-(p. 48)
- Y** EHOSHUA, ABRAHAM B.-*Ritorno dall'India*-Einaudi-(p. 6)
- Z** AJCZYK, FRANCESCA-*Il mondo degli indicatori sociali*-La Nuova Italia-(p. 48)

Einaudi Natale



Primo Levi

Opere

Romanzi, racconti, saggi, poesie, pagine sparse:
l'edizione commentata di uno dei massimi scrittori
del Novecento italiano.

A cura di Marco Belpoliti.

Introduzione di Daniele Del Giudice.

«Nuova Universale Einaudi»,

due volumi in cofanetto di complessive pp. 3140, L. 160 000

Hermann Broch

I sonnambuli

In un solo volume la trilogia apparsa all'inizio degli anni '30
di uno dei grandi narratori della crisi degli ideali
e dei valori ottocenteschi, e dell'affermazione di una nuova
borghesia mercantile, cinica e spregiudicata.

Introduzione di Luigi Forte.

Traduzione di Clara Bovero.

«Nuova Universale Einaudi», pp. 720, L. 70 000

Vitruvio

De architectura

Il celebre trattato latino in un' esemplare edizione
ampiamente commentata e illustrata.

Testo originale a fronte.

A cura di Pierre Gros.

Traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano.

«I millenni»,

due volumi in cofanetto di complessive pagine 1672
con 64 tavole fuori testo, L. 220 000

Luis de León

I nomi di Cristo

Un grande esponente del Rinascimento spagnolo
«riscrive» i fondamenti della dottrina cattolica
nei modi dei dialoghi platonici, lasciandoci un'opera
di intensa spiritualità e raffinata eleganza formale.

A cura di Mario Di Pinto.

«I millenni», pp. xxiv-394, con 16 tavole, L. 95 000

Erasmus da Rotterdam

Elogio della follia

Il capolavoro dell'umanista olandese in una nuova, edizione,
illustrata dagli straordinari disegni di Hans Holbein.

A cura di Carlo Carena.

«I millenni», pp. lrv-272, con 48 tavole, L. 75 000

Gérard de Nerval

Viaggio in Oriente

Il viaggio come sogno di un Oriente fuori dal tempo,
carico di simboli, di visioni, di malie.

Prima traduzione integrale.

A cura di Bruno Nacci.

«I millenni», pp. 640, con 15 tavole, L. 120 000

Francis Haskell

Le immagini della storia

Un'indagine di ampio respiro sul modo in cui le arti figurative
hanno riflesso la loro epoca e su quali informazioni
possono dare allo storico dell'arte e della cultura.

Traduzione di Eleonora Zoratti e Anna Nadotti.

«Biblioteca di storia dell'arte», pp. 464, con 262 illustrazioni, L. 180 000

Paul Zanker

La maschera di Socrate

L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica

Dall'Atene classica alla Roma imperiale,
fogge e acconciature, espressioni del volto
e gestualità dell'intellettuale come rappresentazione
di valori socialmente condivisi
e segnale di trasformazione culturale.

Traduzione di Francesco de Angelis.

«Biblioteca di storia dell'arte», pp. xxxiv-392, con 179 illustrazioni, L. 120 000

Massimo Firpo

Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo

Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I

Una appassionata ricerca sugli affreschi distrutti
della basilica medicea.

«Biblioteca di cultura storica», pp. xxiii-446, con 84 tavole, L. 65 000

Andrea Carandini

La nascita di Roma

Dèi, Lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà

Le nuove prospettive sulle origini di Roma
aperte dal ritrovamento delle Mura Palatine.

Un contributo di primo piano a una ridefinizione
della storia di Roma.

«Biblioteca di cultura storica», pp. 800

con 37 disegni e 70 tavole fuori testo, L. 110 000

Peter Partner

Il Dio degli eserciti

Islam e Cristianesimo: le guerre sante

In nome di Dio e di Allah. Tra Oriente e Occidente,
dall'era pre-cristiana alla guerra del Golfo,
dal *Deuteronomio* ai *Versi satanici*,
tradizione e modernità delle guerre sante.

Traduzione di Valentina Prospero.

«Saggi», pp. xxvii-361, con 24 illustrazioni e 9 carte, L. 44 000

John Michael Montias

Vermeer

Una biografia del grande pittore olandese
che scava nei documenti degli archivi
per costruire un vivacissimo spaccato di vita quotidiana.

Traduzione di Maria Moriondo e Maria Cristina Mundici.

«Saggi», pp. 440, con 57 illustrazioni, L. 80 000

Einaudi

www.einaudi.it

Editoriale

Libri e strade

Nella redazione dell'«Indice» si è aperta una discussione sull'opportunità o meno di modificare l'aspetto grafico della rivista. In genere ci si riunisce nella stanza del direttore, attorno a un grande tavolo, i ritratti di Pericoli alle pareti, chi fuma resta sulla soglia. Si esaminano i progetti presentati da alcune agenzie specializzate. Si discutono, amabilmente, i pro e i contro. Si mettono a confronto menabò, bozzetti, e ovviamente preventivi. Ma qualcuno tira fuori dagli scaffali e depone sul tavolo la raccolta rilegata del primo anno: sono passati tredici anni da quando «L'Indice» è nato nel 1984, attorno a un gruppo di intellettuali guidati da Migone e Cases. Come sempre il tempo trascorso sfalsa gli orizzonti, improvvisamente il vecchio «Indice» sembra più bello, «più ordinato», «più pulito», osserva qualcuno.

In realtà era soltanto più semplice, perché era più semplice l'editoria: non solo si pubblicavano meno titoli, selezionati dagli editori con maggiore cura (circa 20.000 allora, circa 50.000 oggi, scolastica compresa), ma il mondo dei libri sembrava organizzato più nitidamente fra opere colte, testi popolari, letteratura di genere, manualistica divulgativa. La mescolanza di produzione alta e bassa sarebbe venuta più tardi, la commistione, il *pulp*, il *trash* erano fenomeni marginali. Ma, soprattutto, era incomparabilmente inferiore, per quanto lamentata già allora, la pressione del marketing sulla fortuna di un titolo. C'erano segnali di che cosa si sarebbe potuto fare: si era visto come il passaggio in trasmissioni televisive con una *audience* popolare potesse far salire le vendite. Ma la ricezione di un libro di qualità continuava ad avere come sede

privilegiata la recensione sui giornali.

Migone, Cases, gli altri amici che hanno ideato l'avventura dell'«Indice» – la gran parte dei quali continua a partecipare alla sfida – avevano intuito come lo sviluppo dell'industria culturale rendesse necessari nuovi strumenti per una sistemazione critica della produzione editoriale, ma il mondo dei libri si rispecchiava ancora in una

vecchia immagine di William S. Royan: «Alla fine il cammino della gente si arresta, ma le strade rimangono, e così i libri» (*In bicicletta a Beverly Hills*, 1956). Adesso invece i libri che rimangono sembrano essere sempre di meno: durano il tempo d'una vita frenetica, quindi spariscono dai banchi delle librerie e dalle pagine dei giornali incalzati da orde di altri volumi che devono prendere il loro posto, come l'eser-

cito dei lemming che in un racconto di Primo Levi, *Verso occidente*, corrono verso il mare per affondarvi (cfr. *Vizio di forma*, 1971).

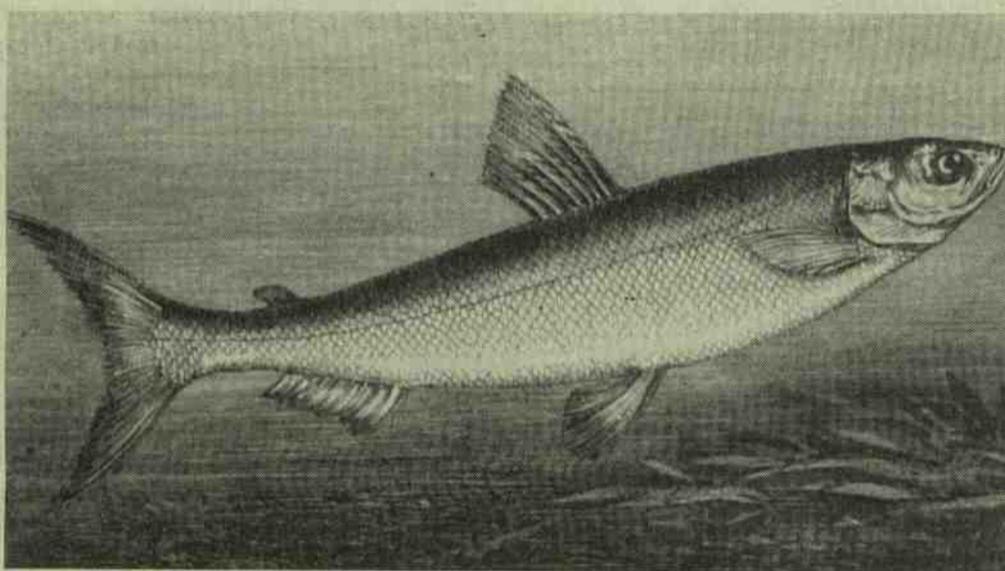
Ciò significa che «L'Indice» è più necessario di prima. Ma è anche più difficile da fare. Talvolta ci sembra anch'esso sovraffollato di titoli, prigioniero delle logiche di mercato che vorrebbe mettere in discussione. Abbiamo creato nuove sezioni, abbiamo allargato il

campo di interessi, nella convinzione di rispondere alle attese di nuove generazioni di lettori. Ci saremo riusciti? O non avremo sconcertato i lettori fedeli? Abbiamo cercato di non fare concessioni al consumismo televisivo, ma dobbiamo occuparci dell'attualità culturale? E in quale misura? Le pagine che in questo numero dedichiamo a Dario Fo e al caso Montale mirano ad approfondimenti che vadano al di là dell'evento e della polemica, com'è giusto faccia un periodico. Le interviste che ospitiamo, con Seamus Deane, Marco Denevi, Héctor Bianciotti, sono finestre aperte sulle letterature di altri paesi, per dare al lettore lo stato delle cose. La nuova rubrica «Martin Eden» riporta in scena il personaggio autobiografico di Jack London a beneficio di chi vuole impadronirsi dei segreti della scrittura. Abbiamo in mente di rinunciare a indicare un «Libro del Mese», per scegliere invece, ogni mese, un gruppo di libri da mettere in evidenza come titoli di un ideale catalogo, fra i numerosi che galleggiano nelle novità editoriali. Abbiamo in cantiere un'altra rubrica, per dare conto del vivacissimo fermento di attività culturali, di cui nessuno mai parla, che si svolgono sotto la superficie dell'attualità, avendo per protagonisti una miriade di associazioni, istituzioni, circoli sparsi per il paese.

Studiando i progetti, ogni volta ci domandiamo, per l'appunto, se la grafica non debba essere adatta ai nuovi contenuti, ma di fronte a soluzioni diverse è fatale la nostalgia per l'eleganza pragmatica della veste studiata da Pirella Göttsche. In bilico tra passato e futuro, la discussione, amabilmente, continua.

Alberto Papuzzi

Le immagini di questo numero



Le illustrazioni sono tratte da «Le magasin pittoresque». La rivista venne pubblicata a Parigi a partire dal 1833 e conteneva disegni di famosi incisori. Quelli da noi utilizzati sono tratti dall'annata 1842.

Lettere

Il corpo di Engels. Mi sono accidentalmente accorto, e con ritardo, che dalla mia recensione a *L'immagine dell'uomo* di Mosse pubblicata in ottobre è caduta, per ovvi motivi di spazio, una citazione da Engels che avevo meditatamente introdotta in quanto significativa, proprio nel suo linguaggio, del profondo radicamento di un pregiudizio antico e nefasto anche in una grande mente come la sua. Pregiudizio spesso consonante con quello antebraico su cui è tornato Guido Fink nella sua lettera apparsa pure sul numero di ottobre. sarei lieto se potesse essere restituita ai lettori. Engels, dunque, rispondendo a Marx che nel 1869 gli aveva inviato uno dei primi appelli per i diritti degli omosessuali, reagì con queste parole: «I pederasti stanno cominciando ad alzare la testa e a scoprire di essere una potenza nello stato. Fino-

ra manca loro un'organizzazione, che pure esiste, comunque, nella clandestinità (...) Siamo fortunati ad essere troppo vecchi per poter assistere alla vittoria della loro causa, pagandone il prezzo con i nostri corpi».

Mario Corona

Enriques e Poincaré. Da lettore e abbonato a «L'Indice», oltre che da studioso di Poincaré e dell'epistemologia francese, ho letto con molto interesse e apprezzato la recensione di Gabriele Lolli alla traduzione di *Scienze et méthode* per Einaudi, comparsa sul numero di novembre. In essa, tra l'altro, si accenna alle consonanze tra l'epistemologia matematica di Poincaré e quella, per certi versi parallela, di Enriques (consonanze sulle quali ho fissato l'attenzione già in un articolo del 1982 – *Enriques e l'epistemologia francese fra Ottocento e Novecento*, a cura di O. Pompeo Faracovi, *Federigo Enriques. Approssimazione e verità*, Belforte, 1982 – e sono tornato in se-

guito alla pubblicazione del bel carteggio tra Enriques e Castelnuovo, *Risposte armonie*, con una recensione su «Nuncius», 1997, n. 1). Sono però rimasto stupito per l'incompletezza delle bibliografie su Poincaré, nella quale manca la notizia della pubblicazione di *Il valore della scienza*, da me curato e introdotto per la Nuova Italia, edito nella collana «Lezioni» nel 1994; l'opera è stata peraltro recensita su «L'Indice» (1994, n. 5) a cura di Caterina Riccarda. Sarebbe bastata una veloce consultazione del Cd-Rom da voi curato.

Gaspere Polizzi, Firenze

Ringraziamo il lettore per la gentile segnalazione che pubblichiamo a integrazione della bibliografia su Poincaré.

Arte contemporanea. Lettore, e collezionista, da sempre, de «L'Indice», ne ho sempre ammirato la precisione e la meticolosità, forse pedante e sabauda ma fondamentale in un mondo ove il pressapochismo impera in nome

dell'apparenza e dello spettacolo. Per questo ho letto con una certa meraviglia, e anche con un po' di stizza, la breve – ma è proprio nelle piccole cose che si celano le grandi – recensione di Valentina A. Castellani a un recente libro di Vettese, *Capire l'arte contemporanea* (1997, n. 4). A parte l'errata citazione del titolo del libro di Dorfles, per giunta definito «best seller», con un linguaggio, spero, giovanilistico – altrimenti sarebbe non solo improprio ma ridicolo –, dire che questo e il testo di De Fusca – entrambi usciti negli anni settanta – sono gli unici libri sull'argomento per cui oggi si è colmata la lacuna editoriale, è segno di grande superficialità e ignoranza oppure di piaggeria nei confronti di chi si recensisce. Solo qualche esempio: i libri curati da L. Vergine, L. Caramel, F. Poli, i volumi delle collane Laterza e Clueb, ecc. sono recentissimi. Caro «Indice», selezionate meglio i/le laureandi/e e i/le laureati/e che scrivono per voi, soprattutto su una mate-

ria che trascurate troppo quale è l'arte contemporanea.

Giorgio Bonomi, Perugia

La lettera di Giorgio Bonomi, che pubblichiamo con grande ritardo, ci offre l'occasione per riflettere e fare una necessaria autocritica su una questione importante. L'arte contemporanea, specialmente da un punto di vista teorico, è del tutto emarginata dalle nostre pagine perché è difficile reclutare esperti che ci aiutino a scegliere i libri da recensire. Ma questa non è una ragione sufficiente a giustificare la pubblicazione di una scheda un poco superficiale, che assume però un peso maggiore se collocata all'interno di un vuoto che cercheremo di colmare. Il prossimo numero ospiterà, ad esempio, una recensione a diversi libri recenti di Gillo Dorfles.

Avvisiamo i nostri lettori che dal 1 gennaio 1998 sarà in funzione il nuovo indirizzo di posta elettronica: indice@tin.it

Viaggio e rivelazione

di Alessandra Orsi

DICEMBRE 1997

N. 11, PAG. 6

ABRAHAM B. YEHOShUA, **Ritorno dall'India**, Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1996, trad. dall'ebraico di Alessandro Guetta e Elena Lowenthal, pp. 476, Lit 32.000.

“Mi immaginavo una cosa rapida, magari perfino un po' avventurosa: due uomini che, malgrado i vent'anni di differenza, stabilivano una forma di affiatamento, come capita nell'esercito in piccole unità di riservisti. Ma se viene anche la moglie? Non c'è il rischio, pensai con preoccupazione, che alla fine risulti uno sfiancante e noioso viaggio insieme a una mamma e un papà?”. Il dubbio assale Benyamin Rubin, giovane medico israeliano a cui viene proposto un incarico semplice quanto insolito: accompagnare in India Lazar, il direttore sanitario dell'ospedale in cui lavora da praticante, per portare in salvo la figlia che si è ammalata di epatite. Un dubbio che è fin dall'inizio il tratto distintivo del suo carattere, indeciso, insicuro, a dispetto della sua professione che richiederebbe fermezza, determinazione, certezza se non addirittura fede nelle proprie capacità. Un dilemma comprensibile: partire sarà un passo indietro nella sua carriera o invece una possibilità in più di conquistare il posto in ospedale? E inoltre: come dovrà gestire il rapporto con la madre della malata che si presenta, fin da subito, anche come moglie apprensiva e invadente? Ma se l'inquietudine è la strada che ci introduce nella psiche di Benji, sono proprio i suoi tormenti la chiave per accedere ai diversi piani del romanzo, che sono e resteranno molteplici fino alla fine, dietro lo sviluppo di una trama tutto sommato lineare, la storia di un amore impossibile perché asimmetrico e, dunque, trasgressivo.

La presenza della moglie di Lazar – ingombrante fin dalla descrizione del suo fisico, “bassa e appesantita, con i capelli un po' spettinati, il volto pallido, il sorriso scintillante degli occhi appannati dietro le lenti” – genera infatti in Benji un immediato senso di ripulsa, ma anche la percezione che proprio da lei, più che dalle difficoltà di un viaggio disagiato verrà il pericolo, un pericolo ignoto e perciò ancor più temibile.

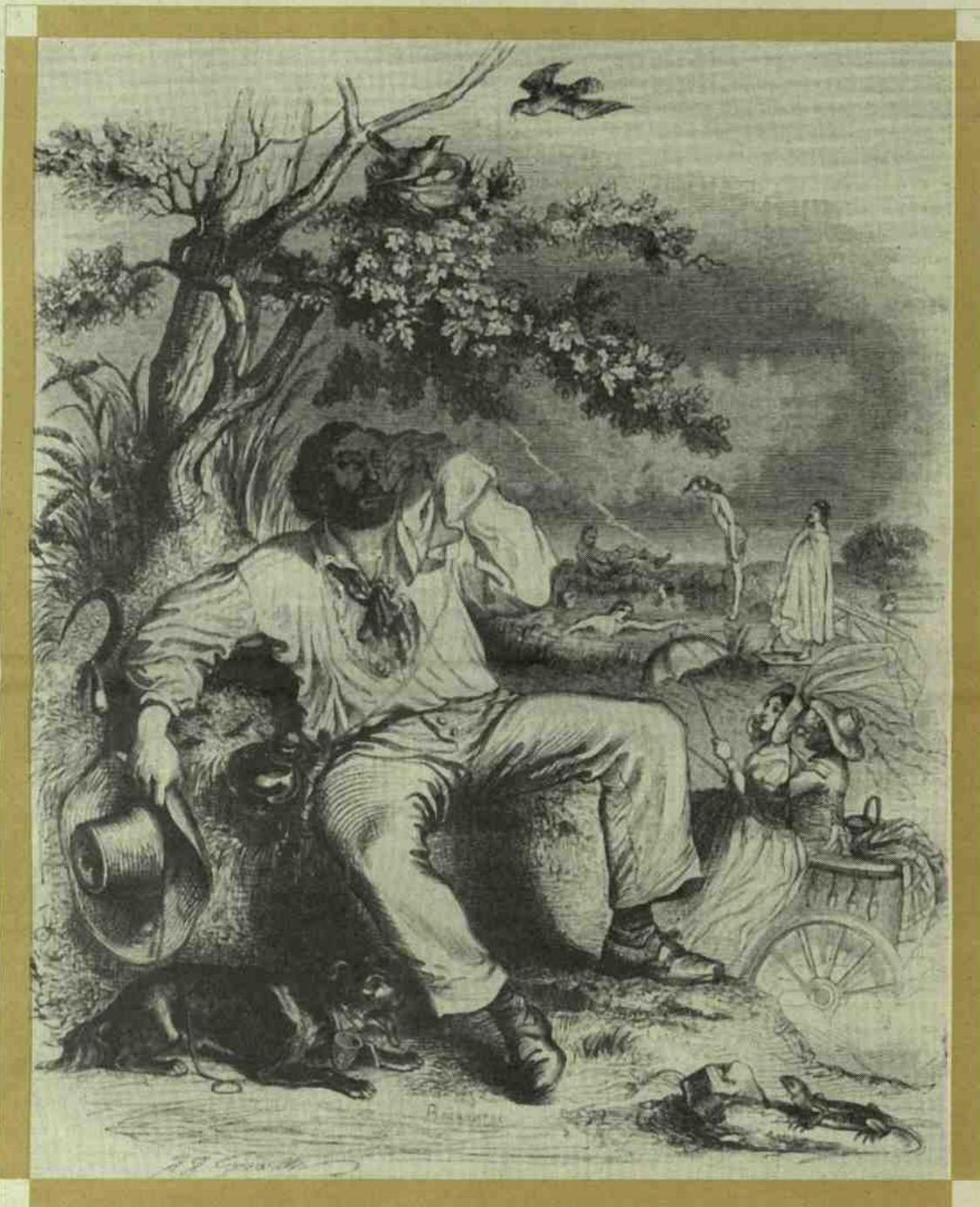
Viaggio e rivelazione sono così i primi due piani del romanzo che corrono paralleli nella prima delle quattro parti in cui è suddiviso il libro, *Innamoramento*, – cui seguono *Matrimonio*, *Morte e Amore*. In questo viaggio Benji scoprirà che il suo disagio è dovuto al sentirsi una pedina nelle mani di una coppia che fa della simbiosi uno strumento di potere e controllo, perfino sui suoi movimenti fisici: la scelta dei mezzi di trasporto, degli alberghi, dei modi e dei tempi del trasferimento della malata, Inat, in Israele. Benji dovrà lottare per trovare uno spazio per sé, per non subire passivamente tutte le decisioni dei Lazar, pur assecondando il loro bisogno di conforto e protezione. E in quegli istanti “rubati”, fuori dal nucleo avvolgente di marito e moglie che ormai lo fanno assistere anche ai momenti più intimi della loro vita, Benji si sentirà solo, visitatore impreparato di fronte allo spettacolo di un paese che non offre possibilità di mediazione, im-

magini che confliggono con l'impostazione ordinata della sua vita “occidentale”.

Solo quando la situazione gli imporrà di affrontare una scelta professionale – effettuare una trasfusione a Inat, troppo debole per un ritorno così frettoloso – la sua decisione avrà un significato per la vita di tutti, ma in primo luogo per lui. Ed è in questa occasione

Dal modo in cui abbiamo conosciuto il dottor Rubin, ci aspetteremo ora un logorio malinconico, un lento struggimento sentimentale vissuto per lo più passivamente, in attesa di una rara se non impossibile “occasione esterna” che gli permetta di confessare il suo amore per poi reprimerlo immediatamente, ammettendo un'infatuazione fin troppo evi-

re. Il giovane medico “senza qualità”, i cui interessi si erano limitati all'impegno professionale e a poche, quanto insignificanti, avventure, scoprirà che la passione d'amore è ciò a cui non si sfugge, il centro attorno al quale ruota la propria esistenza. Ed è un'ossessione che ne trascinerà altre. Non a caso il libro che il padre gli aveva regalato all'aeroporto prima di



che il viaggio si fa metafora della rivelazione stessa, in un cortocircuito psicologico reso evidente dal passaggio di sangue da madre a figlia. Il disagio di essere stato protagonista di un'idea altrui – la malcelata speranza dei Lazar che Benji potesse innamorarsi di Inat – si trasforma nella consapevolezza di essere ambasciatore di un amore inconfessabile; innamorato sì, non della figlia bensì della madre.

Come si può amare chi si è detestato? Come conciliare una passione incompressibile con il rifiuto, addirittura fisico, dell'oggetto d'amore? E, soprattutto, come amare chi non si può amare? Amore marcato dall'impossibilità, circondato da un alone di mistero: non è certo una novità per uno scrittore come Yehoshua, che lo ha sviluppato in molte delle sue trame, e mirabilmente soprattutto ne *L'amante*.

dentemente edipica. E invece è in questo ribaltamento dell'ordine interiore che scopriamo un disegno finora nascosto, già intessuto nella trama del romanzo, ma con toni rimasti per lo più incomprensibili e misteriosi, anche se sapientemente annunciato stilisticamente dalle introduzioni in terza persona di alcuni capitoli chiave. “Sarà giunto il momento di parlare apertamente di innamoramento? Perché l'innamorato non è cosciente del suo stato, finché esso non penetra nottetempo e gli accarezza il cuore, e lui si sveglia di soprassalto, come se l'innamoramento fosse una nuova forma di dominio e non anche una servitù che può condurre a perdizione l'innamorato ostinato”.

Da quel momento in poi è il sentimento a dominare il suo pensiero e le sue mosse, egli ne è posseduto come succede con una malattia. Una malattia che però non sa cura-

partire per l'India, finora distrattamente sfogliato senza troppa convinzione, diventa l'occasione per pensare a cose che non avevano mai sfiorato la sua mente. Le teorie sulle origini dell'universo esposte da Stephen Hawking nella sua *Breve storia del tempo* sono la cartina di tornasole del suo tormento, un'ansia fino a quel momento sconosciuta che lo ha assalito per le strade di Benares e che ora non si placa. Invano cercherà di confrontarsi con un amico d'infanzia, un fisico che potrebbe aiutarlo a dissipare i suoi dubbi, ma in realtà Benji ha già trovato una sua verità sui famosi “primi tre secondi del Big Bang” e non intende metterla alla prova. “La fisica è senza risposte di fronte a quei primi tre secondi, semplicemente perché quella frazione di tempo è fuori dalla fisica. Essa è l'anello di congiunzione fra lo spirito e la materia”. Ecco la seconda ossessione, generata nel

paese della ritualità mistica: trovare un anello di congiunzione tra la razionalità della scienza – e quindi anche della medicina – e l'irrazionalità dei sentimenti.

Stabilita la connessione, egli percepisce di potersi “dare” in modo ineluttabile e senza riserve anche quando tutto gioca contro di lui: età, stato civile, ruoli sociali. E infatti gli avvenimenti che seguiranno a questa sorta di illuminazione – che saranno molti e densi e significativi, perché Benji cambierà reparto, poi ospedale, si sposerà, avrà una figlia, si trasferirà a Londra, farà ritorno... – verranno trainati da questa sorta di irrazionalità conquistata, secondo la quale ogni sua azione avrà come unica e ultima finalità l'amore per Dori, dichiarato e vissuto appassionatamente per un indimenticabile pomeriggio e poi da lei subito represso.

Anche sul piano professionale, la svolta che ha scombussolato la sua coscienza lo porta a guardare con altri occhi al suo lavoro di medico. Se prima del viaggio era preoccupato per la sua carriera, al suo ritorno Benji accetta di abbandonare la chirurgia, specialità per cui il suo primario non lo trova adatto perché troppo riflessivo e verrà attirato dall'attività di anestesista in una clinica privata in cui lo coinvolge un medico più anziano. “Ma non ho nessuna esperienza in anestesia” osservai stupito. Al che Nakash spiegò che la specializzazione in anestesia era alla portata di chiunque, la parte tecnica era facile e la si assimilava rapidamente, mentre la cosa più importante era non abbandonare l'anestetizzato, pensare anche alla sua anima, oltre che al suo respiro.”

Non che Benji si pieghi al misticismo, sia chiaro. Anzi, si ostinerà a ricondurre nell'alveo della scienza ogni oscillazione irrazionale, ogni tentazione di trasfornare in percorso iniziatico il suo cammino interiore. Emblematico, in questo senso, il rapporto con la moglie Michaela, “giovane donna dagli occhi grandi”, lei si totalmente stregata dall'India, da cui torna per portare ai Lazar la notizia della malattia della loro figlia. Così diverse sono le esperienze di quel paese che tra Benji e Michaela il confronto è pressoché impossibile. Eppure è forse per questo che Benji si lascia andare a una storia che sa essere non d'amore. Michaela crede davvero a quello che affascina Benji e, al tempo stesso, diventando ufficialmente sua moglie, gli permette di tenere vivo il suo segreto. Benji cova infatti una speranza inconfessata: che la costruzione di una coppia porti lui e Dori su un piano di parità. Ma così non è, e la morte di Lazar sancirà una volta ancora la definitiva asimmetria della loro storia. Ma anche in questo caso, l'ossessione d'amore ricongiunge il piano sentimentale con quello pseudoscientifico, che qui è per la prima volta decisamente irrazionale: “Ti prego Michaela, anch'io ho bisogno di te. Solo a te potrei spiegare quello che mi sta succedendo, solo tu sei in grado di capire che l'anima di Lazar si è incarnata in me”.

Nonostante questa affermazione venga successivamente ridimensionata, essa contiene tuttavia un'altra verità, rilevante soprattutto

Uno scrittore di vedetta

di Alberto Cavaglion

to per quel che riguarda non più lo sviluppo della trama – che non avrebbe senso continuare a rivelare – quanto l'architettura di questo romanzo, così diverso dalle precedenti opere di Yehoshua, e non solo, come ha già detto qualcuno, perché per la prima volta Israele resta sullo sfondo, quasi fosse un paese diventato "normale", e che non ha più bisogno di trasfigurazioni.

Che a vivere il travaglio psicologico di un percorso di formazione, sia pure in senso molto estremo, sia un esponente del mondo della scienza non è certo un elemento di particolare rilievo letterario. Ma che costui si arroveli di punto in bianco sulle origini dell'universo e si accorga per la prima volta che la "sua" scienza, la medicina, è davvero ai confini con la magia, questo è a mio parere indice di qualcosa che va oltre l'espedito narrativo. È forse esagerato parlare di una tendenza, ma non vi è dubbio che in molti romanzi recenti di alcuni tra i maggiori scrittori contemporanei la figura dell'uomo di scienza compaia in vesti problematiche, riproponendo quesiti filosofici sotto forma di strategie di sopravvivenza. In modo molto diverso tra loro, Amitav Ghosh ne *Il cromosoma Calcutta*, Monika Maron in *Animal Triste*, Antonia Byatt ne *La torre di Babele*, Ian McEwan ne *L'amore fatale* (cfr. la recensione a p. 9), incorporano nella trama gli interrogativi posti dal paradigma scientifico, che si tratti di interpretare un evento o, addirittura, le origini dell'universo. Soprattutto McEwan sembra giocare a mettere in scacco il proprio personaggio, quasi che, alla fine, l'intento debba proprio essere quello di dimostrare che la scienza non esiste avulsa dal soggetto che la esamina e che quindi ne influenza in modo determinante gli esiti.

In Yehoshua la domanda è di ordine etico, riferita non solo a una

Nell'opera di Yehoshua la realtà politica, pur trasfigurata, appare sempre nella sua drammaticità: i nodi della questione arabo-israeliana di norma ci vengono offerti senza falsi timori, quando non addirittura denunciati con coraggio. Nel volumetto *Il poeta continua a tacere*, che ci ha fatto conoscere Yehoshua (Giuntina, 1990), precisa-

fugato per insegnare letteratura all'università di Haifa), ha cominciato a scrivere romanzi nei quali la società israeliana ci viene presentata senza infingimenti: straordinaria la sua capacità di coinvolgerci con storie di gente comune, inimmaginabile la sua potenzialità di narratore, che sfiora la crudeltà perché non ci dà riposo fintanto che non arri-

sapientemente classica è la sua narrativa che si sviluppa lungo il solco della tradizione del romanzo europeo del secolo scorso. Nei romanzi e nei racconti sembra quasi che Yehoshua si sforzi di dare una compostezza balzachiana alle idee elettrizzanti e disomogenee che nei saggi assumono una forma più grezza e fanno emergere l'inquietudine del vec-

chio pioniere socialista amareggiato dalle tante sconfitte.

Ecco così la provocazione (poi parzialmente ritrattata) contro l'ebraismo diasporico, non solo americano, ritenuto anacronistico e superato dalla storia del giovane Stato d'Israele; ecco così, dopo l'ennesimo affronto agli accordi di Oslo, l'idea – forse tutt'altro che impraticabile, nella sua sgradevolezza – di erigere un muro che finalmente separi palestinesi e israeliani; ecco, per ultima, è di questi giorni (ne hanno riferito i nostri quotidiani), la provocazione estrema sull'arte che non saprebbe più esprimere i valori della religione: la letteratura si è sterilizzata nello stesso momento in cui la religione è finita vittima dell'integralismo. La prima catastrofe, in Italia, ci è familiare. La seconda un po' meno, ma in Israele, e forse non soltanto in Israele, deve essere andata purtroppo così.

L'indignazione ha sempre fatto di Yehoshua un saggista nervoso, scattante; per capire meglio ciò di cui stiamo parlando il lettore italiano dovrebbe lasciare il clima di bonaccia che si respira da noi oggi e per analogia pensare – e non sbaglierebbe – a Salvemini e a Gobetti quando parlavano della crisi italiana dopo la Grande Guerra o a Ernesto Rossi quando fustigava i costumi dell'Italia democristiana. Stilisticamente siamo agli antipodi della prosa ariosa di *L'amante*; in questo ultimo libro come nel precedente *Signor Mani*, gli eventi si succedono secondo uno schema di cause e di effetti, in un'idea di sviluppo della trama che non conosce interruzioni.

E allora? Deve essere realmente grave la situazione in Medio Oriente, se questo poeta-vedetta ha deciso oggi, in buona sostanza, di risalire sugli alberi e di lassù parlarci di Benares o dei santuari indiani, in un grandissimo romanzo, come certamente è *Ritorno dall'India*, da cui non ci si separa fino a che non si arriva in fondo, dominato però da un desiderio di fuga che sarebbe grave errore pensare come esclusivo appannaggio di Benji Rubin, il giovane medico protagonista del libro, e non anche come un'esigenza avvertita come vitale dallo stesso Yehoshua.



I libri di Yehoshua

Il poeta continua a tacere, 1987
Elogio della normalità, 1991
(entrambi pubblicati da La Giuntina)
L'amante, 1990
Cinque stagioni, 1993
Il signor Mani, 1994
Un divorzio tardivo, 1996
Diario di una pace fredda, 1996
(tutti pubblicati da Einaudi)

crisi del soggetto, ma dell'ordine morale che deve ritrovare un suo centro "dalle parti" della religione, sia pur non abbandonando un'ispirazione laica. Molte potrebbero essere le ragioni che in modo più o meno diretto inducono a tematizzare in forme ugualmente dense e stilisticamente originali il pensiero scientifico: dall'incombente fine millennio al recente tramonto delle ideologie, dalla divulgazione scientifica come fenomeno di massa all'aumento delle scoperte scientifiche vicine alla vita quotidiana dei singoli. Eppure, nella narrativa di fine secolo che si muove tra i due poli di *ragione* e *sentimento*, l'unica novità è ancora una volta il linguaggio.

mente nel racconto *Di fronte ai boschi*, incontriamo un giovane intellettuale che, per portare a termine una ricerca erudita sulle crociate, sceglie di isolarsi e va a fare la vedetta del Fondo Nazionale, ma poi s'accorge che il bosco dove lavora – divenuto nel frattempo meta di spensierate escursioni – sorge sulle rovine di un villaggio arabo.

Sia consentito a chi scrive un guizzo di orgoglio: quella prima edizione italiana dei racconti, nell'ormai lontano giugno 1990, fu recensita sull'"Indice" quando da tutti il nome di Yehoshua era ignorato (anzi i più ritenevano, sbagliando, che fosse Grossman il vero talento israeliano). Quel giovane intellettuale-vedetta è un po' come se fosse l'alter ego di Yehoshua, uno scrittore che da allora non ha più smesso di fare la vedetta e vedere bene. Sceso dall'albero (dove si era ri-

viamo all'ultima pagina, e così egualmente inconfondibile è la sua dote di farci toccare con mano sentimenti delicati, femminili più che maschili, con una precisione quasi fotografica che altri scrittori israeliani non conoscono.

Oltre che autore di fortunati romanzi, come si sa, Yehoshua ha continuato a essere un osservatore appassionato, direi quasi spietato, della società in cui vive. Finzione e realtà sono due elementi che in lui hanno seguito itinerari diversi, ma si trovano oggi a un punto di svolta forse decisivo. Il suo impegno etico-civile è ben noto in Italia attraverso i libri di saggistica, più esili rispetto ai fluviali romanzi (*Elogio della normalità*, Giuntina, 1992, e *Diario di una pace fredda*, Einaudi, 1996). Tanto provocatorie le sue tesi sull'attualità, quanto

Belfagor

312

L'inquieto e coraggioso battaglia di "Belfagor" Eugenio Garin 1997

Arnaldo Momigliano e il contesto CARLO DIONISOTTI

GIANCARLO CONSONNI Città e periferia nella poesia del '900

"Vecchio lattante e pargoletto antico" Rivisti letterarie in Caravaggio RENZO VILLA

Eugenio Montale a Luigi Russo '50

"Quando il cliente è la Posterità"

Marc Fumaroli XVI Fauteuil et La Fontaine Bertrand Hemmerdinger

PAPUZZI BOBBIO Biografi d'occasione

Natta autobiografo d'eccezione

Dialogo fra la penna e il Dottor Computer Marianello Marianelli

In tempi chiassosi e superficiali, se non ci fosse "Belfagor", bisognerebbe inventarlo:

Generoso Picone. "Il Mattino", Napoli, 15 gennaio 1996

Rassegna di varia umanità diretta da Carlo Ferdinando Russo
Abbonamento invariato, sei fascicoli di 772 pagine, Lire 69.000
c.c.p. 21920509 - "Belfagor" Firenze

CASA EDITRICE  LEO S. OLSCHKI
Casella postale 66 • 50100 Firenze Tel. 055 / 65.30.684 • Fax 65.30.214

Intervista a Seamus Deane

di Elisabetta d'Erme

Seamus Deane è nato a Derry (Irlanda del Nord) nel 1940. Professore di letteratura moderna inglese e americana allo University College di Dublino, è poeta, saggista e scrittore. Deane ha curato per la Penguin Classics l'edizione delle opere complete di James Joyce. Raffinato traduttore dall'italiano (in particolare Andrea Zanzotto e Mario Luzi), dal tedesco e dal gaelico, ha pubblicato nel 1996 il suo primo romanzo, *Reading in the Dark*, classificatosi tra i finalisti del Booker Prize 1996. Membro direttivo del Field Day, cooperativa editoriale di scrittori, poeti e drammaturghi dell'Irlanda del Nord e della Repubblica d'Irlanda, è general editor di *The Field Day Anthology of Irish Writing 550-1990*, enorme antologia della letteratura irlandese, della quale è attesa a breve un'edizione economica per Faber & Faber e l'aggiornamento di un quarto volume.

A Seamus Deane chiediamo, prima di tutto, cosa ha rappresentato per l'Irlanda del Nord l'esperienza di Field Day?

“La cooperativa Field Day è stata fondata nel 1980 dal drammaturgo Brian Friel e dall'attore Stephen Rea [interprete di molti film di Neal Jordan] nell'intento di creare un nuovo modo di fare teatro e di favorire l'analisi critica della realtà postcoloniale. All'inizio c'era solo la compagnia teatrale. Da Derry andava in tournée per tre mesi all'anno: dal nord al sud, privilegiando i villaggi o i centri rurali. L'esperimento ha avuto successo per alcuni anni, ma era dispendioso e di difficile organizzazione. Comunque si era creato un clima che spinse Friel e Rea a coinvolgere anche il sottoscritto, Tom Paulin, Seamus Heaney e David Hammond. Noi avremmo dovuto occuparci della pubblicazione di testi su questioni culturali e politiche. Così nacquero sei serie di pamphlet e varie iniziative editoriali. Ci siamo rifatti idealmente al Celtic Revival dell'inizio Novecento (Yeats, O'Casey, ecc.), altro momento di grande aggregazione culturale. Tutti i componenti di Field Day provenivano dall'Irlanda del Nord, tre da un ambiente 'cattolico' e tre da uno 'protestante'. Ab-

biamo scelto Derry come sede della cooperativa perché Brian Friel era cresciuto lì, come me, e perché Derry, per ragioni storiche, poteva essere un simbolo sia per i cattolici che per i protestanti, infine per la sua vicinanza al confine. Il motto di Field Day potrebbe essere: 'Non stiamo riscrivendo la storia dell'Irlanda, ma l'Irlanda della storia'. Tra l'altro, ci interessava con-

del contributo irlandese alla letteratura occidentale. Altra cosa è la letteratura in lingua gaelica. La perdita della lingua era inevitabile per un paese dove centocinquantaquattro anni fa la Grande Carestia affamò due milioni di persone e ne costrinse all'esilio oltre tre milioni. Venticinque anni dopo nacque Yeats, quarant'anni dopo Joyce. Ma come è stato possibile che gen-

Anthology, le cui scelte soffrono effettivamente di una prospettiva molto maschile. Field Day è una 'rappresentazione' della nascita di comunità, gruppi, lingue e generi fino a ieri nascosti e che finalmente hanno acquisito la possibilità di manifestarsi... in fondo la cultura è un'invenzione”.

Come spiegare il gran numero di scrittori attivi oggi in Irlanda?

to il conflitto nordirlandese nella letteratura?

“Lo ritroviamo in maniera particolare nella poesia, penso a Seamus Heaney, Derek Mahon e Tom Paulin. John Montague è importante pur non appartenendo alla generazione cresciuta con i *Troubles*. Difficile dire come è stato rappresentato il conflitto, in quanto viene recepito nelle maniere più diverse. Si possono indicare punti comuni: la sensazione di vivere in una società senza riferimenti, che la civilizzazione sia priva di prospettive, che la Storia non sia più in grado di gestire il conflitto tra violenza privata e violenza di stato. Questi autori scrivono la propria storia personale e tentano di renderla congruente con la storia della cultura nordirlandese. Un tentativo di armonizzare l'io e la comunità, sempre fallito”.

E il suo, personale, tentativo in *Reading the Dark*?

“Personalmente, ritengo di avere due possibilità d'accesso alle forme dell'analisi critica. Una è politica, l'altra è narrativa. Raccontare una storia. Il bambino nel racconto è alla ricerca di una spiegazione dai genitori. Prima chiede alla madre, poi al padre, cosa accadde veramente negli anni venti, cosa li ha resi tanto tristi? Quale terribile tragedia è accaduta allo zio Henry. Dove sparisce la gente? Perché tanto sangue sul tappeto? Datemi una ragione. Ma loro non possono o non vogliono. Allora il ragazzo, nell'assenza totale di una spiegazione del mondo da parte degli adulti, inizia a inventare soluzioni personali e questa operazione scatena l'ostilità della famiglia, della comunità, dei parenti. Forse non è neanche alla ricerca della verità, quanto di qualcosa che possa adattarsi al meglio ai brandelli di informazioni in suo possesso. Poi capisce che spesso i ricordi sono truccati, che la memoria non è strumento totalmente affidabile. Scopre che assistere a un evento come una testa colpita da un proiettile e il parlarne o lo scrivere sono cose molto diverse. Come se mancasse eternamente qualcosa. La scrittura è un'operazione deficitaria, finisce per percorrere vie secondarie dell'evento”.

Reading in the Dark si iscrive in quella poetica della perdita, della nostalgia per le cose abbandonate e perdute, così tipica della letteratura contemporanea irlandese?

“Il senso di qualcosa che è stato perso, ma del quale non è chiara la natura. Come i fantasmi che popolano il romanzo, figure che appartengono all'inconscio, al passato. Che tornano e ti danno la caccia, pretendono che la tua attenzione sia concentrata su questo o quell'argomento, o che tu possa completare la loro vita. D'altronde la *ghost story* è sempre stata uno strumento molto popolare per parlare di repressione, traumi, sofferenze. Bisogna essere in grado di ascoltare queste storie: esperienze che appartengono a tutti, e che da tutti possono essere comprese”.

A Derry, una notte

SEAMUS DEANE, *Le parole nella notte*, Feltrinelli, Milano 1997, ed. orig. 1996, trad. dall'inglese di Vincenzo Mantovani, pp. 219, Lit 28.000.

C'è un mistero nella famiglia di Sonny Doherty. Una persona scomparsa, una madre che non vuole rivelare i suoi segreti, un padre che preferisce restare all'oscuro di tutto, un folle che vaneggia brandelli di verità. Il mistero abita la casa di Sonny, come un fantasma. Lo tiene bloccato sulla rampa di scale, gli impedisce di passare davanti a una finestra. Tormenta l'intera famiglia, gettandola nella malinconia, nel silenzio. Una storia piena di storie. Un romanzo che sembra quasi avere i tratti del libro di memorie, del giallo, ma anche di un contenitore di favole, aneddoti, miti e leggende. Questo è *Reading in the Dark*, dello scrittore nordirlandese Seamus Deane, ora pubblicato da Feltrinelli con il titolo *Le parole nella notte*.

Immagini dalla vita di un ragazzino cattolico di Derry, rapide come istantanee, narrate in prima persona a partire dal febbraio del 1945 fino al luglio 1971, quando il protagonista, ormai studente universitario al Queen's College di Belfast, torna a casa per un week-end. *Reading in the Dark* è anche – e forse soprattutto – una riflessione sulle interferenze dei grandi e piccoli eventi della Storia nella vita privata di donne, uomini e bambini. Un tema caro a Seamus Deane poeta, come testimoniano le sue raccolte di poesie *Gradual Wars* del 1972 e *History Lessons* del 1983.

In *Reading in the Dark*, come sempre in Irlanda, la Storia è tradimento e delazione, è

violenza. Anche violenza praticata sul piccolo Sonny dalla polizia, dai preti, dal silenzio malato dei genitori, foriero di pazzia e di morte. Il mistero che oscura la vita dei Doherty è tutto concentrato negli eventi di una notte del 1922 quando membri dell'Ira fecero esplodere a Derry una distilleria di whisky. Quella notte di aprile sparì lo zio di Sonny, fratello del padre del ragazzo, e dopo di lui tanti altri. Se nessuno è disposto a raccontare a Sonny i propri sbagli, gli amori segreti e gli orrori di un'intera famiglia, allora il ragazzo dovrà andare a cercare la verità nelle favole e nei miti. Nei sotterranei del Forte di Grianan, dimora del leggendario guerriero Fianna, o nel Campo degli Scamparsi, sopra il quale non vola nessun uccello, o nelle storie fantastiche e terribili della zia Katie, forse le pagine più belle del libro.

Storie di case abitate da demoni di marinai traditi, di bambini dotati di poteri soprannaturali, che si scambiano il colore degli occhi e dei capelli e anche il sesso, o di neonati morti che non possono entrare in paradiso perché hanno perso un calzino. Sonny riuscirà infine a svelare il mistero, ma ciò non renderà felice nessuno, neanche il fantasma.

Queste annotazioni nascono dalla lettura del romanzo in originale, la versione italiana è purtroppo un'altra cosa. È l'eco di un altro libro e di *Reading in the Dark* non fa altro che sottolineare gli scempi del testo, gli scarti improvvisi della voce narrante che da bambino diventa un cinquantenne colto, gli inserti “vernacolari” in pagine che vorrebbero essere liriche, l'annullamento dei pochi sforzi di Seamus Deane di mantenere un minimo senso dello humour. (e.d'e.)

trastare il monopolio dell'informazione sulla questione irlandese detenuto dai media britannici, che contrapponevano l'imparziale illuminismo del governo imperiale alla barbarie degli indigeni, tagliati fuori dal mondo da questioni religiose, forse attuali nel XVII secolo. Field Day non è stato un successo economico, ma è riuscito ad aprire un importante dibattito politico e ha contribuito notevolmente al processo di pace tuttora in atto”.

Come si inserisce in questo lavoro la pubblicazione nel 1991 dei tre volumi della *Field Day Anthology of Irish Writing*?

“Anche l'intero progetto della *Field Day Anthology* è stata una manovra politica. Volevamo rispondere alla domanda 'cos'è questa cosa chiamata *Irish Writing*?'. Volevamo riscoprire ciò che era andato dimenticato, perduto o rapinato da altri paesi. Non bisogna infatti sottovalutare la specificità

che cresciuta tra due lingue sia finita per praticare l'inglese a livelli altissimi, virtuosistici? La letteratura irlandese è fatta di una moltitudine di lettere, quella in gaelico, in inglese, in francese. La storia letteraria, politica e culturale irlandese può essere letta come una serie di *break downs* nervosi sofferti da diverse civilizzazioni. Un conflitto riscontrabile in tutti i grandi autori irlandesi da Yeats a Beckett, da Joyce a Synge. Come se, per citare John Montague, 'estirpata la lingua [tongue], al suo posto ne fosse cresciuta un'altra'”.

I contemporanei non avrebbero meritato più spazio nell'*Anthology*?

“C'erano diversi problemi, non ultimo quello economico (erano finiti i fondi). Stiamo comunque preparando un quarto volume che sarà curato questa volta quasi esclusivamente da donne. Una risposta anche alle giuste critiche che sono state rivolte alla *Field Day*

“In ogni caso sono troppi. Un fenomeno che non deve stupire in un paese che ha fatto della poesia e della scrittura un'ideologia. Fino a ieri stereotipizzati dagli stranieri ora gli irlandesi iniziano a stereotipizzarsi da soli. Il trend si è affermato quando è divenuto un luogo comune che gli irlandesi hanno il dono dell'eloquenza, una certa attitudine alla scrittura e una naturale vocazione alla narrazione. A volte penso che potrebbe essere salutare un embargo di dieci anni. In Irlanda non abbiamo una tradizione 'critica', di speculazione filosofica, ma una tendenza alla glorificazione romantica dei nostri impulsi. Per questo rifiuto l'ideologia del poetico, del letterario, dello spontaneo, del geniale. È la conseguenza dello spirito di sottomissione lasciato in eredità dall'epoca coloniale che si maschera dietro lo slogan dell'indipendenza dell'artista”.

Quale rappresentazione ha avu-

CITTÀ DI PIOVE DI SACCO
Assessorato alla cultura
Biblioteca comunale "Diego Valeri"



5° CONCORSO BIENNALE di poesia in lingua italiana
DIEGO VALERI 1998

Sezioni:
A. Opera prima edita tra il 1996 e il 1998 (premio L. 4.000.000)
B. Poesia inedita riservata agli studenti delle Scuole Medie superiori e dell'Università (premio L. 1.000.000)

Premio speciale della Pro Loco Città di Piove di Sacco (L. 500.000) per la miglior trasposizione in video di una poesia di Diego Valeri

Scadenza: sabato 28 marzo 1998

Il bando dettagliato del Concorso può essere richiesto a:
SEGRETERIA DEL CONCORSO DIEGO VALERI:
via Garibaldi, 42 - 35028 PIOVE DI SACCO (PD)
Tel. (049) 9716120/121 - Fax (049) 9702193
dal lunedì al venerdì ore 10 - 12 e 16 - 18

Passione con zavorra

di Francesco Rognoni

IAN MCEWAN, *L'amore fatale*, Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Susanna Basso, pp. 283, Lit 28.000.

Benché l'amore di cui tratta quest'ultimo romanzo di Ian McEwan sia anche senza dubbio "fatale", il titolo originale, *Enduring Love*, porta in tutt'altra direzione. Quella di un sentimento possente ma nient'affatto distruttivo, paziente, che resiste (*endures*) al tempo e a ogni tribolazione; e con connotazioni semmai bibliche (Giobbe), piuttosto che elleniche (il fato), quindi romantiche, decadenti, e infine smaccatamente cinematografiche (come in *Attrazione fatale* e nel più opaco *Passione fatale*).

Ciò detto (e precisato anche che una traduzione letterale, e altrettanto efficace, probabilmente è impossibile), mi sembra che lo schietto titolo italiano funzioni comunque benissimo: anzi, forse sia addirittura più appropriato del titolo originale, che certo è più bello e ambizioso. Ma anche, temo, assai pretenzioso: troppo impegnativo – ironico e al tempo stesso profondamente "morale" – per una vicenda che vivacchia del proprio intreccio, e tutto il resto che tira in ballo (ed è moltissimo: da Milton e Keats al neodarwinismo, da Lewis Carroll alla nevrosi delle coppie senza figli, al triste e comico tramonto della cultura hippy, ecc.) è soprattutto zavorra.

Appunto quella (la zavorra) che manca al pallone aerostatico della smagliante, e decisamente "fatale", scena iniziale. Cinque uomini vi si aggrappano per trattenerlo a terra, e salvare il ragazzino intrappolato dentro: ma il vento è troppo forte, il pallone si solleva e, uno dopo l'altro, i soccorritori sono costretti a mollare la presa – tutti tranne l'eroico (?) John Logan, che resiste inutilmente finché non è troppo tardi, e in pochi secondi appare come "un rigido bastoncino nero" contro il cielo. "Non ho mai visto una cosa più atroce di quell'uomo che precipitava", commenta Joe Rose, le cui disgrazie sono ancora tutte da cominciare.

E infatti, da qui in poi la storia è quella dell'amore assoluto che Jed Parry, un altro dei soccorritori superstiti, fanatico religioso e visibil-

mente folle (la diagnosi finale sarà di un'astrusa "sindrome di de Clérambault"), si convince di ricambiare per il detto Joe Rose. Il quale, poveraccio, che non è più gay di tanti eterosessuali felicemente sposati (cioè forse un filino, e molto molto latentemente), di punto in bianco si ritrova perseguitato da un innamorato tanto dolce quanto implacabile: che lo chiama a notte fonda, gli si piazza

davanti a casa, lo sommerge di lettere appassionate di pagine e pagine (e dire che Clarissa, la bella moglie di Joe, studiosa di poesia romantica, darebbe l'anima per scoprire una letterina inedita di Keats all'amata Fanny Branwe...!). Ma Jed è anche astuto e fortunato, e riesce a isolare Joe, cioè a sconvolgergli l'esistenza senza che gli altri abbiano il tempo di simpatizzare con lui: la stessa Clarissa, esasperata dalle ossessioni del marito, fa le valige e si trasferisce a casa del fratello (anche lui fresco di separazione), mentre la polizia non ha i motivi né la volontà di intervenire, e si limita a consigliare del Prozac

(a Rose, non al matto!). Così che al pacifico Joe non resta che procurarsi una pistola... e meno male che avrà il coraggio di usarla, altrimenti il frangente si sarebbe risolto con molto più sangue di quello che sarà effettivamente versato.

Ci sono almeno altri due colpi di scena dopo la sparatoria (che è dove le storie di "attrazioni fatali" di solito si concludono al cinema), e il romanzo si guadagna un suo sobrio *happy end* per tutti (Jed incluso), l'amore che dura, che resiste, trionfando su quello "fatale" e distruttivo: anche se l'implicazione – a questo punto inevitabile – è che, in amore, fra pa-

tologia e normalità, follia e salute, non c'è nessuna vera soluzione di continuità. Così che se, ora della fine, il sacrificio di John Logan (l'uomo che era restato attaccato al pallone) acquista un significato luminoso, anche il delirio di Jed – il terribile solipsismo di quel suo riflessivo "bisogno di abbracciarmi" – appare autenticamente liberatorio. E non solo: quasi la *condizione* dei veri abbracci – gli abbracci a due (o a tre ecc., se dalla coppia si passa alla famiglia) – della gente normale.

È possibile che io sia ingeneroso con questo romanzo di uno scrittore che m'ha sempre interessato, e al quale sono convinto che si debbano alcune delle pagine più belle della letteratura inglese contemporanea, e almeno un piccolo capolavoro (*Il giardino di cemento*, Einaudi, 1980, ed. orig. 1978). Ma nell'*Amore fatale* riesco a trovare solo quello che nella scrittura di McEwan mi irrita: la macchinosità, il congegno troppo perfettamente oliato, e il compiacimento di chi lo fa funzionare. Tutto mi sembra costruito a tavolino, voluto, e la ricerca d'ogni singolo effetto e dell'effetto globale è così preoccupata che, inevitabilmente, appare sempre in filigrana; anzi spesso cancella l'immagine rappresentata, come per un eccesso di visibilità – a differenza di *Lettera a Berlino* (Einaudi, 1990, ed. orig. 1989), *L'amore fatale* probabilmente ci guadagnerà sullo schermo. Per non dire dell'opposizione schematica di freddo razionalismo (Joe è un divulgatore scientifico) e primato dell'emozione e della fantasia (Clarissa, l'esperta di Keats), e del suo prevedibile capovolgimento: ma uno stereotipo rovesciato non cambia natura, solo resta a gambe all'aria...!

Sembra che Keats abbia affermato che Newton aveva distrutto la poesia dell'arcobaleno "riducendolo a un prisma colorato"; e qui Joe ha buon gioco a smentirlo dimostrandoci quanto possa essere "poetica" la descrizione "scientifica" di un fiume come un immenso scivolo sinuoso, su cui si rovesciano miliardi e miliardi di luccicanti H₂O (p. 257). Ma Keats diceva anche di odiare "la poesia che ha un disegno palpabile su di noi – e se non siamo d'accordo sembra mettersi le mani nella tasca dei calzoni" (lettera a John Reynolds del 18 febbraio 1818), ed è per questa ragione, non perché riscatta la visionarietà della scienza, che – sospetto – *L'amore fatale* non sarebbe piaciuto neppure all'autore della *Belle dame sans merci*.

Tra Eire e Ulster

di Angela Massenzio

EUGENE MCCABE, *Morte e usignoli*, Fazi, Roma 1997, ed. orig. 1992, trad. dall'inglese di Chiara Vatteroni, pp. 238, Lit 28.000.

Scrittore versatile, autore di racconti e opere teatrali, alcune destinate perfino alla televisione, come la trilogia intitolata *Cancer*, McCabe fa la sua prima comparsa con *Morte e usignoli nel territorio del romanzo. Zona di confine, la sua, in cui vive e ambienta le sue storie, sospesa nel mezzo tra due stati, Eire e Ulster, che da tempo non riescono a comporre l'unità perduta, né a vivere in equilibrio la scissione*.

L'elemento iniziale da cui tutto ha origine risiede nella terra, nelle viscere della campagna nordirlandese fatta di suoni, odori e squarci panoramici destinati a visitare il lettore lungo il corso della narrazione, con apparizioni di malinconica, verde, ossessionante bellezza. Proprio il legame della nascita sembra muovere l'intera vicenda, in cui si intersecano destini paralleli, esistenze di personaggi, alcuni frutto della fantasia, altri nati dalle pagine dolorose della storia dell'Ulster, come Charles Stewart Parnell.

Durante l'arco di una sola giornata l'azione inizia e si conclude, inframmezzata da improvvisi flashback, ricordi ingombranti del passato che si fa sempre più pressante con l'avanzare del tempo. I personaggi, infatti, spesso sembrano appartarsi, cercare propri spazi di racconto in cui s'interrogano e si sganciano dalla voce impersonale del creatore, impadronendosi della narrazione per liberare pensieri e impressioni in disordinata circolazione nei corridoi silenziosi della mente.

Attorno alla terra tutto ruota: i possedimenti dei Winters, l'eredità di Beth, l'azione politica di Parnell che proprio sulla difesa dei contadini aveva fondato la sua lotta, la guerra degli Invincibili feniani, le opposizioni religiose. Ma si tratta di un vortice, di un'andatura incontrollabile, per cui accanto all'impulso creativo che tende all'ideale (l'unione, il benessere, la libertà) si fa inevitabilmente strada un movimento opposto e contrario di distruzione.

Il ritorno alle origini attraverso le mosse iniziali di una faida politico-religiosa, insieme con la rappresentazione di una vita rurale, primitiva, proietta un faro di luce opaca sul presente dell'isola, configurando mano mano come un eterno ritorno. Di madre in figlia, a cominciare da una genitrice più antica, la biblica Eva, le donne del romanzo si rendono colpevoli di tradimento nei confronti dello stesso uomo, introducendo nel giardino verde dell'Eden l'ombra dell'esilio. Anche se il cattolico, demoniaco Liam, spesso velatamente traslato nelle sembianze del serpente tentatore, fallisce travolto dalla mano vendicativa della sua amante, Beth ha ormai morso il suo frutto avvelenato.

Più che dalla trama, o dalla costruzione dei personaggi, si avanza fino alla conclusione del romanzo mossi dal desiderio di capire, se è possibile, come si snoda la linea di confine, individuare il filo nero che intreccia la storia, l'elemento guasto che corrompe il cammino dell'uomo, lo arresta e lo fa tornare indietro. Quel punto silenzioso della strada in cui, come scriveva Keats, cominciando la morte, termina l'usignolo.

schede

ARTO PAASILINNA, *Il mugnaio urlante*, Iperborea, Milano 1997, ed. orig. 1981, trad. dal finlandese di Ernesto Boella, pp. 276, Lit 26.000.

Via di mezzo tra *Candide* e il soldato Svejk, il mugnaio Kunneri Huttunen, uno spilungone alto quasi due metri, dalle mani d'oro, ha, solo saltuariamente per fortuna, la singolare abitudine di mettersi notte-tempo alla finestra a ululare, sconvolgendo i vicini – e i cani del vicinato. Quanto basta per farlo rinchiodare in manicomio nonostante le sue evidenti prove di buon senso e capacità logiche – Kunneri è piuttosto uno stralunato alla Benigni – e l'altrettanto evidente prova di folle malvagità da parte del circondario. Di qui una serie di esila-

ranti avventure e una vera vita da Walden nei boschi della Lapponia, con utili quanto affascinanti descrizioni del come si fa una capanna, ecc. – ma non manca una timida storia d'amore con la dolce Sanelma, consulente orticola – finché la storia si volge a un finale imprevedibile. Imprevedibilità e originalità del raccontare sembrano confermarsi la vera straordinaria vocazione di questo scrittore finlandese al di fuori di schemi consueti e al quale i verdi dovrebbero fare un monumento se non altro per la sua capacità di celebrare una natura ancora intatta e selvaggia – quella del suo profondo Nord – che fa da sfondo a tutte le sue storie. È questo il suo terzo libro pubblicato in Italia da Iperborea (*L'anno della lepre*, 1994; *Il bosco delle volpi*, 1996, è

forse il migliore; ma segnaliamo anche, per una volta, lo humour dell'appassionato prefatore Fabrizio Carbone).

Anna Baggiani

IGNACY KRASICKI, *Avventure di Niccolò D'Esperientis*, a cura di Luigi Marinelli, Voland, Roma, 1997, pp. 171, Lit 20.000.

Considerato il più illustre rappresentante della letteratura illuminista polacca, Ignacy Krasicki (1735-1801), di famiglia nobile ma decaduta, intraprese la carriera ecclesiastica sino a divenire arcivescovo di Gniezno: come scrittore (il maggiore del Settecento polacco) fu assai versatile e di ispirazione prettamente laica. Concepì sempre la letteratura da moralista, come uno

strumento per intervenire negli affari dell'umanità. Il suo temperamento poco combattivo fece di lui un uomo del giusto mezzo, avverso a ogni estremismo. Quello che può essere ritenuto il primo romanzo in polacco è dovuto proprio alla sua penna: le *Avventure di Niccolò D'Esperientis* apparvero nel 1778 e riscosero subito un enorme successo. L'opera voleva essere portatrice di un messaggio sociale e pedagogico, ed era caratterizzata da una notevole felicità di ritmo e di composizione e da una fervida invenzione narrativa. Secondo le modalità del racconto filosofico voltairiano, ogni vicenda è finalizzata a un preciso scopo satirico, anche se alcune di esse si impongono al lettore per la loro durezza. Il romanzo narra le vicissitudini del giovane Niccolò ed è la storia della sua iniziazione alla vita, alla conoscenza della realtà del suo tempo: l'autore

ne racconta l'infanzia, la prima giovinezza, le traversie giudiziarie e la vita dissipata che il giovane trascorre a Parigi, le delusioni e i raggradi a cui va incontro, il suo imbarco per Amsterdam alla volta di Giava per sfuggire ai creditori, il naufragio e l'approdo su un'isola sconosciuta, dove i nativi conducono un'esistenza serena, in perfetta armonia con le leggi della natura, e soprattutto l'amicizia con il saggio Xao, il quale via via lo rende consapevole dell'insensatezza del mondo "civilizzato", di cui stigmatizza i pregiudizi, l'assurda burocrazia, la sete di potere, l'abuso sociale ed economico, una scienza astrusa e vizi d'ogni genere. Nell'ultima parte del libro, il giovane fugge dall'isola e, dopo le più disparate peripezie, riesce a tornare nella sua terra nativa, dove sposerà la *bien-aimée* d'un tempo, Giuliana.

Paolo Pallotta

Intervista a Marco Denevi

di Angelo Morino

Nei mesi scorsi in Argentina è apparso un nuovo romanzo di Denevi, che intanto è stato candidato al premio Nobel per la letteratura... per l'ennesima volta - l'interesse dei giornali nei suoi confronti. Qui, a Buenos Aires, il nome di Marco Denevi rinvia a una realtà ampiamente conosciuta, per quanto egli abbia fama di essere un personaggio schivo, difficilmente avvicinabile. Tuttavia, non altrettanto accade in Italia, dove i suoi lettori conoscono solo la sua opera. Nonostante ben cinque suoi titoli siano stati tradotti nella nostra lingua durante gli ultimi cinque anni - Rosaura alle dieci, Assassini dei giorni di festa, Cerimonia segreta, Musica di amor perduto e Redenzione della donna cannibale, tutti pubblicati da Sellerio -, i lettori italiani continuano a domandarsi: chi è Marco Denevi? Chi è questo scrittore argentino, che quindi scrive in spagnolo, ma che ha un nome così italiano, al punto da chiamarsi Marco e non Marcos?

"Mio padre era italiano, di La Spezia, e mia madre era figlia di italiani, della Lombardia. Sono nato il 12 maggio 1922 in un paesino della provincia di Buenos Aires. Ho studiato legge e ho lavorato come impiegato statale fino al 1968, data in cui ho deciso di dedicarmi solo alla letteratura. Nel 1954, all'età di trentadue anni, ho scritto il mio primo libro: *Rosaura alle dieci*. Non dirò altro su di me, perché ogni autobiografia è adulterata dalla vanità o dai rimorsi".

In che misura si sente legato all'Italia, alla terra di provenienza di suo padre e dei genitori di sua madre?

"Chiunque ami la musica, la pittura, l'architettura, la poesia, la bellezza, non si sente forse legato all'Italia? L'unica volta che ho visitato l'Italia, mi sono sentito a casa mia, meno per la mia ascendenza italiana che per le mie passioni estetiche".

Che conoscenza ha della letteratura italiana di questo secolo? Crede che sia una letteratura in qualche modo presente nella sua opera?

"Sono uno scrittore tardivo (e sono uno scrittore perché non ho potuto essere un musicista), ma sono sempre stato un lettore precoce. A casa dei miei genitori non mancavano né i libri né la musica. Fin da molto giovane ho letto D'Annunzio e Pirandello. In seguito, Ungaretti, Montale, Quasimodo. Più tardi, Italo Calvino, Bassani, Sciascia. Adesso, Tabucchi. Influenze? Tutto quello che uno legge viene incorporato, almeno nell'inconscio".

Il suo nome, in Italia ma anche al di fuori dei confini italiani, rimane legato a *Rosaura alle dieci*, il suo romanzo di debutto. Adesso, a più di quarant'anni dalla data di comparsa di quel titolo, che ricordo ne ha?

"Un verso di Leopoldo Lugones dice: 'Siamo come il fiume, che mentre scorre cambia'. Certo, sono trascorsi più di quarant'anni da quando ho scritto *Rosaura alle dieci*. Oggi, a settantacinque anni di età, quel remoto romanzo mi sembra uno scherzo di gioventù, un'avventura intrapresa alla cie-

ca, con impetuosa spontaneità".

Di recente, lei è stato candidato al premio Nobel per la letteratura...

"Io sono uno scrittore di second'ordine, e ci sono scrittori di prim'ordine che lo meritano assai più di me. Mi sembrerebbe di sottrarre il premio ad altri. Qualora lo attribuissero ex aequo, mi rassegnerei. Perché, se i membri dell'Accademia svedese credono che

mente prima del film?

"In un'intervista, Losey a suo tempo ha dichiarato che aveva appena finito di girare *Cerimonia segreta* sulla base di un racconto - così disse - di un autore brasiliano".

Cosa significa, per lei, essere uno scrittore argentino?

"L'aggettivo 'argentino' non aggiunge nulla al sostantivo 'scrittore'. Ma aggiunge - sì - difficoltà di

"Io cerco di rendermi indipendente da qualsiasi 'aria di famiglia', anche se mi è impossibile cancellare le mie molte parentele".

Si è detto che *Rosaura alle dieci* ha molti punti di contatto con un romanzo di Wilkie Collins.

"Sì, con *Pietra di luna*. L'unica cosa che ho fatto è stato imitare la struttura della narrazione, ossia costruire la storia in base a diverse

In compenso, non possiedo neppure il suo egocentrismo".

Assassini dei giorni di festa è un libro di cui sembra che lei non sia mai stato soddisfatto, al punto che l'ha riscritto e riproposto con un altro titolo, *Noche de duelo, casa del muerto*, e l'ha pure utilizzato per elaborare un altro romanzo, *Musica di amor perduto*. Cosa l'ha affascinato tanto nell'idea che sta alla base di questi tre titoli?

"Sì, un fatto accaduto anni fa nella città di Rosario mi ha talmente affascinato, che trasformarlo nel nucleo di un solo romanzo non mi ha soddisfatto e l'ho usato anche per un secondo romanzo. Il critico argentino Luis Pedro Barcia si è domandato se non lo utilizzerò anche per un terzo romanzo. Ho seguito l'esempio di molti musicisti, che con uno stesso tema iniziale compongono diverse variazioni".

Vedo che l'universo musicale fa spesso ritorno nelle sue frasi. Inoltre, lei ha pubblicato una raccolta di racconti intitolandola con la celebre frase dalla *Carmen* di Bizet: *El amor es un pájaro rebelde*. Ma qual è il suo musicista preferito, quello che lei avrebbe voluto essere?

"Il mio idolo personale è Ravel. Lui ha scritto la musica che avrei voluto comporre, incluso quel *Bolero* che detestava tanto. C'è un'assoluta coincidenza fra la sua musica e i miei gusti musicali".

Come indicavo all'inizio, quest'anno è apparso in Argentina un suo nuovo romanzo, *Nuestra señora de la noche*. Vuole parlare dell'idea che l'ha portata a scrivere questo romanzo?

"La notte mi ha sempre attratto, perché secondo la natura è il tempo del sonno. Sicché tutto quanto facciamo, da svegli, durante la notte è una rivolta contro la natura. E delle rivolte contro la natura si nutre l'avventura umana. Un'altra parola, e imiterei Goethe".

Può almeno indicare quale fra i suoi libri ama di più?

"Secondo un paragone piuttosto logoro, che vuole che i libri siano i nostri figli, la mia debolezza propende per i figli meno fortunati. C'è un mio romanzo che francamente è passato senza infamia e senza gloria, *Manuel de historia*, che avrebbe meritato un altro destino e non l'ha avuto. Credo che, in un modo molto metaforico, ritragga realtà molto profonde dell'Argentina, incluso l'atroce regime militare che abbiamo vissuto fra il 1976 e il 1983".

Come spiegherebbe ai suoi lettori italiani qual è la sua Buenos Aires?

"Buenos Aires non è una città con un solo volto e un solo spirito. A Buenos Aires convivono diverse città, separate o frammiste, quindi è impossibile descriverla nella sua totalità. Non mi riferisco alle infinite sfumature economiche, bensì alla diacronia delle culture. Certo, ci sono culture maggioritarie e culture di élite. Ma ognuna non è altro che un tratto tipico di questa città molteplice. Forse la spiegazione di tale fenomeno dipende dal fatto che Buenos Aires è una città alluvionale, per via delle migrazioni straniere fino alla metà di questo secolo, e delle migrazioni interne nella seconda metà".

Reina, Yayá, Jenara e le altre

di Daniela Capra

MARCO DENEVI, *Redenzione della donna cannibale*, Sellerio, Palermo 1997, ed. orig. 1975 e 1979, trad. dallo spagnolo di Angelo Morino, pp. 196, Lit 24.000.

L'ultima opera di Marco Denevi proposta ai lettori italiani è Redenzione della donna cannibale. Si tratta di quindici racconti che derivano da due diverse raccolte, pubblicate dallo scrittore argentino nel 1975 e nel 1979. Dà il titolo al libro il più lungo dei racconti qui inseriti, in cui viene presentata la figura sessualmente ambigua di Reina Coral - la donna cannibale, appunto - che si esibisce tutte le sere in un locale bonaerense di infimo ordine. Dietro l'aspetto selvaggio, con il suo metro e ottantacinque di altezza, la lunga piuma sul capo, la possente muscolatura, il seno esageratamente voluminoso e il naso da pugile, i più presumono che si celi un travestito. Ed è per questo che Reina Coral entra in contatto con un mondo fatto di lusso e perversione, che segnerà il momento della presa di coscienza delle sue condizioni di vita e dell'ambiente da cui si era lasciata inghiottire. Ma ci sono altre storie di donne, che convivono con i loro drammi quotidiani, donne umiliate e abbandonate, come Lucy Zogbe, che canta in un locale notturno, o Yayá, con i suoi problemi di relazione con gli uomini, o come l'ormai matura Jenara, con il suo odio sordo verso il ripugnante inquilino Jorquera, che sfugge con ferocia e per il quale sogna un'orribile catastrofe, tranne poi cedere al desiderio di un amplesso con lui, fantasticamente trasformato in un avvenente giovanotto. E ci sono storie di follia e di violenza

nella squallida periferia cittadina, come in Uomo al margine, o come in Il sorriso della Gorgone, dove un uomo, in un allucinato monologo, racconta perché ha appena ucciso sua moglie.

Il lettore che ha dimestichezza con romanzi di Denevi quali Rosaura alle dieci, Cerimonia segreta o Musica di amor perduto e che conosce la sua fascinazione per situazioni narrative come il fingere o l'inventare una diversa identità per sé o per altri, ritroverà in questo libro alcune varianti di tale motivo. L'esempio più lampante è Povera Carolina, racconto in cui compare nuovamente una vedova che affitta una stanza a un uomo solo, con il quale convive nel massimo rispetto, senza rendersi conto di nutrire per lui sentimenti di ben altra indole. Sarà egli stesso, grazie a uno stratagemma, ad aprirle gli occhi. L'analogia con il romanzo qui è così marcata che è l'autore a metterla in evidenza in una semiseria nota finale in cui non rinuncia a umorismo e autoironia. Anche Chiamati ed eletti ripropone una situazione ricorrente nella narrativa deneviana, quale il desiderio di vivere un'altra vita, occupando una casa altrui, anche se, questa volta, la legittima proprietaria finisce per diventare la vittima della strana coppia di anziani il cui unico desiderio è servirla.

Racconti paradossali, fantastici, assurdi, misteriosi, enigmatici, umoristici, racconti sull'arte di narrare: questa raccolta offre un ampio repertorio di vite e di mondi, modulati con tenerezza e immaginazione, ma anche con sensibilità e attenzione alle più piccole sfumature dell'animo umano.

sia arrivato il turno della letteratura argentina, farebbero bene a darlo a due o tre scrittori insieme, come fanno in altri campi, come nel caso delle scienze o dell'economia".

Qual è la sua opinione in merito al film *Cerimonia segreta*, che Joseph Losey ha tratto dal suo libro omonimo, facendolo interpretare da Liz Taylor, Mia Farrow e Robert Mitchum?

"In *Sei personaggi in cerca d'autore*, il regista della compagnia teatrale dice che è una maledizione far le prove di una commedia in presenza del suo autore, perché gli autori non sono mai soddisfatti, non accettano mai che ci sia una minima differenza fra quanto loro hanno immaginato e quanto gli attori rappresentano. Io non sono uno di questi. Il film di Losey mi piacerebbe, pur essendo tanto diverso dalla mia *nouvelle*, se fosse buono. Ma non lo è".

Losey l'ha contattata diretta-

altro genere (distanza, emarginazione rispetto ai circuiti internazionali controllati dall'Europa o dagli Stati Uniti, mancanza di promozione, ristrettezze economiche delle case editrici)".

Fra il 1940 e il 1950 - poco prima che lei scrivesse *Rosaura alle dieci* -, Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo si sono occupati molto di letteratura fantastica, come pure di quella poliziesca. Crede di essere stato influenzato dall'atmosfera che si era creata a Buenos Aires in quegli anni?

"Per coloro che non dominano il panorama di tutta la letteratura argentina, gli scrittori del mio paese o sono borgesiani o sono antiborgesiani, perché sembrerebbe che Borges sia l'unico punto di riferimento. Io non sono né l'una né l'altra cosa. Io sono 'deneviano'. O cerco di esserlo".

Vuole indicare la "famiglia letteraria" a cui si sente vincolato?

versioni secondo l'ottica di diversi personaggi. Si è parlato di plagio, ma, se questo è plagio, anche *Idi di marzo* sarebbe un plagio, di *Les liaisons dangereuses*, perché entrambi sono raccolte di lettere".

I giovani scrittori argentini hanno contatti con lei?

"No. Qualcuno, ogni tanto, mi porta i suoi lavori inediti, perché io li legga, esprima un parere e suggerisca modificazioni. Ma quando devono esprimere pubblicamente quali sono i loro autori preferiti, io non compaio nell'elenco".

Ultimamente, in Italia, è apparso un volume di racconti - *Redenzione della donna cannibale* - che riunisce i suoi testi pubblicati in Argentina nel 1975 e nel 1979. Vuole parlarne?

"Nelle *Opere complete* di Goethe, diversi volumi sono dedicati a quello che Goethe pensò di se stesso e dei suoi libri. Purtroppo io non possiedo il genio di Goethe.

MARIO VARGAS LLOSA, **I quaderni di don Rigoberto**, Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1997, trad. dallo spagnolo di Glauco Felici, pp. 346, Lit 32.000.

Lo scrittore peruviano Mario Vargas Llosa non è precisamente un estimatore della letteratura erotica. Noiosa, ripetitiva, cerebrale e, oramai, conformista, questi alcuni dei difetti che le imputa. Da questa gragnola di critiche salva, almeno in parte, la grande tradizione dei libertini settecenteschi sia per la raffinatezza stilistica e culturale con cui scrittori quali Sade o Diderot elusero la volgarità che intristirebbe le moderne espressioni erotiche, sia perché trascesero il mero erotismo utilizzandolo per contrabbandare audaci teorie sulla libertà umana.

Ed è a questa tradizione che Vargas Llosa evidentemente si richiama per compiere una nuova incursione nei difficili territori dell'erotismo dopo l'*Elogio della matrigna* (Rizzoli), il romanzo con cui nel 1988 sorprese i suoi lettori e che, con sguardo retrospettivo, può considerarsi una sorta di prologo a *I quaderni di don Rigoberto*, opera di maggiore spessore.

Nei *Quaderni* ritornano i protagonisti dell'*Elogio della matrigna* in una storia che ha inizio sei mesi dopo che dona Lucrecia - la sensuale matrigna del primo titolo - è stata cacciata di casa dal marito don Rigoberto, grazie alle manovre del figliastro Fonchito, luciferino cupido di angeliche fattezze che, dopo aver sedotto l'ingenua matrigna, aveva rivelato tutto al padre distruggendone il matrimonio.

Il nuovo racconto si apre proprio con la decisione del bambino di porre rimedio al male commesso adoperandosi per riconciliare la coppia, obiettivo che raggiungerà ricorrendo a una serie di lettere anonime e organizzando misteriosi incontri ad alto tasso erotico.

Malgrado Fonchito rappresenti ancora una volta il motore della trama, la narrazione non indugia sulla sua figura di adolescente enigmatico e un po' folle, ossessionato com'è dalla persona e dall'opera del pittore austriaco Egon Schiele. L'interesse del romanzo è, invece, concentrato sulla doppia personalità di don Rigoberto, in apparenza incolore funzionario di una compagnia di assicurazioni con un'esistenza formale e mediocre, in realtà insonne sognatore di fervida immaginazione

Peruviano, assicuratore, libertino

e grande cultura che, nel segreto del suo studio, coltiva una vita avventurosa e di intensa attività erotica che lo compensa delle miserie e dei limiti della sua esistenza impiegatizia.

Don Rigoberto riversa la sua vita clandestina nei quaderni che danno il titolo all'opera e le cui pagine si alternano alle sequenze dedicate ai dialoghi fra dona Lucrecia e Fonchito, cui è affidato il progredire dell'azione narrativa, e alla

trascrizione delle lettere anonime che il ragazzino fa circolare fra gli sposi separati. I quaderni di questo maturo assicuratore raccolgono di tutto, riflessioni, memorie, classificazioni estetiche e, soprattutto, fantasie sessuali e sfoghi polemi contro il mondo contemporaneo. In questi scritti sono da ricercarsi i veri temi del romanzo che va ben oltre la storia sentimentale-erotica di una strana famiglia dell'alta borghesia peruviana.

Il tema centrale è uno dei più ricorrenti nell'ultimo Vargas Llosa romanziere e critico: il ruolo della finzione artistica oggi. Sono lontani gli anni in cui lo scrittore attribuiva all'arte una funzione contestatrice e demistificatoria che poteva contribuire a migliorare l'esistente collettivo. Con la storia della vita-rifugio di don Rigoberto - che trae alimento dalle opere letterarie, plastiche e musicali di cui l'assicuratore si circonda - Vargas Llosa sembra, al

contrario, suggerire che l'universo della finzione è il migliore antidoto alle imperfezioni di un mondo che non può essere radicalmente cambiato senza attendere all'individuo e alla sua libertà.

Ed ecco gli altri due nuclei tematici rilevanti del romanzo che canta l'erotismo, prima e innanzitutto, come spazio di massima espressione dell'individualità dei singoli nella più piena libertà. Il protagonista, come il suo creatore, appare tormentato dalla disindividualizzazione che vede avanzare intorno a sé. In lettere destinate a non essere spedite, invisce "contro ogni movimento che si proponga di oltrepassare (o di relegare a un piano secondario) la lotta per la sovranità individuale, anteponevole gli interessi di un collettivo - classe, razza, genere, nazione, sesso, etnia, vizio o professione", perché in tutti ravvisa "una congiura per imbrigliare ulteriormente la maltrattata libertà umana. Quella libertà raggiunge il suo senso pieno soltanto nella sfera dell'individuo, patria calorosa e indivisibile".

Nei *Quaderni* ci sono, dunque, tutti gli ingredienti della letteratura libertina, i sofisticati rimandi culturali, la sapiente elaborazione formale, la cura stilistica, le preoccupazioni che trascendono l'elogio dell'eros e, ancora, dosi più consistenti di fisicità rispetto all'opera precedente. Eppure il romanzo non riesce a evitare gli scogli del genere erotico rilevati dallo stesso Vargas Llosa. Forse perché mancano alcuni ingredienti della grande narrativa dello scrittore e principalmente il potere di persuasione, la capacità di immettere il lettore nel gioco della narrazione sin dalla prima pagina e fargli vivere la verità dell'illusione fino alla fine. È troppo ingombrante la sagoma del Vargas Llosa saggista e giornalista impegnato a raccogliere le "sfide alla libertà" (così recita il titolo della sua ultima raccolta di articoli pubblicata in Spagna nel 1994) che traspare dietro l'esile trama narrativa. O forse il romanzo soffre di una certa prevedibilità dovuta a una disposizione strutturale e argomentale che, con scarse varianti formali, tende a ripetersi lungo i nove capitoli che lo compongono. Rimane la sorpresa dell'epilogo ma non è sufficiente a far sì che il piacere della lettura eguagli l'evidente piacere della scrittura di Vargas Llosa. (a.m.)

L'immobilità dell'attesa

di Annamaria Ferrero

MARGUERITE DURAS, **Storie di amore estremo**, Mondadori, Milano 1997, ed. orig. 1984, trad. dal francese di Donata Feroldi, pp. 126, Lit 12.000.

MARGUERITE DURAS, **Il pomeriggio del signor Andesmas, Alle dieci e mezzo di sera, d'estate**, Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1960 e 1962, trad. dal francese di Gioia Zannino Angiolillo e Daniella Selvatico Estense, pp. 200, Lit 14.000.

Titolo italiano accattivante, Storie di amore estremo, ma ingannevole per questa raccolta di articoli degli anni sessanta per "France-Observateur". Il francese, Outside, Papiers d'un jour, chiariva invece il rapporto di Duras con il giornalismo: un modo di scrivere nato non dall'urgenza assoluta della letteratura, ma in risposta a un richiamo irresistibile della realtà, qualcosa di legato e limitato al momento. A noi piace comunque riconoscerla nella densità della scrittura e in quel suo sguardo capace di sondare tenebre che il giudizio comune cerca con soffocante stupidità di circoscrivere.

Sospesi nell'immobilità dell'attesa, i protagonisti dei due romanzi brevi, Il pomeriggio del signor Andesmas e Alle dieci e mezzo di sera, d'estate, assistono, nell'incanto delle loro solitudini, all'ineluttabile spettacolo del destino. Il signor Andesmas, vecchio affondato in poltrona, vicino alla sua casa isolata, ha appuntamento con Michel Arc. La sua è in realtà un'attesa assoluta, inframmezzata dall'apparizione di personaggi-epifanie, messaggeri di un eterno ritardo e guide all'incontro vero, doloroso: quello con se stesso. Nel

secondo romanzo, sullo sfondo di un temporale estivo notturno, le attese sono moltiplicate. C'è un uomo che resta su un tetto, immobile, per ore: ha ucciso per gelosia e ora non aspetta che la morte, certa quando all'alba sarà scoperto. Ci sono i poliziotti, gatti che giocano col topo: sanno che lui è là, che col chiaro non avrà scampo, e scandiscono con le loro ronde il silenzio della notte. C'è l'attesa, duplice, di Maria, che da una terrazza spia la distesa dei tetti cercando di riconoscervi una sagoma e intanto aspetta che suo marito e Claire scoprano di amarsi. E c'è l'impazienza dei due amanti, l'ansia di esplodere, non appena sfiorate, delle passioni proibite.

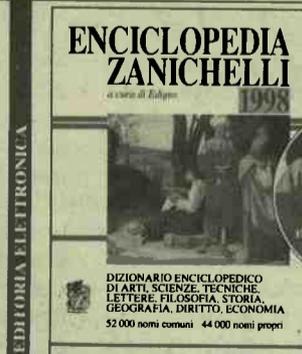
L'attesa porta, in entrambi i romanzi, alla stessa conclusione. Andesmas esce dal torpore letargico delle lunghe sieste cui s'abbandonava per non vedere il trascorrere della vita, e scopre, con la propria vecchiezza, il distacco dalla figlia adorata, ormai donna e amante dell'uomo che lui aspetta. A insegnargli la rassegnazione è la moglie tradita di Arc, come se la capacità di aderire al flusso della vita fosse più femminile che maschile, come se lo sguardo delle donne avesse un'atavica, terribile lucidità. È lo stesso eccesso di consapevolezza che permette a Maria non solo di arrendersi, ma di assecondare la passione tra suo marito e Claire: fin dal primo momento che lui ha desiderato l'altra, è stata cosa fatta, per sempre. Ci sono cose che non si scelgono, che capitano, come scadenze inevitabili, e si possono tutt'al più riconoscere. È necessario accettare la sconfitta. Sapersi allontanare dalla felicità dell'amato: forse è questo l'amore estremo.



ATLANTE DELLA STORIA D'EUROPA
DERIVAZIONI, DISCENDENZE E RAMIFICAZIONI DI IDEE, CULTURE, STATI, DINASTIE, SCIENZE E ARTI DALL'ANTICHITÀ A OGGI
88 000 lire



ENCICLOPEDIA DELLE SUCCULENTE
di Maurizio Saja e Mariangela Costanzo
68 000 lire

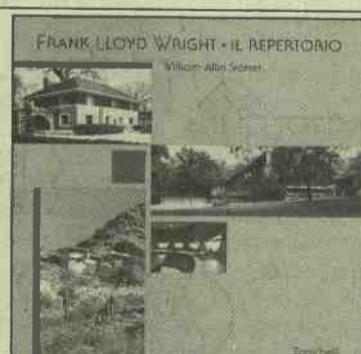


ENCICLOPEDIA ZANICHELLI 1998
110 000 lire

confezione ENCICLOPEDIA ZANICHELLI 1998 con CD-ROM
198 000 lire



Giovanni Kappenberger
Jochen Kerkmann
IL TEMPO IN MONTAGNA
MANUALE DI METEOROLOGIA ALPINA
48 000 lire



William Allin Storrer
FRANK LLOYD WRIGHT
IL REPERTORIO
108 000 lire

Il biennio 1996-97 ha visto l'editoria italiana particolarmente solerte nella pubblicazione di romanzi di scrittrici latinoamericane. Il primo pensiero dinanzi a quello che, sebbene in proporzioni decisamente minori, potrebbe definirsi come un boom della narrativa latinoamericana al femminile va a quella precedente ondata editoriale che negli anni settanta aveva diffuso in Europa autori come García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, Fuentes, Puig catalogandoli sotto l'etichetta collettiva – divenuta quasi sinonimo di genere – di "letteratura latinoamericana". Allora, forse assordati dallo strepito della deflagrazione, non ce n'eravamo accorti, ma tale nutrita lista di nomi oggi giustamente famosi non ne conteneva nessuno di donna... Sullo sfondo alcune autrici erano emerse, ma un po' in sordina: penso a Silvina Ocampo – il cui nome e talento è stato troppo oscurato da quello di Borges, della cui cerchia faceva parte – o a Clarice Lispector – rimasta un po' in margine non tanto per l'appartenenza all'area brasiliana (fattore che non ha certo penalizzato Jorge Amado), quanto per l'ermetismo e la peculiarità della sua scrittura. La Ocampo e la Lispector sono comunque rimasti casi isolati, come se nella produzione letteraria di marca latinoamericana importata da noi, fra la barocca Juana Inés de la Cruz e Isabel Allende ci fosse un vuoto di voci femminili, interrotto, forse solo grazie al Nobel, da quella di Gabriela Mistral.

Se riflettiamo bene sul meccanismo delle mode editoriali, ci pare di ravvisare proprio in Isabel Allende la prima grande apertura verso una scrittura latinoamericana di genere femminile, e non è un caso se le autrici su cui si è in seguito focalizzato l'interesse dell'editoria italiana sono connotate da caratteristiche che avevano già siglato il successo della scrittrice cilena. Si tratta di una scrittura non femminista, oppure ispirata a un femminismo mitigato da un contesto in cui, pur non tralasciando di illustrare la condizione della donna sullo sfondo di società ancora fortemente maschiliste, si rende ancora prioritario un ruolo di denuncia politica e sociale *tout court*. Allora, l'originalità e, se vogliamo, la femminilità di questa scrittura consiste nel concentrare il proprio sguardo su microstorie esemplari in cui la donna è certamente protagonista, ma come specchio convesso in cui le tare e le contraddizioni di una macrostoria forgiata dagli uomini vengono inevitabilmente alla luce.

Sinteticamente, i temi e modi variegati presenti tanto nella Allende quanto nelle autrici successive sono: la storia, utilizzata come contrappunto e ossatura alle vicende narrate; la denuncia del doppio disagio vissuto dalla donna all'interno di mentalità patriarcali e di regimi totalitari; l'amore, presentato nella sua multiforme fenomenologia e spesso con divertita ironia sulla falsariga dei romanzi d'appendice o delle telenovelas; il mito, che tradizionalmente avvolge i personaggi femminili di un'aura magica, e che ha permesso a queste autrici di sfruttare a proprio favore l'esotismo cui la narrativa latinoamericana sembra essere stata condannata, rivisitando al femminile le radici precolombiane

Scrittrici latinoamericane

di Vittoria Martinetto

della propria cultura. Una caratteristica, infine, accomuna immancabilmente tutte queste narrazioni: le loro protagoniste, che siano dee reincarnate, rivoluzionarie, giornaliste, zingare o signore per bene, sono sempre donne difficili da dimenticare, che facilmente soddisfano gli orizzonti d'attesa o i bisogni d'identificazione delle potenziali lettrici.

trad. dallo spagnolo di Alessandra Riccio, pp. 171, Lit 24.500) un angelo di garciamarqueziana memoria fa la sua comparsa in una baracopoli ai margini di Bogotá e una giornalista mandata per farvi un servizio viene coinvolta in una serie di avventure e di situazioni stravaganti dopo essersene innamorata a prima vista. Al termine del romanzo – che, come si evince dai

grafiche – dell'eroina borghese coinvolta nel Fronte di liberazione sandinista vengono messe in parallelo con quelle di un'india che ha combattuto contro i conquistadores al tempo della Colonia e che monologa dall'albero in cui si è reincarnata; in *Sofia dei presagi* (e/o, Roma 1997, trad. dallo spagnolo di Margherita D'Amico, pp. 283, Lit 26.000), la magia, gli antichi riti, le

nia Cherchi, pp. 310, Lit 35.000) – si tratta di un romanzo corredo di immagini e di un cd – immagina un'America latina del XXIII secolo dove l'umanità è retta da una "legge dell'amore" che richiede a ognuno di pagare le colpe delle proprie incarnazioni precedenti prima di poter incontrare l'anima gemella e vivere felici per sempre. A questo processo dovrà sottoporsi anche la protagonista Azucena, non senza che il suo progetto, secondo i canoni della favola manichea, venga osteggiato da forze del Male invitate e insidiose fino allo scontato *happy end*.

Su un versante più realistico si muovono invece la narrativa di Marcela Serrano e quella di Angeles Mastretta. Per entrambe il contesto storico costituisce lo sfondo imprescindibile cui rimandano le vicende narrate. Nel caso di *Noi che ci vogliamo così bene* di Marcela Serrano (Feltrinelli, Milano 1997, trad. dallo spagnolo di Silvia Meucci, pp. 255, Lit 28.000), si tratta dei tumultuosi anni settanta, in cui si svolgono le vicende di amore, morte e quotidianità narrate reciprocamente da quattro amiche riunitesi per una breve vacanza fuori stagione in una casa di villeggiatura. Al di là dell'interessante casistica che emerge dai loro resoconti, appare particolarmente indovinata la scelta di dare sfogo a una prospettiva femminile e degli anni novanta, su un momento così discusso della storia cilena.

L'ormai romantico e sempre fantasmagorico Messico della rivoluzione fa invece da sfondo alla deliziosa vicenda di *Male d'amore* di Angeles Mastretta (Feltrinelli, Milano 1996, trad. dallo spagnolo di Silvia Meucci, pp. 284, Lit 30.000), in cui i personaggi – uomini compresi – sono così belli e simpatici, le situazioni così idilliche e i dialoghi così da copione cinematografica da farla assomigliare a una favola. È la storia di due famiglie, quella di un medico e quella di un farmacista, entrambi di idee liberali, che vedono nascere e concretizzarsi con eguale passione la rivoluzione e l'amore nei loro figli Emilia e Daniel, della cui travagliata e movimentata unione il romanzo ci narra. Il tono idilliaco che potrebbe essere quello di un *feuilleton*, viene mitigato da quell'ironia intelligente e divertita che contraddistingueva già il romanzo precedente e che ne ha garantito il successo.

Marvel Moreno, infine, costituisce un caso a sé in questo panorama. Innanzitutto perché il secondo e ultimo libro (*Qualcosa di brutto nella vita di una signora per bene*, Jaca Book, Milano 1997, trad. dallo spagnolo di Monica Molteni e Anna Roberto, pp. 301, Lit 29.000) è un volume di racconti. Si tratta, inoltre, di racconti di difficile collocazione: non vi si ritrova infatti la variopinta e lussureggiante Colombia cui García Márquez ci ha abituati, ma un desueto ritratto in interno della sua società metropolitana, con il suo apparato di vizi, vanità, farse e ingiustizie. Lo straniamento domina il punto di vista, che è sempre quello di una donna, e la vena di disagio, di sospensione, o anche solo di non detto, che percorre le nove storie narrate sembra creare sottili corrispondenze fra questi racconti e quelli di una Ocampo. O, forse, lo smarrimento in cui lasciano il lettore è generato solo dall'atmosfera di esilio che li permea.

Intervista a Gioconda Belli

In Europa sembriamo esserci accorti da poco che anche le donne latinoamericane scrivono. Quali sono i valori portati da questo nuovo boom tutto al femminile?

"Sì, sembra ci sia davvero un boom della narrativa latinoamericana al femminile, tuttavia gli scrittori uomini lo attribuiscono a un fenomeno di mercato e non di qualità. Penso che questo nasca da un pregiudizio, perché le donne che scrivono oggi in America latina illustrano un mondo diverso, un mondo raccontato a partire da spazi dove generalmente non si faceva letteratura, vale a dire lo spazio della cucina o quello dell'intimità della donna o dell'amicizia fra donne; temi che per alcuni critici connotano ancora una narrativa light".

Lei si è resa nota come poetessa passando solo in un secondo tempo alla narrativa con *La donna abitata*, uscito nell'88. Che cosa ha determinato questo cambiamento?

"Mi sono accorta che la poesia non era il mezzo indicato per raccontare quello che sentivo il bisogno di raccontare in quel momento. La mia poesia era molto intimista, mentre io volevo trovare il modo di parlare dell'esperienza di una comunità, della sua lotta, quantunque sempre attraverso lo sguardo di una donna".

Sebbene siano animati da tematiche sociali, nei suoi romanzi lei inserisce sempre qualche elemento mitico o fantastico. Il suo ultimo romanzo, *Waslala*, è addirittura il racconto di una nuova utopia.

"Sì, *Waslala* parla della necessità di creare, qualunque sia la circostanza e foss'anche con

la sola immaginazione, luoghi magici o utopici dove proiettare la nostra sopravvivenza. *Waslala* è un po' il tentativo di raccontare il futuro visto dal sottosviluppo. In genere la fantascienza si scrive a partire dal punto di vista dei paesi più sviluppati con la loro tecnologia avanzata, ma dai tempi dell'Eldorado non si esplora l'altro versante...".

Mi pare anche di intravedere nei suoi romanzi un femminismo costruttivo, un'utopia, o meglio, una speranza, riguardo ai rapporti uomo-donna.

"Certo. Credo che la lotta delle donne non debba essere contro l'uomo, ma per ottenere un miglioramento dei rapporti tra uomo e donna, una situazione in cui la felicità non si costruisca a partire dall'infelicità dell'uno o dell'altro membro della coppia. Questo intendo per parità".

Lei ricorre spesso alle radici precolombiane della sua cultura: È un suo modo di focalizzare l'eterna discussione circa l'identità latinoamericana?

"Solo in parte. Penso che privilegiare un ritorno alle nostre radici indigene significherebbe negare quello che siamo oggi, creerebbe uno squilibrio in una possibile armonia tra quello che eravamo e quello che siamo diventati e da cui non si può più tornare indietro. Dobbiamo accettare quello che siamo e trasformarlo in qualcosa di vitale investendo le nostre energie in questioni che di per sé risolverebbero il problema dell'identità: far sì che più gente abbia accesso alla cultura, che più gente legga e pensi, che più gente possa vivere in pace sulla base del rispetto dei diritti civili". (v.m.)

Di queste autrici, soltanto la colombiana Laura Restrepo e la cilena Marcela Serrano compaiono per la prima volta sul nostro mercato. Inutile invece ricordare lo straordinario successo della messicana Laura Esquivel con *Dolce come il cioccolato* (Garzanti, 1991), tradotto in ventinove lingue e in un film, mentre la sua coeterranea Angeles Mastretta si era già imposta con *Strappami la vita* (Feltrinelli, 1988) e con altri due libri di successo pubblicati da Zanzibar, i racconti di *Donne dagli occhi grandi* (1992) e i brevi saggi di *Puerto libre* (1995). La nicaraguense Gioconda Belli è soprattutto nota per *La donna abitata* (e/o, 1988), mentre la colombiana Marvel Moreno ha ricevuto nel 1989 il premio Grinzane Cavour per *In dicembre tornavano le brezze* (Giunti, 1988).

In *Dolce compagnia* di Laura Restrepo (Frassinelli, Milano 1997,

ringraziamenti, pare frutto di una vera e propria ricerca sul tema degli angeli presso le biblioteche pontificie – la natura angelica del bellissimo ragazzo rimane irrisolta fra la superstizione della povera gente che ha bisogno di adorare un'entità più familiare di un dio confinato su un trono e il realismo della medicina che vorrebbe ridurla a un caso clinico: così la narrazione mantiene la propria aura di realismo magico caro sia a García Márquez, che sponsorizza in faccetta la Restrepo, sia a un pubblico mai sazio di esotismo.

Invece di mescolare il magico con il reale, Gioconda Belli distingue i due piani mettendoli in contrappunto dialogico: in *La donna abitata* (di cui è recentemente uscita una nuova edizione: e/o Roma 1997, trad. dallo spagnolo di Margherita D'Amico, pp. 375, Lit 24.000), le imprese rivoluzionarie e amorose – chiaramente autobio-

erbe medicinali, gli stregoni aiuteranno l'enigmatica e spregiudicata protagonista cresciuta insieme agli zingari a ritrovare la vera madre insieme alle sue radici precolombiane; in *Waslala* (e/o, Roma 1997, trad. dallo spagnolo di Margherita D'Amico, pp. 316, Lit 25.000), che sembra una rivisitazione moderna di quelle leggende del paradiso terrestre o dell'età dell'oro che hanno idealmente guidato l'esplorazione del continente latinoamericano, la Belli mette a protagonista della ricerca – che poi è quella di un futuro migliore – Melisandra, giovane e fiera abitante di Faguas, terra di razze e di scontri armati, ridotta a discarica dei rifiuti del pianeta che può essere metafora di molti paesi latinoamericani.

Decisamente meno affascinante l'esperimento di Laura Esquivel, che nel suo multimediale *La legge dell'amore* (Garzanti, Milano 1996, trad. dallo spagnolo di Stefa-

Intervista

Argentino di Cumiana, accademico francese

Intervista a Héctor Bianciotti di Gabriella Bosco

È venuto a Torino per ricevere il premio Grinzane, conferitogli in quanto personalità che ha contribuito a diffondere la cultura piemontese nel mondo. Héctor Bianciotti, argentino di nascita naturalizzato francese, non si stupisce del riconoscimento. Il Piemonte è entrato di forza, suo malgrado, in un libro che aveva cominciato a scrivere nel 1983, e che sarebbe stato molto diverso se alcuni amici, vedendolo in difficoltà, non gli avessero proposto di fare un viaggio a Cumiana. Nel salottino elegante di un grande albergo torinese, Bianciotti si lascia andare volentieri a rimemorare quei giorni. Vuole farlo parlando in italiano, perché ha l'impressione di dover risvegliare in lui la lingua.

Che cos'era che non andava, e perché i suoi amici le proposero quel viaggio in Piemonte?

“Io sono venuto in Europa nel '55, sono stato a Roma, in Spagna e poi in Francia, dove ho iniziato a scrivere e ho deciso di rimanere. Ma nell'83, quel libro a cui lavoravo da quattro mesi mi accorsi che non potevo più scriverlo in spagnolo, come i precedenti. Mi sentivo come se avessi perso una lingua, quella dell'Argentina in cui ero nato, e non sapevo se la lingua del paese in cui vivevo mi aveva accettato. All'epoca lavoravo da Gallimard, qualcuno mi disse: perché non andiamo in Piemonte? Non ero mai venuto, prima, nella terra dei miei genitori. Pensai che quegli amici forse avevano ragione. Dovevo fare come dice Borges, l'uccello che vola all'indietro per sapere da dove viene. Andai a Cumiana. Nel libro che stavo scrivendo, che è poi stato tradotto in italiano da Angelo Morino per Sellerio, *Senza la misericordia di Cristo*, Cumiana entrò nel momento in cui mi trovai di fronte alla chiesa del paese, alla cappella barocca sconosciuta dove alcuni ragazzi stavano provando uno spettacolo teatrale. Potei ricominciare a scrivere dopo quel viaggio. Ricordo benissimo la piccola biblioteca del parroco, dove lui mi portò per rispondere alle mie domande. Mi fece sedere di fronte a lui, era una di quelle biblioteche con le tendine verdi dietro i vetri. ‘Sa tutto di ogni famiglia di Cumiana’, mi avevano detto i ragazzi nella cappella; appena dissi il nome di mio padre lui prese un grosso libro e subito trovò la data di nascita, quella di mia madre, la data del loro sposalizio, mi disse che la nonna materna si chiamava Gontero, ‘un nome di origine tedesca’ disse, ‘da Gunter’. Gli amici poi mi portarono a mangiare in un ristorante in cui ritrovai esattamente i sapori della cucina di mia madre, che non sentivo più da quando ero bambino, mangiai i *gönfjön*, è l'unica parola che mi azzardo a dire in piemontese, lì si faceva nei giorni di pioggia per gli operai che avevano lavorato al freddo. E andai al cimitero, dove vidi nelle piccole fotografie sulle tombe facce a me familiari. *Senza la misericordia di Cristo* finisce a Cumiana. Quando tornai, nell'87, ad attendermi c'erano la banda, il prete, il sindaco, fecero un banchetto interminabile, devo aver bevuto parecchio vino perché volli fare un discorso in italiano e alla fine piangevano tutti. Il sindaco era un uomo depresso, ma simpatico. Gli chiesi di tenermi da parte due metri quadrati nel cimitero”.

Perché ha aspettato i cinquantatré anni, e quel problema “linguistico”, per tornare alle radici?

“Io non ho radici, oppure sono nel cielo. Io sono scappato dalla mia famiglia, avevo dodici anni quando me ne andai. Son voluto andare lontano. La regione in cui sono nato è la più austera della pampa argentina, una pianura che non si può immaginare in Europa, tutto piatto all'infinito. C'erano solo piemontesi, neanche una persona del Sud dell'Italia. Sentivo parlare italiano, ma i miei genitori che quando erano arrivati là avevano sofferto molto di non sapere lo spagnolo ci avevano impedito l'italiano, un gesto intelligente, che però fece della lingua madre la lingua proibita per noi. Non c'erano scuole, si andava dai contadini, a casa di uno, a casa dell'altro, si organizzavano delle specie di classi. Mio padre aveva una superstizione strana, all'età di undici anni mandava tutti i figli maschi, le femmine no, a passare un anno in città,

interni in un collegio. Da quell'anno fuori, io tornai solo per dire che non tornavo e che entravo in seminario”.

Dalla pampa senza scuole all'Académie française, dove è stato accolto nel gennaio del 1996. Come si trova sotto la Cupola?

“Mi piace molto, quella che passo all'Académie è una giornata che mi sembra senza pericoli intorno. Vado lì tutti i giovedì pomeriggio, per l'assemblea, dalle tre alle quattro e mezza. Ognuno poi fa parte di qualche commissione, io sono in quella per il Dizionario. È un lavoro che trovo divertente, quello sulle parole. Ci si riunisce e si discute sulle definizioni da dare. Sono discussioni anche molto accese. Ad esempio la parola *malinconia*, si dice sempre “tristezza profonda”, ma non è così, basta guardare la *Melancholia* di Dürer per capire che non è così, è qualcuno che pensa. Quanto all'aspetto formale, uniforme e spadino, è un simbolo, di un tipo di cultura, di arte. L'Académie è il Seicento”.

Lei da che parte sta, è per i classici o per i barocchi?

Io penso che ci sia un filo che unisce una serie di scrittori, a partire da Rabelais, che passa per Montaigne, la sua abbondanza enorme, e scende giù nel Gran Secolo, dove c'è sì Bossuet, ma anche Fénelon, e nel Settecento, dove c'è Rousseau ma anche Diderot, e poi Voltaire ma anche Chateaubriand. Nella letteratura romanzesca, io vedo passare quel filo da Saint-Simon a Chateaubriand, poi a Balzac, Hugo, Dumas, Zola, Proust, Céline. Sono tutti scrittori che non c'entrano niente con il discorso classico. C'è in loro una tensione. L'unico che ha fatto uno sforzo per ‘guarire’ è stato Flaubert. Eppure persiste, ad esempio nei comitati di lettura delle case editrici, l'idea fissa che il francese debba essere obbligatoriamente *squallido*. Mentre è quella tensione, io penso, a fare bella la prosa francese. Voltaire è l'unico caso di lingua pura bella da leggere”.

Nella letteratura italiana chi sono i suoi autori?

“L'immagine usuale che si ha della vostra letteratura è quella della vitalità, alla maniera di Anna Magnani, per intenderci, e invece io trovo che è la letteratura più intellettuale che ci sia in Occidente. Da Pirandello a Savinio a Gadda a Calvino. La grande eccezione, in questo senso, è Elsa Morante. Ricordo un giorno che incontrai Calvino nella hall di un albergo di Nizza, gli dovevano dare un premio alla Fiera del Libro. Gli chiesi: Italo, che cosa stai facendo adesso? Mi rispose: Cerco di fare il mio Monsieur Teste. Due anni dopo usciva *Palomar*, che è il libro che preferisco di Calvino. Ne scrissi una recensione per il ‘Nouvel Observateur’, lui stava allora a Roma, mi mandò un telegramma di ringraziamento di quelli che si potevano mandare a quei tempi, grande, bianco. Quando morì, la moglie mi disse che lui dava i voti ai critici. Per *Palomar*, il primo in classifica ero io. Credo fosse perché avevo trovato tutti gli autori di riferimento. Con Monsieur Teste mi aveva dato un'indicazione, io trovai Caillois e altri. Un libro molto intelligente”.

Tra i giovani chi le piace?

“Mi interessa molto quello che stanno facendo tre autori che non si conoscono tra loro, ma che hanno in comune il fatto di porsi al di fuori dell'attualità. Alessandro Baricco da voi in Italia, Christophe Bataille in Francia e Eduardo Berti in Argentina. Il loro modo di scrivere corrisponde a un'esigenza, evidentemente profonda. Mi interessa soprattutto per questo. È un po' come quello che successe verso la fine degli anni cinquanta, quando tutti sentivano il *rock and roll* o, nell'ambito della musica classica, era il momento di Mahler, e qualcuno cominciò ad ascoltare sconosciutissimi concerti di musica barocca. Adesso a ogni ora del giorno e della notte, se si accende la radio, si può sentire musica barocca. Allora, chi cominciò a sentirla lo fece perché ne sentiva il bisogno. Anche la misura breve di Baricco, Bataille e Berti, credo corrisponda a un'esigenza. Io scrivo in maniera diversa, li seguo per capire”.

Adelphi

Alberto Arbasino
PASSEGGIANDO TRA I DRAGHI
ADDORMENTATI

W.H. Auden
UN ALTRO TEMPO

Isaiah Berlin
IL MAGO DEL NORD

Jorge Luis Borges
STORIA UNIVERSALE DELL'INFAMIA
STORIA DELL'ETERNITÀ

Luigi Luca Cavalli-Sforza, Paolo Menozzi,
Alberto Piazza
STORIA E GEOGRAFIA DEI GENI UMANI

EUSEBIO E TRABUCCO
CARTEGGIO DI EUGENIO MONTALE
E GIANFRANCO CONTINI

Louis Ginzberg
LE LEGGENDE DEGLI EBREI
II. DA ABRAMO A GIACOBBE

Antonio Gnoli - Franco Volpi
I PROSSIMI TITANI
CONVERSAZIONI CON ERNST JÜNGER

James Hillman
IL CODICE DELL'ANIMA

Ernst Jünger
FOGLIE E PIETRE

Milan Kundera
L'IDENTITÀ

Gypsy Rose Lee
GYPSY

Groucho Marx
GROUCHO E IO

Frank McCourt
LE CENERI DI ANGELA

V.S. Naipaul
UNA CIVILTÀ FERITA: L'INDIA

Nonno di Panopoli
LE DIONISIACHE, I

Jacob Presser
LA NOTTE DEI GIRONDINI

Charles Rosen
LA GENERAZIONE ROMANTICA



schede

JO HOESTLANDT, JOHANNA KANG,
Paura sotto le stelle, *Castalia*,
Torino 1997, ed. orig. 1993,
trad. dal francese di Silvia Ca-
modeca, pp. 38, Lit 25.000.

Quando una vecchia ferita duole la si accarezza con un gesto inconsapevole e necessario. La mano sfiora la parte offesa e così facendo prova a cancellare il dolore residuo e a restituire al corpo una carne liscia e compatta. Lo stesso vale per le ferite morali: il pensiero smeriglia la coscienza e la memoria. Neppure la vecchiaia sa sottrarsi a questo lavoro, il tempo improvvisamente eccedente cede alle rivisitazioni. L'anziana signora Hélène non può fare a meno di ricordare i fatti di quel 1942 quando viveva nella Francia del nord occupata dai tedeschi. Aveva allora otto anni e mezzo, come Lydia, la sua amica del cuore. Per la sua festa di compleanno Hélène l'aveva invitata a dormire a casa sua, la notte della vigilia. Ma, improvvisamente, rumori per strada, voci concitate, passi affrettati inquietano Lydia e la inducono a chiedere di essere riaccompagnata a casa. Hélène si offende, strepita e accusa l'amica di egoismo e insensibilità. Il regalo, ancora impacchettato, resta lì, abbandonato su un tavolo. Nei giorni seguenti, con la scomparsa di Lydia e della sua famiglia, Hélène si rende conto di non aver capito, di non aver saputo, di essere stata messa al riparo dalla brutalità degli eventi. Ancora oggi la vecchia signora aspetta l'amica per porre fine e quel senso di oppressione che la maturità le ha insegnato essere il frutto della complicità indiretta. "Tengano i genitori all'erta i cuori dei figli" recita la prefazione nell'offrire al lettore questo libro in cui le figurine appiattite dalla memoria scivolano su fondi ingialliti. Un giallo per i ricordi, uno per le stelle della filastrocca e uno per la stella cucita sulla giacca. Le illustrazioni, a tutta pagina, invitano a contravvenire alla regola che induce i genitori a difendere e a proteggere i figli non solo dai pericoli ma da tutti quei turbamenti dove il dubbio si insinua e la ragione vacilla. (Per bambini di dieci anni).

Eliana Bouchard

CARLO LUCARELLI, **Febbre gialla**,
E. Elle, Trieste 1997, pp. 127, Lit
10.000.

Un ulteriore segno della vitalità e del successo del genere giallo-horror-mistero - che nell'ultimo decennio ha raddoppiato la propria incidenza quantitativa nelle pubblicazioni per ragazzi - è la collana "La casa del Giallo", suddivisa in tre sezioni secondo fasce d'età: "Minigiallo" (per primi lettori), "Internet detectives" (8-12 anni) e "Crimini & Delitti" (12-14). Quest'ultima serie si segnala - secondo una positiva tradizione dell'editrice - anche per lo spazio concesso ad autori italiani già affermatosi nel caso del giallo per adulti. È il caso di Carlo Lucarelli, che racconta un avvincente intrigo centrato sullo sfruttamento dei bambini cinesi in Italia, precisamente nella sua Bologna. Nella sua versione italiana per ragazzi il giallo non è più trama astratta, pretesto

per algidi esercizi d'intelligenza, ma si "sporca" con una realtà quotidiana, urbana e sociale, perfettamente riconoscibile in quanto rappresentata con i suoi abituali linguaggi. In questo senso il genere si può considerare massimamente educativo. Sarebbe bene che anche la serie "Crimini & Delitti" avesse in quarta di copertina qualche indicazione sull'argomento del racconto per aiutare i possibili lettori a scegliere.

Fernando Rotondo

ROLAND SMITH, **La caverna del tuono**, *Mondadori, Milano 1997, ed. orig. 1995, trad. dall'inglese di Veruschka Bramante, ill. di Michele Tranquillini, pp. 231, Lit 12.000.*

Dopo una lunga eclisse del genere, finalmente l'avventura è tornata a riaffacciarsi nella letteratura per ragazzi sotto il segno dell'incontro con l'altro e l'altrove. Solitamente il protagonista adolescente compie un viaggio reale e metaforico di formazione, percorre un itinerario di ricerca della propria identità, tanto più significativo quanto più avviene a contatto con realtà, situazioni, ambienti e personaggi diversi. *La caverna del tuono* racconta l'incontro e l'amicizia tra un ragazzo americano, alla ricerca del padre che tenta di salvare gli elefanti dai bracconieri in un'Africa materialmente e culturalmente degradata, e un giovane Masai, che vuole recuperare le vecchie tradizioni del suo popolo per ricostruire un'identità, individuale ed etnica, a cui appartengono riti e cerimonie magiche per invocare e provocare le grandi piogge salvifiche. Naturalmente la vicenda si svolge sotto il segno dell'avventura più travolgente e coinvolgente; con imprevisti, agguati, fughe, combattimenti, colpi di scena, in un paesaggio di savane o foreste, e con l'immane lieto fine.

(f.r.)

HADLEY IRVIN, **Kim-Kimi**, *Mondadori, Milano 1997, ed. orig. 1987, trad. dall'inglese di Chiara Arnone, pp. 141, Lit 13.000.*

Dopo Pearl Harbor circa centomila cittadini americani di origine giapponese vennero internati in campi di concentramento in condizioni di estremo disagio e al loro ritorno spesso non trovarono né la casa né il lavoro, perché i loro beni erano stati sequestrati o saccheggati. È questo lo sfondo storico della vicenda di Kim, sedicenne teenager nippoamericana, il cui padre di etnia giapponese è morto prima che lei nascesse e la cui madre irlandese si è risposata con un americano. La ragazza si vede diversa, non sa bene chi è, si sente metà e metà, come se fosse spaccata in due. Parte da casa alla ricerca della metà mancante, della sua "giapponesità", e nel viaggio si imbatte nella tragedia della comunità nippoamericana a cui apparteneva il padre. Kim alla fine scopre l'altra metà di sé, la Kimi di origine giapponese,

e comprende che bisogna avere la memoria e il senso del passato per illuminare e capire il presente. La ricerca della paternità e dell'identità diventa così scoperta del posto da occupare in una società in cui razze, culture e tradizioni diverse sono destinate a incontrarsi, contaminarsi, ibridarsi e dare frutti.

(f.r.)

ROBERT SWINDELLS, **Jacqueline Hyde**, *Mondadori, Milano 1997, ed. orig. 1994, trad. dall'inglese di Gabriella Paulucci, ill. di Marcella Brancaforte, pp. 138, Lit 11.000.*

Jacqueline Hyde (occhio al cognome) è un'undicenne "perfettina", "disgustosamente buona, da far vomitare". Ma gli adulti non si accorgono che sta crescendo e che sotto la sua pelle preme per uscire fuori una seconda personalità (succede a quell'età). Una nuova Jacqueline Diavolo prende il sopravvento sulla vecchia Jacqueline Angelo e combina malefatte sempre più gravi, fino a dare fuoco alla scuola. Il tema del "doppio" ha sempre affascinato l'immaginazione popolare per la ricchezza di significati e di risonanze che suscita nel profondo, permettendo di realizzare il sogno umano di diventare un'altra persona, di trasgredire le norme, di soddisfare gli istinti e impulsi più spontanei e selvaggi. In particolare, rappresenta con grande forza evocativa e metaforica la condizione di passaggio dall'infanzia all'adolescenza, quando corpo e spirito vengono vissuti dai giovani come terreno di contesa tra istanze contrapposte, tra Bene e Male, e la "metà cattiva" talora assume il dominio inducendo a comportamenti tanto più affascinanti quanto più riprovevoli e inspiegabili.

(f.r.)

La rivoluzione francese raccontata da Lucio Villari, *Laterza, Roma-Bari 1997, ill. di Gianni Peg, pp. 128, Lit 15.000.*

Poco più di cento pagine per descrivere - attraverso brevi paragrafi, illustrazioni e schede approfondite su personaggi, fatti e situazioni - "quell'evento ancora discusso, rifiutato, amato, dibattuto. Una storia "raccontata". Lo storico Lucio Villari attraverso la cronaca dei fatti dell'89, preceduta da una breve informazione sulla Francia prerivoluzionaria, fa una descrizione sintetica ed efficace di quegli anni. La narrazione è alleggerita e vivacizzata da piccole storie e curiosità, sempre accompagnate da approfondimenti dell'autore sulla situazione sociale di allora e sui protagonisti. Richiami a storici classici della rivoluzione come Soboul e Mathiez sono per il lettore quindi sostegno e stimolo a una lettura che va oltre il racconto. Si tratta di una buona introduzione, un invito alla conoscenza e allo studio della Rivoluzione e di quei problemi ancora aperti duecento anni dopo il 1789.

Valentina Parlato

Noir. 12 racconti neri italiani, a cura di Alfredo Ronci, I libri dell'altritalia, Milano 1997, pp. 144, Lit 3.900.

È il secondo volumetto della collana "Le scintille", una costola della rivista "Avvenimenti". Raccoglie dodici racconti molto differenti l'uno dall'altro, al punto che dopo averli letti si finisce per dover accettare la definizione di *noir* data da Ronci nella sua introduzione alla raccolta: il *noir* è tutto e il contrario di tutto. Naturalmente si tratta di una definizione che non definisce nulla, ma che ha il pregio di non voler imporre fittizie convergenze fra i dodici racconti, che nella maggioranza dei casi possono essere visti come variazioni sul tema del *noir* più che come esempi di *noir*. L'anima italiana della scrittura però è assai spesso così: preferisce stirare i confini dei generi narrativi fino a incorporare terreni esterni, anziché raffinare artigianalmente un modello depositato; desidera cogliere l'occasione di misurarsi con un codice dato per aumentare il suono personale dello stile, invece di concentrarsi sull'architettura della storia dissimulando il più possibile la personalità dell'autore. Per passare dal racconto di Marco Drago a quello di Giovanna Repetto, come da quello di Gabrielle Morpurgo a quello di Massimo Carlotto, bisogna muoversi a scatti, a salti, non linearmente, come del resto vale per il passaggio da ciascun racconto a ciascun altro nell'ambito del volume. È chiaro che in questo potrebbe nascondersi un difetto, una debolezza, ma occorre avvertire il lettore che così non è. Anzi, il continuo mutare di scenari così come di stili di scrittura, oltre a testimoniare una diffusa vitalità della scrittura italiana, è il vero fulcro del libro. È nel caleidoscopio a cui gli autori insieme danno vita che si trova la chiave di lettura migliore per godere di queste storie. Ogni autore ha il suo ritmo, diverso da quello degli altri, e il ritmo complessivo è ancora una cosa diversa. Avvertito il lettore di questa caratteristica generale che appartiene al libro considerato globalmente, occorre però dirgli che anche una lettura rapsodica e non sistematica di questi racconti, fatta alla ricerca del particolare sfizioso, della perla nascosta, del personaggio singolare, dell'atmosfera sottile può dare i suoi frutti. Per confortare una lettura del genere segnaliamo, portavoce di tutti gli autori, una frase tratta dal racconto di Matteo Galiazzo: "Erano lì, cioè esistevano veramente, erano dentro i telegiornali e non dentro i telefilm".

Dario Voltolini

DAVID B. FORD, Il controllo totale, Mondadori, Milano 1997, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Luciana Crepax, pp. 490, Lit 32.000.

David B. Ford non esiste. L'autore si chiama David Baldacci. Ma gli esperti di marketing della Mondadori, preoccupati che un thriller firmato Baldacci non avrebbe avuto successo gli hanno telefonato con urgenza: serve un nome fittizio, e

anglofono. Mr Baldacci, a corto di immaginazione, sbircia dalla finestra in cerca di ispirazione e vede un camioncino Ford. Baldacci, un avvocato di Washington, è diventato celebre con il bestseller *Il potere assoluto*, subito trasformato in un film. *Il controllo totale* presenta i medesimi pregi e difetti; Baldacci ha del talento come *page-turner* e vi tiene incollati ai libri. Ciò nonostante è piuttosto rozzo nelle descrizioni d'ambiente, nei dialoghi ("Giù le pistole o vi ritroverete col cervello spappolato!") e nel lieto fine. La storia: un aereo di linea americano precipita misteriosamente. Un sabotaggio? Un agente Fbi è incaricato dell'indagine. L'aereo conteneva nientemeno che il presidente della Federal Reserve, e le indagini seguono inizialmente questa pista. Ma si dirigono poi verso i vertici della Triton, un colosso informatico che ha in corso una delicata acquisizione strategica di una società di software. Lo scenario diventa così quello delle torbide macchinazioni dello studio legale che si occupa dell'acquisizione e del vertice di diverse corporation. Un ruolo primario è svolto dalle nuove tecnologie: Internet, la posta elettronica, il back up dei dati.

Andrea Bosco

DIDIER DAENINCKX, La morte non dimentica nessuno, Feltrinelli, Milano 1997, ed. orig. 1989, trad. dal francese di Giancarlo Carlotto, pp. 141, Lit 12.000.

Dice Daeninckx che nella sua opera non ci sono personaggi che s'impongono dal principio, poiché il punto focale del suo lavoro è sempre la memoria; il tempo non è mai quello dell'azione immediata. Daeninckx considera il giallo una specie di isteria del personaggio, di isteria della trama, mentre lui al contrario fonda i suoi romanzi neri, ma anche gialli, su un complesso sistema di ricostruzioni: prima di iniziare a scrivere Daeninckx si chiede quale sia il significato di un certo

conflitto fra le persone, che cosa trasmetta quel crimine sul mondo che c'era prima. Nel bel libro intervista *Ecrire en contre*, Daeninckx svela come il suo lavoro sia il contrario del giallo; lui ha bisogno di sapere cosa dice il luogo e perché la gente sia lì. Queste parole si adattano alla perfezione alla *Morte non dimentica nessuno*, un romanzo duro come una scheggia, con *A futura memoria* tra i più densi di Storia – se così si può dire per un autore che ha fatto della memoria, con tutti i suoi personalissimi anfratti, la chiave di volta della sua ampia produzione –, e dove il procedimento della scrittura ricalca le operazioni di scavo nel passato operate dal narratore. Si tratta però di un libro già uscito in Italia nel 1994, con la stessa traduzione. Viene da chiedersi perché Feltrinelli abbia scelto di riproporre un'opera già nota anziché fare conoscere uno degli altri sedici volumi (romanzi e raccolte di racconti), senza contare i fumetti, che Daeninckx ha pubblicato in Francia ma che non hanno varcato le Alpi.

Sylvie Accornero

MARK T. SULLIVAN, Rito di purificazione, Longanesi, Milano 1997, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Donatella Cerutti Pini, pp. 312, Lit 30.000.

Piccola Cornacchia torna a percepire il respiro della natura nel momento più critico della sua vita: lontana dai figli, smarrita nella memoria di un padre mezzo indiano a cui la lega il profondo rancore per la morte della madre, si trova a filtrare il suo futuro nei dieci giorni di una battuta di caccia al cervo. Silenzio, neve, gli ampi spazi del Canada, riportano Diana Jackman – questo il suo vero nome – a ricercare se stessa, anche se il modo non sarà dei più ortodossi. Il corpo di una guida viene scoperto orrendamente mutilato, come se l'assassino avesse seguito un oscuro rituale. Tra i riccastri cacciatori della spedizione si diffonde il panico, si creano

sospetti reciproci, mentre l'idea della solitudine alimenta il fuoco della paura. Altre orribili morti seguono alla prima, è come se un misterioso fantasma indigeno apparisse per colpire e poi svanire tra i pini e gli spazi bianchi attorno al ritrovo sperduto dei cacciatori. Solo la natura pellerossa di Diana riuscirà a trovare la soluzione del giallo, nel serrato faccia a faccia con l'ignoto assassino che uccide usando arco e frecce. Il mistero, si vedrà, è da ricercare in remote colpe mai punite, ma tutti i superstiti del gruppo verranno segnati dall'esperienza. Ambientato in scenari affascinanti e lontani dalla "civiltà", il romanzo si potrebbe definire come la risposta americana alla *Smilla* di Peter Høeg. Si tratta, soprattutto, di un giallo ben congegnato, dove a emergere è, gradualmente, la vicenda privata e conflittuale della protagonista, mentre i caratteri degli altri personaggi risultano talvolta sbazzati alla meno peggio. Per chi vuole respirare spazi aperti e giocare d'astuzia con un killer "naturale", una lettura comunque fitta e avvincente. La neve, si sa, conserva sempre un fascino particolare, anche macchiata di sangue.

Sergio Pent

RUTH RENDELL, Il parco delle anime, Mondadori, Milano 1997, ed. orig. 1996, trad. dall'inglese di Grazia Maria Griffini, pp. 363, Lit 24.000.

A parte quelli in cui compare il commissario Wexford (come lo splendido *La leggerezza del dovere*, riproposto di recente da Mondadori in versione economica), i Rendell dei tardi anni novanta hanno costanti e inconfondibili tratti comuni: l'elemento poliziesco si ritrae ai margini estremi della trama; un complesso e paradossale intreccio di destini avviluppa l'eroe (o più spesso l'eroina) in una situazione senza vie d'uscita, i cui risvolti psicologici, evocati con singolarissima empatia, rappresentano il *clou* del-

la narrazione; la tensione della parte centrale si stempera alla fine in un relativo e rassicurante *happy end*. *Il parco delle anime* mette in scena la più tipica e britannica delle eroine – una vera orfanella da romanzo gotico – cui viene affidata per le vacanze estive una lussuosa villa accanto al parco di St John's Wood. La bellezza del parco nasconde però il pullulare di un'umanità sofferente e repulsiva di senzatetto; un popolo di vittime predestinate sulle quali, per di più, comincia ad accanirsi un giustiziere misterioso, l'Impalatore. Mentre la protagonista sperimenta tutte le gioie e le pene di una grande passione romantica, nelle notti torride di una breve estate, sulle cancellate del parco compare di tanto in tanto un cadavere straziato: è Rendell stessa a sottolineare quanto tutto questo ricordi gli spettacolari film dell'orrore degli anni cinquanta e sessanta – i film della Hammer, non già "di Hammer" come scrive a pagina 175 la pur bravissima traduttrice, che deve aver scambiato per un regista la casa di produzione dei più celebri Dracula e Frankenstein del cinema britannico.

Mariolina Bertini

IMOGEN PARKER, Un amante temporaneo, La Tartaruga, Milano 1997, ed. orig. 1994, trad. dall'inglese di Vanna Rota, pp. 174, Lit 26.000.

Sophie Fitt è una giovane donna che lavora in un'agenzia teatrale dopo aver deliberatamente lasciato un buon posto in banca: istruita e disinvolta, ma poco incline alla competizione e alla ricerca del successo, l'io narrante di questa storia ha le doti, e la faccia tosta, per sentirsi a proprio agio negli ambienti più diversi. Riordina con efficienza l'archivio dell'agenzia, fa amicizia con la navigata proprietaria (fino a che questa è in vita), inizia una relazione fatta di impulsi improvvisi e ripensamenti con un attore che somiglia "a un cherubino del Caravaggio" – pelle candida e lunghi riccioli neri –, riuscendo nel frattempo a coltivare anche la propria vocazione di attrice. Come spesso capita in romanzi del genere, la trama propriamente d'indagine – cioè il tentativo della protagonista di spiegarsi come e perché sia morta l'agente teatrale che l'aveva assunta – non prevale mai sugli incontri con i vari personaggi (molti per un romanzo di questi proporzioni, alcuni soltanto abbozzati), le conversazioni al pub, le descrizioni di pasti, incombenze domestiche, incertezze in fatto di abbigliamento. Una miscela tutto sommato equilibrata di ingredienti che potrebbero apparire calcolati a misura di un pubblico di lettrici *single* e acculturate, che non disdegnano il lato frivolo della vita ma che tengono nella dovuta considerazione emozioni e sentimenti. Al suo debutto come romanziere, l'agente letteraria Parker è riuscita però a dissipare il sospetto di freddezza nella creazione e a cucire una vicenda che, senza eccessi di intensità o di suspense, può costituire la piacevole lettura di un paio di serate.

(g v)

ARTURO PÉREZ-REVERTE, Il club Dumas o L'ombra di Richelieu, Tropea, Milano 1997, ed. orig. 1993, trad. dallo spagnolo di Ilide Carmignani, pp. 382, Lit 32.000.

Che la si spieghi con l'ambizione, l'avidità o la sagacia, la quantità di ingredienti versati nel calderone di questo omaggio all'indiscusso maestro del genere avventuroso e d'intrigo, unita alla congerie di riferimenti e citazioni più o meno velate provoca fin dalle prime pagine del romanzo un frastuono frivolo e costante che disorienta il lettore e stenta a catturarne la dedizione appassionata. Manca dunque una delle condizioni essenziali per godersi l'avventura, che sia allo stato elementare dei prototipi dumasiani o in una combinazione, come questa, all'ennesima potenza, che coniuga Philip Marlowe a D'Artagnan e il consumo pervicace di gin Bols con una bibliofilia nella quale si ritrova più di un'eco di Eco. Non riesce a rendere più digeribile la ricetta l'inclusione di illustrazioni piuttosto

Un centone poco riuscito

di Giulia Visintin

ingenue e tabelline che dovrebbero servire a interpretare le crittografie celate in un trattato secentesco di arti diaboliche intorno al quale si sviluppano molte peripezie del protagonista. Diagrammi e tavole sono offerti al lettore a più riprese perché vi applichi le proprie congetture, se riesce a non farsi annoiare dall'insuitata disamina dei cavilli bibliografici su cui amano esercitare la propria passione i collezionisti di antiche edizioni, e che dà modo di incontrare a ogni piè sospinto un'esilarante "edizione principe" (della quale va forse ringraziata la traduttrice?), che dovrebbe rendere il termine tecnico *editio princeps*.

Da questo ben poco riuscito centone non si salva che qualche pic-

cola notazione più originale, come quando, nel turbine delle passioni bibliofile e d'altra natura che lo circonda, il protagonista ricorda un personaggio dei *Tre moschettieri* e si rende conto con disincanto che il particolare che glielo fa tornare in mente si è apocriticamente radicato nella memoria soltanto grazie a una scena del film hollywoodiano nel quale Lana Turner interpretava il personaggio di Milady. Il protagonista risulta insomma quanto di più lontano sia dall'arguzia di Guglielmo da Baskerville sia dai languori e dalle passioni di Jacopo Belbo. Si muove fra rarità bibliografiche e belle donne piene di fascino e di mistero senza che la sua ostentazione di cinico idealismo lo aiuti molto a diventare un personaggio davvero riuscito. A giustificazione del titolo, a un certo punto fa la sua apparizione una setta simile a quell'accollita di melomani verdiani che in quel di Parma si sono ribattezzati ciascuno con il titolo di un'opera del maestro di Busseto. Ma chissà se Dumas gradirebbe il complimento?

Il pennello di lacca. La narrativa cinese dalla dinastia Ming ai giorni nostri, a cura di Mario Sabattini e Paolo Santangelo, Laterza, Roma-Bari 1977, pp. LIX-380, Lit 58.000.

L'antologia curata da Mario Sabattini e Paolo Santangelo presenta una scelta di racconti e di capitoli di romanzi che spaziano dal secolo XIV ai giorni nostri, molti dei quali mai tradotti in una lingua occidentale e tutti assolutamente nuovi per il lettore italiano, accompagnandoli con una introduzione generale che consente anche ai non specialisti di seguire gli sviluppi della narrativa nei suoi passaggi più cruciali e con una scheda specifica in capo a ogni traduzione che fornisce le coordinate per collocare nel tempo e nello spazio ciascun autore e la sua opera.

Xiaoshuo, "chiacchiere di strada", con questa espressione, usata per la prima volta dal filosofo Zhuangzi (IV sec. a.C.) nell'omonimo testo, viene ancora oggi indicata la narrativa in Cina, e il termine è significativo dell'ostracismo dal quale il genere fu colpito almeno fino alla comparsa delle grandi raccolte di novelle e dei primi romanzi, in epoca Ming, faticando a essere ammesso nell'empireo della "letteratura" a pieno titolo, dove rifulgeva la poesia, insieme con l'annalistica e la filosofia. Lu Xun (1881-1936), nella sua *Storia della letteratura cinese* - che con raffinata acuzie gli Editori Riuniti pubblicavano, in traduzione dalla versione inglese, nel 1962 - ricorda che un commentatore dello *Han shu* - la storia degli Han che ripercorre i primi duecento anni dei quattro secoli di regno della dinastia, caduta nel 220 - ci narra come, nella Cina arcaica, "gli antichi re che volevano conoscere le abitudini locali incaricavano i loro funzionari di stendere dei rapporti in merito". Da queste "ciarle della strada" sarebbe nata la narrativa, ma non è un caso che quei funzionari fossero chiamati *bai*, come il riso bianco bollito e scondito e come, appunto, le ciance insipide raccolte lungo la via.

Ricorda ancora Lu Xun che Confucio così ammoniva: "Vale la pena di esplorare anche i comuni vicoli. Ma se ci spingiamo troppo in là, può capitarci di cadere in qualche pantano". Partendo da queste premesse fortemente ideologiche, legate a una concezione "morale" e didattica della letteratura, non è semplice definire il concetto generale di letteratura nella Cina classica, né al suo interno tracciare con precisione i limiti della narrativa. Nel primo paragrafo della densa introduzione all'antologia, Paolo Santangelo si preoccupa di indicare dei confini precisi entro i quali definire il genere affermando che, con narrativa, "si intende per lo più un genere letterario in prosa in cui venga rappresentata una realtà immaginaria, e la sua specificità appare strettamente connessa con un atteggiamento di piena consapevolezza da parte dell'autore", e facendo così propria, in altre parole, la definizione di *xiaoshuo* che anche gli studiosi cinesi in linea di massima applicano alla letteratura tradizionale. Questo è il filo conduttore che presiede alla scelta dei brani nella prima parte del volume: essi sono frequentemente legati tra di loro

Raccontare "cose da nulla"

di Stefania Stafutti

dall'elemento del fantastico, che tuttavia spesso si configura come una sorta di rifugio fittizio dal quale è consentito agli autori muovere una critica sociale anche corrosiva, di certo riferita alla realtà e percepita come tale dai lettori.

I racconti presentati da Santangelo forniscono tra l'altro motivo di riflessione intorno a un elemento costante nella narrativa cinese:

scritto, almeno nel suo corpo essenziale, nel secolo XVI da Wu Cheng'en, un letterato proveniente dalla regione del basso Yangzi. Del romanzo esiste in italiano una traduzione parziale, comparsa per la prima volta per i tipi di Einaudi nel 1960 con il titolo *Lo Scimmiotto*, dal nome del protagonista, uno dei tre seguaci del monaco Xuanzang (Tripitaka), che dalla

caro ai cinesi è Zhuge Liang, ministro virtuoso e stratega acutissimo dello stato di Shu Han, vissuto tra il II e il III secolo dell'era volgare, trasmigrato nella letteratura come uno dei personaggi più importanti del *Romanzo dei tre regni* (XIV sec.) e protagonista di una serie infinita di racconti, come quello di Hong Pian (XVI sec.) presentato nell'antologia con il ti-

te per cercarsi una committenza tra le nuove classi emergenti delle città, come non mai vivaci, ricche e capaci di imporre propri canoni estetici. Hong Pian è originario di Hangzhou, stupenda città della Cina meridionale, non troppo lontana da Suzhou, dove in quegli stessi anni si sviluppava una raffinatissima scuola di pittura. E dalle sue osservazioni sul paesaggio paiono emergere le pennellate di Tang Yin, uno dei maestri di Suzhou, non a caso scelto tra gli autori che danno corpo al raffinato apparato iconografico che circonda il volume.

Al lettore che per la prima volta si avvicini alla letteratura cinese il suo universo fantastico può apparire lontano: abbiamo già detto della sua "modernità" sottolineandone la frequente funzione stigmatizzante dei vizi della società e abbiamo accennato alla funzione di "archetipi" multifunzionali che molti dei personaggi fantastici o pseudo storici hanno nell'attuale linguaggio mediatico in Cina. Nel suo bel volume su *The Contemporary Chinese Historical Drama* (The University of California Press, 1990), Rudolf G. Wagner fa riferimento a una "mitologia della Repubblica popolare cinese", che riprende e rimaneggia a suo uso e consumo i grandi personaggi della tradizione letteraria e soprattutto di quella fantastica e pseudostorica: così vedremo fumetti in cui lo Scimmiotto adombra - in modo peraltro assai esplicito - la figura di Mao, mentre la Strega delle Ossa Bianche, uno dei più acerrimi nemici dello Scimmiotto, diventerà Liu Shaoqi, uno degli esponenti del partito comunista ferocemente attaccati nel corso della campagna contro i "revisionisti", nel 1966, agli albori della Rivoluzione culturale, e poi espulso dal partito nell'ottobre del '68. Dopo la caduta della Banda dei Quattro, nel 1976 il pittore Zhang Ding darà alla stessa Strega delle Ossa Bianche il volto di Jiang Qing, moglie di Mao e anima della Rivoluzione culturale, mentre qualche anno dopo, nel 1982, verrà pubblicato un testo a fumetti destinato ai bambini il cui titolo potrebbe essere liberamente tradotto con *Nuove sfide per lo Scimmiotto*, in cui il nostro si inchina dinanzi alla possanza di un robot: siamo negli anni della campagna per le "quattro modernizzazioni" e le nuove parole d'ordine sono tutte indirizzate a superare il ritardo tecnologico. Lo Scimmiotto è quindi promosso a mentore del progresso tecnologico.

Anche Zhuge Liang lascia il *Romanzo dei tre regni* e i racconti di Hong Pian per agire nella storia contemporanea e diventare una sorta di icona nella quale tutti riconoscono Zhou Enlai, il grande ministro degli esteri dell'era maoista profondamente amato dai cinesi, come ben testimonia il racconto *Chiacchiere alla Pagoda delle Delizie* pubblicato da Deng Youmei nel 1994 e tradotto in italiano all'interno dell'antologia *Il profumo delle peonie* (Ananke, 1997).

Come sempre accade, quindi, la conoscenza del passato è anche occasione di migliore comprensione del presente: in molti dei racconti proposti da Santangelo si agitano spiriti e demoni, dalla seducente

L'editoria italiana comincia oramai a offrire un numero ragionevole di testi di narrativa in traduzione. La scelta qui riportata è stata effettuata seguendo innanzitutto la reperibilità dei volumi, con l'intento di evitare al lettore curioso la frustrazione di ricerche infruttuose; si sono scelti di preferenza testi tradotti dall'originale cinese (le eccezioni sono indicate). Si è derogato alla norma della "reperibilità" solo per quelle opere che, per la loro importanza, potrebbero valere una caccia impegnativa tra gli scaffali dei remeinders, in ogni caso, i testi difficilmente reperibili sono marcati da un asterisco (); per alcuni autori piuttosto noti in Italia, come Acheng, si sono indicate le opere più rappresentative; in un caso, Ba Jin, accanto all'importante romanzo Famiglia, difficilmente reperibile, si è indicata l'opera Il drago, sicuramente minore, ma ancora sul mercato.*

LA CINA CLASSICA

Ameng di Wu, La manica tagliata, Sellerio, 1990.

Apparizioni d'Oriente. Novelle cinesi del Medioevo, a cura di Giorgio Casacchia, Editori Riuniti, 1986.

Chin P'ing Mei. Romanzo cinese del XVI secolo, a cura di Piero Jabier e Maj-Lis Rissler Stoneman, Einaudi, 1955, Feltrinelli, 1970 (traduzione fondata sulla versione tedesca di Franz Khun) (*).

Dong Yue, Il sogno dello scimmiotto, a cura di Paolo Santangelo, Marsilio, 1992.

Chuanqi. Storie fantastiche Tang, a cura di Edoarda Masi, Pratiche, 1994.

Feng Meng-lung, Le sette prove, a cura di Giorgio Casacchia, SE, 1995.

I racconti fantastici di Liao, introduzione di Giuseppe Tucci, a cura di Ludovico Antonio Giura, Mondadori, 1955 (*).

La volpe amorosa. Novelle cinesi, a cura

di Anna Bujatti, Sellerio, 1989.

Le trecento poesie T'ang, a cura di Martin Benedikter, Einaudi, 1961, poi Mondadori, 1972.

Li Yü, Il tappeto della preghiera di carne, Bompiani, 1993 (1ª ed. 1973).

Li Yü, Una torre per il calore estivo, a cura di Patrick Hanan, Feltrinelli, 1994.

Pao-weng Lao-ren, Nuove e antiche meraviglie. Racconti cinesi del Seicento, a cura di Giorgio Casacchia, Guida, 1992.

Shen Fu, Racconti di vita irreali, a cura di Lionello Lanciotti, Marsilio, 1993.

Spettri e fantasmi cinesi, a cura di Giorgio Casacchia e Patrizia Dadò, Theoria, 1991.

Ts'ao Hsue-ch'in, Il sogno della camera rossa, a cura di Edoarda Masi, Utet, 1981.

Wu Cheng-en, Lo scimmiotto, Einaudi, 1960 (traduzione basata sulla versione inglese di Arthur Waley, che comprende all'incirca un terzo del romanzo).

Xihong, Gli strani casi del giudice Li, a cura di Paola Zamperini, Sellerio, 1992.



non solo essa costituisce un rifugio dal quale scagliare i propri strali e stigmatizzare le brutture della realtà, ma rappresenta altresì un serbatoio inesauribile al quale lo stesso dibattito politico ha attinto e attinge, infondendo a personaggi puramente letterari una vita affatto nuova, che li rende protagonisti dell'agone politico. Essi prestano e hanno prestato agli uomini d'oggi i propri pregi e le proprie virtù: Santangelo ci presenta almeno due di questi personaggi, le cui vicende, fantastiche o pseudostoriche, hanno dato vita a cicli narrativi universalmente noti in Cina, tanto da costituire termini di riferimento immediatamente comprensibile anche in *milieu* culturali tutt'altro che colti. Il primo di essi è senz'altro lo Scimmiotto, protagonista di una ponderosa serie di testi, il più noto e importante dei quali è certamente il *Viaggio in Occidente*,

Cina si recò in India nel secolo VII, con l'obiettivo di portare in patria le scritture sacre del buddhismo. Santangelo ne presenta due capitoli, raccolti sotto il titolo *Le tentazioni di Tripitaka*, assenti nell'edizione einaudiana, basata sulla traduzione inglese di Arthur Waley.

Vale la pena tra l'altro di notare come il *pennello di lacca* fornisca puntuali indicazioni bibliografiche intorno a ciò che il lettore ha a propria disposizione in traduzione italiana, dimostrando come - se è vero che la nostra editoria non ha avuto, nei confronti della letteratura cinese, la stessa precoce attenzione di quella inglese, francese o tedesca - pur tuttavia i testi in traduzione sono forse più numerosi di quanto si pensi e, soprattutto a partire dagli anni ottanta, l'interesse per la letteratura cinese si è fatto via via più vivo. Altro personaggio estremamente

tolto Yao Bian rende omaggio a Zhuge Liang.

Il racconto, come la maggior parte dei testi scelti dai due curatori, si presta a una serie infinita di rimandi: qui il motivo è quello del letterato povero che incontra il fantasma di un personaggio famoso del passato. Certo è un motivo ricorrente e non solo nella letteratura cinese: da pochi mesi Adelphi ha riproposto *Le interviste impossibili* di Giorgio Manganelli; tra gli "intervistati", Marco Polo ci ricorda che "gli uomini sono meno diversi gli uni dagli altri di quanto si creda". Il racconto di Hong Pian indulge in una serie di osservazioni paesaggistiche che, se da un lato richiamano, come osserva Santangelo, il piacere del viaggio come occasione di scoperta di orizzonti nuovi, dall'altro sembrano modulate su una sorta di "memoria pittorica", in una fase in cui i pittori escono dalla cor-

dea marina del racconto di Ling Mengchu (XVI-XVII sec.), *Il mercante e la dea marina*, uno dei più delicati e profondamente umani tra quelli proposti dallo studioso, dove l'amore del mercante per la bellissima donna di origine divina non cancella la nostalgia per gli affetti umani, a Volpe la Bella, la pericolosa incarnazione di uno spirito-volpe protagonista di un racconto di Li Quangqi. La sua malia mortifera e vampiresca richiama la nostra attenzione su alcuni aspetti fortemente misogini della cultura cinese, che guarda con grande sospetto e confuciana riprovazione alla *femme fatale*, sia essa incarnata dallo spirito-volpe o dalla sensuale Loto d'Oro del racconto *Loto d'Oro tenta di sedurre Wu Song*, uno dei settantuno capitoli della versione più nota del romanzo *Sul bordo dell'acqua* (Jin Shengtan, XVII sec.). La stessa Loto d'Oro, tra l'altro, "emigrerà" in un altro dei grandi romanzi della narrativa cinese, il *Jinpingmei* (XVII sec.), dove porterà alla rovina e alla morte il protagonista, dopo essersi liberata con modi poco ortodossi del marito. Pericolose, cupe e insondabili *dark ladies* che ricompaiono per alcuni versi nella narrativa contemporanea – si pensi al torbido gineceo descritto da Su Tong in *Mogli e concubine* (Theoria, 1992) – e che altro non fanno, come afferma Mary Anne Doane, che "confermare una disperata riaffermazione da parte della figura maschile minacciata. Non eroine della modernità (...) ma sintomi delle paure maschili nei confronti del femminismo" (Mary Anne Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, 1991).

Se spesso, nella parte del volume curata da Santangelo, ci si imbatte nei demoni e negli spiriti, Mario Sabattini, nella corposa sezione dedicata alla letteratura moderna e contemporanea, presenta una serie di racconti nei quali, al di là delle specifiche vicende e dello sfondo storico in cui esse muovono, i protagonisti sono innanzitutto uomini del nostro tempo, spesso alle prese con i soli fantasmi che il pensiero positivo non sia riuscito a sconfiggere, quelli che emergono dalle nostre coscienze. I racconti, otto in tutto, coprono un arco di tempo dagli anni venti alla fine degli anni ottanta; due degli autori, Chen Ruoxi e Bai Xianyong, sono taiwanesi.

Compiere una scelta per una carrellata antologica di autori cinesi moderni è forse più difficile che non spigolare nella letteratura classica: i problemi della viva e talvolta dolente attualità di ciò che appartiene al nostro tempo, le valenze politiche che – anche al di là delle intenzioni – facilmente assumono le scelte operate diventano ancora più evidenti quando si ha dinanzi una realtà come quella cinese, la cui storia recente è stata funestata da campagne politiche di ogni genere e la cui letteratura solo in quest'ultimo decennio si sta faticosamente liberando dal ruolo di cenerentola assoggettata alla politica in cui a chiare lettere l'aveva confinata Mao a partire dai primi anni quaranta. Gli studiosi occidentali di letteratura cinese hanno spesso aderito – più o meno acriticamente – a una periodizzazione della letteratura cinese modulata

su quella proposta dai cinesi, che vedeva comunque la letteratura schiacciata e sottomessa ai tempi e alle ragioni della storia e della politica.

I manuali di letteratura cinese moderna fanno pertanto riferimento a una "letteratura del movimento del 4 maggio 1919", a una letteratura "resistenziale" contro il Giappone, a una letteratura filocoreana nei primi anni cinquanta, poi a una letteratura del "Grande Balzo", dei "Cento Fiori", e così via, fino all'ascesa della Banda dei Quattro e alla sua caduta, all'esperienza catartica della "letteratura

nostro paese), dalla scrittura intensa e dall'altrettanto intensa e drammatica vicenda biografica. Negli anni straordinari della fioritura di miriadi di circoli ("società") e di riviste letterarie, egli aderiva alla Società Creazione, schierata – tra tutte – in favore dell'assoluta libertà dello scrittore, attenta alla grande narrativa occidentale, affascinata dall'esperienza freudiana. Cinquanta, sessant'anni dopo la Cina pare riscoprire lo stesso mondo; gli anni ottanta sono una stagione di rinnovato e vivacissimo interesse per il modernismo: Zhang Xianliang – che chiude la panoramica

sta la necessità – e il gusto – di una narrazione piena e plausibile in termini che potremmo frettolosamente definire di "pienezza estetica": *La prima mezza giornata di lavoro* e *Una notte d'estate* hanno in comune figure femminili in modo diverso umiliate e complici della propria umiliazione in una Shanghai che, agli inizi degli anni trenta, scopre tra mille contraddizioni la "modernità", e un tono narrativo quasi naturalistico, assai più corrosivo di qualunque testo di "denuncia", deliberatamente orientato in senso politico. Negli anni ottanta, la stessa capacità cor-

dell'esilio, del complesso rapporto con la Cina continentale, con la stessa Taiwan vagheggiata e dolorosamente amata nella lontananza di un esilio americano fanno da sfondo agli ultimi due racconti, *Vagando nel giardino, risveglio dal sogno* dell'oramai sessantenne Bai Xianyong, nato in Cina popolare e poi fuggito con la famiglia a Taiwan, e *Il bivio* di Chen Ruoxi, pressoché coetanea di Bai, autotona taiwanese e oggi una delle voci femminili più rappresentative dell'isola "formosa". Proprio la "diaspora" sta all'origine di una frammentazione in mille rivoli della letteratura cinese, che diventa oggi anche, e non solo, narrativa sinoamericana, scritta in lingua inglese, nei testi di Ami Tan, di Maxine Hong Kingston o dei molti autori raccolti per il lettore italiano nel bel volume di Feltrinelli *Voci dal silenzio. Scrittori ai margini d'America* (1996) o che si riflette in un gioco di specchi ancora una volta sulla narrativa della Cina continentale, come accade per molti dei romanzi di Zhu Lin (1949), scrittrice della Cina continentale che ha nel rapporto con il padre, esule a Taiwan, uno dei nodi centrali del proprio universo narrativo – tra gli altri *Zhiai zai renjian* (Il vero amore è tra gli umani), 1994.

LA CINA MODERNA E CONTEMPORANEA

Acheng, Il re degli scacchi, a cura di Maria Rita Masci, Theoria, 1989.

Acheng, Il re degli alberi, a cura di Maria Rita Masci, Theoria, 1990.

Acheng, Il re dei bambini, a cura di Maria Rita Masci, Theoria, 1991.

Acheng, Vite minime, a cura di Maria Rita Masci, Theoria, 1991.

Ai Qing, Bandito e poeta, a cura di Anna Bujatti, Scheiwiller, 1990.

Ba Jin, Famiglia, trad. di Margherita Biasco, Bompiani, 1980 (*).

Ba Jin, Il drago, a cura di Gario Zappi, Scheiwiller, 1993.

Can Xue, Dialoghi in cielo, a cura di Maria Rita Masci, Theoria, 1991.

Deng Youmei, Tabacchiere, a cura di Anna Bujatti, Scheiwiller, 1995.

Ding Ling, Huang Luyin, Bing Xin, Tre donne cinesi, a cura di Margherita Biasco, Guida, 1985.

Feng Jicai, La raccoglitrice di carta, a cura di Francesco Sisci, Liber Internazionale, 1993.

Feng Jicai, I cento fiori, trad. di Giuseppe Pallavicini, E. Elle, 1995.

Han Shaogong, Pa pa pa, a cura di Maria Rita Masci, Theoria, 1992.

Hong Ying, L'estate del tradimento, trad. di Rosa Lombardi, Mondadori, 1997.

Il profumo delle peonie. Racconti cinesi, a cura di Stefania Stafutti, Ananke, 1997.

Ling Shubua, Dopo la festa, a cura di Maria Rita Masci, Sellerio, 1989.

Liu Sola, Il caos e tutto il resto, trad. di Raffaella Gallio, Theoria, 1995.

Lu Wenfu, Vita e passione di un gastronomo cinese, trad. di Cristina Pisciotta, Guanda, 1991.

Lu Hsün, Fuga sulla luna, a cura di Edoar-

da Masi, trad. di Primerose Gigliesi, Garzanti, 1977 (*) (1ª ed.: De Donato, 1969 (*)); ripreso ancora da Editori Riuniti Albatros nel 1988, con prefazione di Giuliano Bertuccioli (*); una scelta parziale dei racconti compare per i tipi di Feltrinelli (1955 e poi 1970), con il titolo *La vera storia di Ah Q* e altri racconti (*).

Lu Xun, Erbe selvatiche, a cura di Anna Buiatti, Scheiwiller, 1994.

Mang Ke, Il tempo senza tempo, a cura di Giusi Tamburello, Scheiwiller, 1992.

Mo Yan, L'uomo che allevava i gatti, Einaudi, 1997.

Mo Yan, Sorgo rosso, a cura di Rosa Lombardi, Theoria, 1994.

Narratori cinesi del Novecento, a cura di Rossana Pilone e Yuan Huaqing, Bompiani, 1993.

Nuovi poeti cinesi, a cura di Claudia Pozzana e Alessandro Russo, Einaudi, 1996.

Scrittori in Cina. Ventitré testimonianze autobiografiche, a cura di Giuliano Bertuccioli, Helmut Martin e Federico Masini, manifestolibri, 1993.

Strade celesti. Antologia personale della narrativa cinese contemporanea, a cura di Acheng, trad. di Silvia Calamandrei e Maria Rita Masci, Theoria, 1994.

Su Tong, Mogli e concubine, a cura di Maria Rita Masci, Theoria, 1992.

Su Tong, Cipria, a cura di Maria Rita Masci, Theoria, 1993.

Su Tong, La casa dell'oppio, a cura di Rosa Lombardi, Theoria, 1995.

Wang Anyi, Amore in una valle incantata, trad. di Gabriella Capasso, introd. di Paolo Santangelo, Argo, 1995.

Xu Xing, Quel che resta è tuo, trad. di Antonella Ceccagno, Theoria, 1995.

Yang Jiang, Il té dell'oblio, Einaudi, 1994.

Yu Hua, Vivere!, trad. a cura di Nicoletta Pearo, Donzelli, 1997.

Zhang Xianliang, Zuppa d'erba, trad. dall'inglese, Baldini & Castoldi, 1996.

Silvia Calamandrei

della ferita" negli anni ottanta, dopo la fine della Rivoluzione culturale. Mario Sabattini non aderisce affatto a questa convenzione, che priva la letteratura delle sue ragioni intrinseche, e sceglie piuttosto quegli scrittori che, pur pienamente figli del proprio tempo, riescono a conferire alla narrazione ritmi e contenuti che travalichino il dato della contingenza immediata. Naturalmente questa scelta comporta – come ogni altra del resto – molte esclusioni: al lettore attento non sfuggirà che i primi quattro racconti si collocano tutti tra gli anni venti e gli anni trenta, gli ultimi sono stati scritti tutti negli anni ottanta: in mezzo cinquant'anni di silenzio.

Più di un elemento accomuna questi due estremi temporali: il primo racconto, *Il passato*, appartiene a Yu Dafu (1896-1945), grande scrittore del Novecento cinese (pressoché sconosciuto nel

degli scrittori della Cina continentale con *Il primo bacio*, forse il più sconvolgente dei racconti, di straordinaria, delicatissima e dolente sensualità, pienamente espressa in una traduzione dal registro linguistico sempre efficace – ha letto Joyce (pur senza troppo amarlo) e sembra addirittura un figlio del modernismo, se vogliamo accettare di attribuirgli la definizione di "Kundera cinese", riportata dalla "New York Review of Books" nella recensione a *Metà dell'uomo è donna*, uno dei suoi molti romanzi a sfondo autobiografico.

All'interno di questa parabola temporale troviamo autori come Mao Dun (1896-1981), la cui vicenda personale e intellettuale si intreccia con la storia della Cina moderna fino in tempi assai recenti, scrittore dall'autentica vena realistica, dalla spiccata coscienza sociale che tuttavia non perde di vi-

rosiva verrà ereditata da scrittori come Jiang Zilong (*Un caso di divorzio*) o Feng Jicai, scrittore ancora troppo sconosciuto nel nostro paese, entrambi di Tianjin, entrambi – e forse non è un caso – approdati quasi per errore alla scrittura.

La scelta di escludere gli scrittori "politici" in senso stretto, coloro che – talvolta, a mio avviso, con esiti artistici non del tutto disprezzabili – hanno funzionato da "cinghia di trasmissione" del partito, non impedisce naturalmente a Sabattini di fornire un puntuale ed esauriente quadro diacronico dello sviluppo della letteratura cinese del XX secolo nella seconda parte dell'indispensabile introduzione all'antologia, le cui ultime pagine, dedicate alla narrativa di Taiwan, forniscono con stringata chiarezza i lineamenti di una letteratura in Italia pressoché del tutto sconosciuta. Il tema dello straniamento e

PAOLO SANTANGELO, **Le passioni nella Cina imperiale**, Marsilio, Venezia 1997, pp. 337, Lit 52.000.

Che un volume di analisi della cultura cinese si apra con un'epigrafe da Dostoevskij non è casuale e sta a indicare un preciso programma: liberare la ricerca orientalistica dai limiti settoriali che ne amputano la visuale. Un'operazione in corso nella letteratura di lingua inglese già da molti anni: basti ricordare, fra gli studiosi maggiori, J. R. Levenson o, più di recente, Jonathan Spence. In questo ampio panorama, come in quelli che lo hanno preceduto su tematiche affini, *Il "peccato" in Cina, Emozioni e desideri in Cina, Gelosia nella Cina imperiale*, Paolo Santangelo utilizza gli apporti sia degli studi che abbiano attinenza con la materia trattata, sia – in primo luogo – delle opere letterarie cinesi. Ne consegue, nell'opera, un respiro ampio, non pedantesco, nonostante l'abbondanza dei riferimenti e delle citazioni e il rigore accademico. La tematica delle passioni (e delle "emozioni") è talmente vasta da toccare ogni sfera dell'esistenza e della convivenza umane – tanto da risultare impraticabile in quanto tale; forse al di là delle intenzioni dell'autore, finisce per risultare piuttosto un pretesto per una riflessione libera e problematica, che introduca il lettore occidentale entro i confini di un'altra civiltà. Il maggior numero di riferimenti è alle epoche Ming (secoli XIV-XVII) e Qing (secoli XVIII-XX), sul cui studio si concentra da molti anni la ricerca di Paolo Santangelo. Le parti più riuscite del libro, per compattezza e chiarezza, sono quelle relative al sogno e, nella sezione sulle passioni "negative", le pagine che sottolineano il peso dominante della sofferenza collettiva nella cultura cinese.

Edoarda Masi

WILLIAM SHAKESPEARE, Amleto, a cura di Alessandro Serpieri, Marsilio, Venezia 1997, testo inglese a fronte, pp. 357, Lit 20.000.
WILLIAM SHAKESPEARE, Il primo Amleto, a cura di Alessandro Serpieri, Marsilio, Venezia 1997, testo inglese a fronte, pp. 309, Lit 20.000.

Nella sua attività di studioso e traduttore, fra i molteplici modi d'approccio critico e di elaborazione teorica, Alessandro Serpieri rivela periodicamente una speciale curiosità per i procedimenti di facitura d'un testo letterario, per gli ingredienti che vi entrano, e per quello che, a vario titolo, si trova messo da parte. Ecco, allora, l'interesse per gli scarti: non tanto la ricerca del perché qualcosa sia stato scartato quanto piuttosto l'inseguimento del senso che lo scarto può assumere se interrogato come testo autonomo, o addirittura del senso ulteriore che esso può conferire al testo tramandato come "definitivo".

Sui procedimenti di facitura è esemplare il massiccio e minuzioso lavoro di gruppo, coordinato da Serpieri, dentro le fonti che Shakespeare manipolò per le sue tragedie romane e per i drammi storici inglesi operando contaminazioni, esclusioni e modifiche considerate tutte come indicative d'un modo di pensare e di lavorare del drammaturgo. Non a caso, i quattro volumi della ricerca portano il titolo *Nel laboratorio di Shakespeare* (Pratiche, 1988).

In precedente occasione, curando per la Bur (1982) *La terra desolata* di T.S. Eliot, Serpieri tradusse anche quelle parti del poemetto che, per intervento di Ezra Pound, l'autore aveva espunto dalla prima edizione (1922) e dalle successive, e che apparvero a cura di Valerie Eliot nel 1971, dopo il ritrovamento del manoscritto con la redazione originaria. Il lavoro di traduzione, condotto parallelamente sugli "scarti" (nel loro insieme di lunghezza maggiore di quella del testo canonico), ha senza dubbio fornito al Serpieri critico elementi aggiuntivi per la comprensione della prassi creativa del poeta.

Questa volta Serpieri, che di Shakespeare ha frattanto tradotto altri drammi e i *Sonetti* (Rizzoli, 1991), torna su *Amleto* con due volumi della "Letteratura universale Marsilio". *Amleto* offre una traduzione ampiamente rivista rispetto a quella approntata nel 1978 per la messinscena di Gabriele Lavia e pubblicata nel 1980 da Feltrinelli. Il testo a fronte è stabilito con riferimento all'edizione originale in quarto del 1604-5 (Q2), e integrato dai passi presenti nell'in folio del 1623 (F).

Il primo *Amleto*, invece, riproduce, in edizione diplomatica, il testo correntemente denominato primo in quarto (Q1), stampato nel 1603, del quale non si sospettava l'esistenza fino al suo casuale rinvenimento in una vecchia casa inglese nel 1823. (Una seconda copia fu trovata nel 1856 a Dublino). La traduzione è condotta, dichiara Serpieri, "con estrema aderenza al testo originale". Ma è proprio attraverso il lavoro di traduzione che un originale irto di fraintendimenti, disordinato nella sintassi e nella metrica, abborracciato con zeppe e vocaboli obsoleti, si è rivelato a Serpieri provvisto di un suo senso e di un singolare fascino. "Fascinazione", come d'altronde "restaurare" o "ri-

sanare", sono termini che egli adopera nell'introduzione raccontando il percorso che dall'esegesi traduttiva lo ha portato ad addentrarsi più a fondo negli interrogativi su Q1 sollevati a più riprese durante oltre cent'anni da filologi e critici.

Com'è noto, dei drammi di Shakespeare sussistono solo edizioni a stampa: di parte di essi abbiamo pubblicazioni singole in

"privati" dove furoreggiavano le compagnie di ragazzi.

I tagli di F rispetto a Q2 eliminano passi di ancora maggior rilievo. Nelle due scene del I atto con le apparizioni dello spettro mancano i versi sui portenti nefasti nella Roma di Giulio Cesare, e quelli di Amleto sul propagarsi della corruzione in uno Stato; nel III atto non si trova una parte cospicua delle battute di

quattro ore per una precedente rappresentazione teatrale dello stesso Branagh. Così è se si adottano le più diffuse edizioni critiche che, pur privilegiando per autorevolezza Q2 contro F, o viceversa, integrano comunque un testo con l'altro, producendo il più lungo di tutti i drammi di Shakespeare (quasi il doppio di *Macbeth*). Le rappresentazioni cui solitamente

Nuove edizioni di classici

Edgar Allan Poe, Abitazioni immaginarie, Einaudi, Torino 1997, trad. dall'americano di Charles Baudelaire, Giorgio Manganelli, Ludovica Koch ed Elisabetta Mazzarotto, pp. 238, Lit 24.000: numero 12 della sezione trilingue della collana "Scrittori tradotti da scrittori". Comprende i racconti Le terre di Arnheim e Il villino di Landor e il saggio Filosofia dell'arredamento; in appendice, due saggi di Baudelaire su Poe e un saggio di Antonio Prete su Baudelaire e Poe.

Ivan Turgenev, Mumù e altri racconti, Adelphi, Milano 1997, ed. orig. 1851, 1854, 1874, trad. dal russo di Tommaso Landolfi, pp. 114, Lit 12.000: numero 396 della "Piccola Biblioteca", comprende i tre racconti Il prato di Bezin, La reliquia vivente e Mumù.

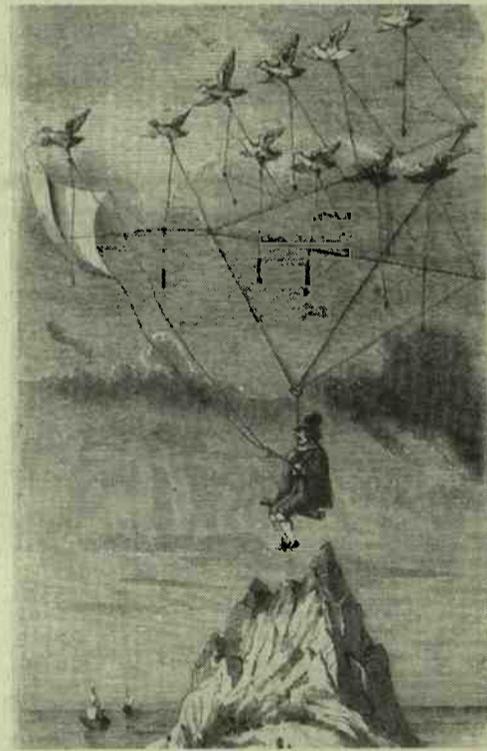
Charles Dickens, Da leggersi all'imbrunire. Racconti di fantasmi, a cura di Malcolm Skey, Einaudi, Torino 1997, pp. 332, Lit 17.500: numero 484 dei "Tascabili", raccoglie una serie di brevi racconti e pezzi d'occasione apparsi su rivista (in particolare su "Household Words" e "All the Year Round") e alcuni brani tratti da romanzi (Il circolo Pickwick, Nicholas Nickleby e Master Humphrey's Clock). In appendice, altri racconti di Ann Radcliffe, M.G. Lewis, Mary Shelley, Lord Byron, Leigh Hunt, Washington Irving, Walter Scott e Charles Lamb.

Lev Nikolaevic Tolstoj, Anna Karenina, a cura di Annelisa Alleva, Frassinelli, Milano 1997, ed. orig. 1877, pp. 1068, Lit 34.000: con le prime 10 pagine anche in lingua originale, 165 note, una postfazione e una succinta bibliografia.

Rainer Maria Rilke, La felicità bianca e altri racconti, a cura di Giorgio Zampa, Gar-

zanti, Milano 1997, ed. orig. 1893-1902, trad. dal tedesco di Giorgio Zampa e Adriana Apa, pp. 342, Lit 18.000: numero 756 dei "Grandi Libri", riprende un'edizione Guanda del 1993, con una nuova introduzione e una bibliografia.

William Faulkner, L'urlo e il furore, Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1929, trad. dall'americano di Vincenzo Mantovani, pp. 400, Lit 15.000: riprende l'edizione degli "Oscar" Mondadori, con in più un'introduzione di Emilio Tadini e una postfazione di Attilio Bertolucci.



formato in quarto; di quasi tutti, una raccolta in folio apparsa nel 1623, sette anni dopo la morte dell'autore, a cura di Heminges e Condell, già attori e azionisti della sua compagnia. Per *Amleto* abbiamo dunque tre distinte versioni a stampa: Q1 (1603), Q2 (1604-5), F (1623). Secondo un'opinione consolidata, Q2 deriverebbe da un manoscritto dell'autore (le cosiddette "brutte copie", i *foul papers*), ed è il testo più lungo, dal quale F taglia 230 righe, inserendo peraltro un'ottantina di righe che Q2 non contiene. Fra queste ultime, due passi, d'una trentina di righe ciascuno, appartenenti al lungo colloquio di Amleto con Rosencrantz e Guildenstern nella seconda scena del II atto: quello che prende l'avvio da "La Danimarca è una prigione", e quello sulla cosiddetta "guerra dei teatri" che all'inizio del Seicento opponeva a Londra le compagnie regolari ai teatri

Amleto nel tempestoso colloquio con la madre; dal IV atto scompare quasi per intero la scena dell'incontro con l'esercito di Fortebraccio, ove ricorre l'ultimo dei monologhi di Amleto, quello in cui si confronta con l'ardimento di uomini che rischiano la vita per riconquistare un fazzoletto di terra, "un guscio d'uovo". E scompaiono anche, dal IV atto, trenta versi del complotto fra il re e Laerte per uccidere Amleto in un duello truccato.

Si tratta, nell'insieme, di passi di forte intensità o di particolare effetto, di battute che facilmente affiorano alla memoria di qualsiasi lettore o spettatore di quello che con Serpieri chiamiamo, per intenderci, l'*Amleto* classico. Proprio su gran parte di quei passaggi cade, ad esempio, l'enfasi dell'ultima versione cinematografica della tragedia, l'impresa di Kenneth Branagh con il suo film di quattro ore. Quattro ore per un film, e oltre

assistiamo riducono la durata a due-tre ore. I tagli praticati dai vari registi (per non dire degli allestimenti sperimentali, dei rifacimenti d'avanguardia) sono dettati da orientamenti ideologico-culturali, e/o dalle concrete situazioni (attori, palcoscenico, pubblico) nelle quali si costruisce lo spettacolo. Esigenze diverse, ma in fin dei conti analoghe, si ponevano in età elisabettiana. Dunque, anche gli originali a stampa vanno guardati in un'ottica diversa da quella adottata dalla filologia "bibliografica". La "new philology" dei nostri anni ottanta-novanta si fonda infatti sulla nozione dell'*instabilità* dei testi shakespeariani, attribuendo all'autore stesso ripetuti interventi di revisione, a loro volta soggetti a manipolazioni nel corso delle messinscene, di cui i testi a stampa sono tramiti più o meno affidabili.

Dentro questo quadro di riferimento, Serpieri rivendica per Q1 lo

statuto di testo di origine autoriale, seppur mal trasmesso e mal stampato. Come per un caso giudiziario, presenta e discute le prove contrarie alla sua tesi avanzate da filologi e studiosi tra i maggiori che definiscono Q1 il "bad Quarto", ritenendolo la stampa piratesca di una ricostruzione mnemonica messa insieme da uno o più attori che ricoprivano ruoli minori nella rappresentazione. Sia pur con cautele e distinguo, Serpieri giudica le prove a favore della tesi autoriale (anche queste illustrate e discusse nelle loro svariate gradazioni) come più convincenti di quelle a sostegno della tesi detta "del reporter". Un lavoro mirabile per esattività e insieme limpida sinteticità, dove in 160 pagine fra introduzione e note viene concentrata una messe di informazioni e di ragionamenti che non è dato trovare tutta insieme negli studi inglesi e americani su una questione abbastanza intrigante da provocare anche una vivace querelle sul "Times Literary Supplement" fra il 1993 e il 1994.

Per rimanere nella sua metafora del caso giudiziario, si ha l'impressione che Serpieri, mentre presiede il dibattimento per formarsi un'opinione sulla base delle prove esibite dalle parti, sia già incline a una delle due direzioni grazie alla sua preventiva lettura degli atti, ossia del testo di Q1, a lungo compulsato e poi transcodificato nella versione italiana. E dare ragione alla tesi autoriale contro quella del reporter induce il giudice ad auspicare l'istruzione di un altro processo, l'indagine su quando avvenne il fatto. Un'indagine difficile, con pochi indizi per giunta fra loro contraddittori. Serpieri lo sa, e lo dice nell'introduzione, ma senza abdicare all'idea che lo affascina: "Si tratta di un testo che - se assunto, pur *indimostrabilmente* [corsivo mio], come prima stesura - costituirebbe l'unico caso in cui (visto che ci mancano i suoi manoscritti) ci sarebbe pervenuto un primo embrione di un'opera di Shakespeare a mostrarci come lavorava la sua mente creativa". (Una nuova chiave per accedere al "laboratorio di Shakespeare"). L'idea è insinuata dal titolo del volume, giocato sull'ambivalenza dell'aggettivo "primo" (univoco solo se riferito alla successione cronologica delle edizioni a stampa), e amplificata nello slogan in quarta di copertina: "Prima dell'Amleto / il primo Amleto / più breve, più arcaico, più barbaro".

A dar corpo a quell'idea debbono soccorrere congetture estreme. Ad esempio, immaginare che quell'*Amleto* perduto (testimoniato da qualche allusione di contemporanei come messo in scena tra la fine degli anni ottanta e i primi anni novanta del Cinquecento, e battezzato dalla critica *Ur-Hamlet*, di controversa e mai assodata paternità) sia stato scritto davvero da Shakespeare, o comunque da Shakespeare riadattato, e che Q1 ne trasmetta il testo passato per molte traversie. Un *Amleto* commissionato allo Shakespeare degli esordi (all'epoca supergiù del *Tito Andronico*): una tragedia di vendetta che, come ha anticipato Harold Bloom in una recente conferenza a Roma sul proprio *work in progress*, sembra esser capitato dentro una storia in cui non si raccapezza, e fa domande a tutti quelli che incontra affinché si rivelino. Tant'è che quell'*Amleto* (sempre secondo Bloom) viene ri-

La dialettica di due volumi

di Enrico De Angelis

muginato per molti anni nella mente di Shakespeare fino a diventare l'opera che conosciamo (composta nel 1600-1), in cui l'azione originaria si trascina e dirama, si inabissa addirittura dando luogo a quel grande gap che si apre tra la seconda scena del II atto e la seconda del III atto, dove, al di qua e al di là della vera e propria "recita nella recita", altri piccoli *plays-within-the-play* si susseguono a parlarci solo del teatro, dei suoi generi, dei suoi autori e attori, del suo rapporto con la vita e con la Storia.

Congetture intorno a Q1 quale testimone d'una prima redazione shakespeariana della tragedia non arrivano certo a essere il corollario deducibile dal teorema, quand'anche dimostrato, di Q1 come testo d'origine autoriale. Dobbiamo essere comunque grati a Serpieri per aver riproposto con passione e sapienza un caso che forse non si chiuderà mai, e per aver consentito l'accesso alla lettura di una rarità finora riservata agli specialisti, e del tutto inedita per l'Italia. E va anche detto che Q1 è davvero per vari aspetti non solo più breve dell'*Amleto* classico, ma "più arcaico, più barbaro", a cominciare dalla caratterizzazione dei personaggi. Il re è ancora più malvagio: è lui, ad esempio, a introdurre nel progetto del duello truccato anche l'espedito della spada avvelenata, che nella versione canonica è proposto e attuato da Laerte. Per contro, la regina appare assolta dal sospetto di complicità tanto che, nel cruciale colloquio con Amleto, giura di non aver "mai saputo di quell'orrendo assassinio", e in una stupefacente conclusione fa solenne promessa di assecondare i piani del figlio per uccidere lo zio. Notevole è anche il diverso montaggio degli eventi, specialmente nella sequenza aperta da Ofelia che riferisce al padre (Polonio qui si chiama Corambis) come Amleto le si sia presentato davanti in atteggiamento sconvolto, e chiusa, dopo la declamazione dell'attore, dal monologo "che cos'è Ecuba per lui, o lui per Ecuba?". Drammaturgicamente, scrive Serpieri, il mutamento è tale che la sequenza "risulta, tra l'altro, più convincente di quella dei due testi classici".

Il passo veloce dell'azione, la presenza di personaggi spogliati di quell'ambiguità sfuggente così tipica per noi delle creature shakespeariane, e nello stesso tempo il mantenimento, pur abbreviato, di tutti i salienti del dramma canonico, fanno del testo di Q1, "risanato" nella versione italiana, un copione forse allettante per una regia di oggi che voglia evitare psicologismi e prediligere certa estraniata rigidità attoriale, come spesso realizzato con drammi "minori" di Shakespeare o di altri elisabettiani. Per ora, questa chicca ha avuto scarsa fortuna sulle scene anglofone, anche se la prima rappresentazione del 1881 fu allestita dal grande William Poel. Della più recente, una lettura drammatica concepita da Barry Kraft per l'Oregon Shakespeare Festival del 1994, Serpieri riferisce il commento di Kathleen Irace, la studiosa che ha in corso un'edizione critica di Q1, secondo la quale "nessuna imperfezione del testo suscitò risatine nel pubblico, che anzi sembrò allo stesso tempo affascinato e divertito dal linguaggio inatteso e dal ritmo rapido del dramma".

ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, a cura di Adolf Frisé, introd. di Bianca Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1978, trad. dal tedesco di Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi, 2 voll., pp. 1791, Lit 48.000.

Rileggerlo è ogni volta una scoperta. Quell'ironia che si capovol-

non aveva mai visto. L'autore ironizzava sullo stesso suo romanzo, il quale non aveva proprio niente di romanzesco però conteneva una quantità di spunti che avrebbero potuto portarlo in quella direzione (un maniaco sessuale, un'adultera sentimental-moraleggiante, un'esaltata e altro ancora), solo che si faceva baluginare lo sviluppo romanzesco e poi lo si bloccava, anzi

di superindividualismo e insieme di superoggettività; e i due che stanno discorrendo, ammesso proprio che li si voglia collocare in uno spazio, vi stanno pigiati e compressi perché sono resi turgidi e tesi dall'Indicibile, non perché manchino i metri quadrati.

Quest'uso della metafora, satirico nei confronti dei personaggi ai quali si riferisce, fa ondeggiare

somma - è il caso di ripeterlo - Musil offre l'esempio del processo infinito di una critica permanente.

L'autore aveva fatto un suo intenso passaggio attraverso la narrativa simbolista, e si vede; tuttavia l'inaudito sviluppo di quell'esperienza va di pari passo con la sua revoca, il suo mondo non è semplicemente *à rebours*, come voleva Huysmans, ma è *à rebours du rebours*. E in generale il romanzo replica e revoca una serie di esperienze culturali. Del resto non avrebbe avuto senso accingersi a quell'opera per sfoggiare una qualche verità precostituita. Però Musil voleva fare anche proposte positive.

A queste è dedicato il secondo volume, di cui pubblicò in vita la prima parte, mentre lasciò incompiuta la seconda. Lo stile cambia notevolmente, l'ironia viene lasciata cadere, oppure ripresa senza però raggiungere i risultati del primo volume. In compenso c'è un tale affinarsi delle riflessioni e un tale loro compenetrarsi con i luoghi e le situazioni che anche questo secondo volume costituisce un vertice, sia pure d'altro genere e non destinato a raggiungere la popolarità del primo.

La forma del romanzo era essenziale a Musil. Grazie al modo in cui la maneggia, le sue tesi non hanno niente del messaggio perentorio (pur avendo il diritto di essere prese sul serio e alla lettera) ma proposte fatte su personaggi da romanzo, delimitate dalla finzione romanzesca; per essere attivate hanno bisogno di una traduzione dai termini romanzeschi ad altri, cosa possibile se il lettore ci mette di suo l'emozione, la riflessione e la decisione necessarie, se cioè si costituisce come parte attiva. Quelle proposte passano attraverso la ricostruzione enciclopedica di un'epoca, la ripresa e conduzione a termine dei dibattiti cominciati nella *fin de siècle* austro-tedesca, quale quello sulla genialità, sull'uomo nuovo e liberatore (*Il Redentore* è stato addirittura uno dei titoli previsti per il romanzo), sulla mistica e via dicendo.

Negli ultimi anni della sua vita Musil riprende e sintetizza il suo confronto con Nietzsche (in particolare con il Nietzsche dell'*Anticristo*), con la psicologia della Gestalt (particolarmente fecondo quello con Kurt Lewin), con Ernst Cassirer (*Filosofia delle forme simboliche*) e di nuovo e fortemente con Husserl (*Ricerche logiche*). Ne nasce il quadro, grandioso e tormentato, di quella che Musil chiamava a volte semplicemente la sua teoria, ma anche, con espressione più impegnativa, il suo sistema aperto.

Questo deve comprendere tutto quel che l'uomo pensa, sogna e vuole; ciò ha la sua sede e la sua realizzazione nel regno dell'amore e la sua espressione adeguata nel regno dell'aforisma, cioè in un intero che sia il più piccolo possibile. Il luogo dell'aforisma è la poesia, nella quale trova rifugio la verità personalizzata, con i suoi "pensieri vivi". A questi doveva approdare il secondo volume.

Per il lettore paziente



Riguardo alla parte postuma del secondo volume, chi ha la pazienza di integrare la traduzione italiana con l'edizione a stampa tedesca può perfino ricostruire sufficientemente la storia. Musil scrisse quella parte due volte: la prima volta (1932-36) la condusse a termine (pur lasciando vari capitoli allo stato di appunti), con presumibile soddisfazione di chi vuol sapere come va a finire la vicenda; poi (1936-42) la riprese in mano, ne ampliò, approfondì, raffinò i capitoli destinati a esporre il suo sistema aperto, scrivendoli e riscrivendoli più volte, e stavolta non arrivò al termine.

Facendo un po' di slalom il lettore può seguire buona parte di entrambe le stesure. Questo è il percorso ultrasemplificato che gli propongo (indico con Nue la traduzione Einaudi, con R l'edizione tedesca su cui quella

si basa, con puntini le lacune che comunque restano anche utilizzando entrambe, e tra [] le parti che Musil ha riscritto, avvertendo che comunque da esse non si può prescindere per una comprensione del suo pensiero; in questa sede non posso distinguere fra appunti e capitoli elaborati):

1932-36: ... [Nue 1542-65 ... 1521-25 (riga 1), 1537-41, 1525 (riga 2)-36, 1440-55] ... R 1914 ..., 1866, 1462, 1442, Nue 1566-76, R 1930 ... Nue 1590-91, 1576-83 ... R 1490, 1537, Nue 1488 ... R 1480, Nue 1646 ... 1507, R 1379, 1387-95, Nue 1616 ... R 1932.
1936-42: Nue 1183-1241 [1241-1363, 1427-55, R 1324, Nue 1466-87, R 1319 (riga 27), Nue 1405-26], 1364-1404, R 1247-53, Nue 1300 ... R 1876, 1888, 1914 [Nue 1179] ...

(e.d.a.)

ge in continui apparenti paradossi ci sorprende ogni tanto a chiederci se il paradosso è tale che se ne possa ricavare immediatamente un fondo di verità oppure se il gioco si è svolto a nostre spese; a volte abbiamo il sospetto che esista un pendolare fra l'una e l'altra soluzione, ma che non sia sempre chiarissimo in quale punto del pendolo ci troviamo. E magari abbiamo appena preso una qualche decisione che un nuovo giro di frasi ci trasporta in tutt'altra prospettiva, assolutamente imprevedibile in base a quanto letto fino alla riga precedente.

Quando Musil aveva annunciato il suo romanzo, aveva dichiarato che con esso voleva offrire la chiave per venire a capo dei problemi spirituali della nostra epoca. Ma quando il primo volume uscì risultò che esso era tutto dedicato alla *pars destruens*, con un'arditezza di stile quale la letteratura tedesca

veniva interpolato un breve, regolare romanzo, ma per irrisione si trattava di un romanzetto da serve (che si svolge appunto fra un domestico e una cameriera). In un modo o nell'altro, e sempre attraverso salti di prospettiva, passa davanti al lettore un intero mondo, i problemi fondamentali della vita individuale dentro quelli di tutta un'epoca.

Qualunque occasione va bene: l'incontro con un magnate così come un amorazzo, un colloquio con un vecchio compagno di scuola come un incidente stradale, una riflessione sul proprio corpo come la visita di una biblioteca o una rissa da strada, il saluto di una prostituta, il resoconto di una conferenza. Niente è descritto perché resti al suo posto: la tazza sulla mensola può campeggiare nello spazio alla maniera di Van Gogh, però non si trova in uno spazio ma in un momento pieno

loro stessi e il mondo in cui credono di essere saldamente collocati. E questo il senso del primo volume: mostrare quanto siano illusorie le sicurezze di un mondo che si crede perfetto o almeno perfettibile, offrire strumenti a una critica permanente. Ma per non cadere in nuove illusioni e in nuovi dogmatismi, quegli strumenti devono essere capaci di criticare in primo luogo se stessi. La metafora infinita, che trasforma tutto in tutto, è essa stessa oggetto di critica se serve solo a fuggire da una soluzione all'altra e se tutto ciò che cerca si riduce a essere un'improbabile evasione. E tuttavia neanche su quest'uso sbagliato c'è da fare i saccenti, poiché anch'esso dimostra, come dice Musil, che attraverso la realtà traluce un desiderio di irrealtà, di possibilità, di un'altra prospettiva che forse potrebbe ridefinire e collocare tutti gli elementi della prima. In-

Le cose inanimate

di Simona Argentieri

SIMONA VINCI, **Dei bambini non si sa niente**, Einaudi, Torino 1997, pp. 160, Lit 13.000.

Ambiente di periferia, sul confine fra città e campagna, in un mare di granturco, in un paese emiliano che si chiama Granarolo. Nei lunghi pomeriggi delle vacanze estive cinque ragazzini, maschi e femmine, tra i quali è dominante il quattordicenne Mirko, fanno gruppo, s'appartano e, guidati dalle riviste pornografiche che Mirko procura, s'addestrano al sesso e alla crudeltà. Per concludere, qualcuno deve morire; tocca a Greta, impalata con il manico di una racchetta da tennis. Questa è la storia che Simona Vinci racconta nel romanzo d'esordio, uscito nella collana "Stile libero" di Einaudi. Abbiamo chiesto a Simona Argentieri, psicoanalista, di commentare il libro e le reazioni che ha suscitato.

È trascorso un secolo da quando Freud traumatizzò i contemporanei con le sue lucide rivelazioni sulla sessualità infantile. Ma – come testimoniano alcune reazioni all'opera prima di Simona Vinci – l'argomento suscita ancora resistenze e scandalo. Ma la polemica parte da un equivoco, perché ciò di cui il libro ci parla non è la sessualità e neppure la violenza, ma la solitudine dei bambini, che si trovano a vivere non solo (come aveva profetizzato Mitscherlich negli anni sessanta) in una società senza padri, ma in una società senza adulti.

Da allora si sono ormai avvicinate due generazioni, che dalla repressione ottusa del passato sono approdate – scambiandola per libertà – alla latitanza normativa e protettiva verso i figli, segnando una mutazione psicologica profonda, forse irreversibile. Così bambini precoci, senza costrizioni e senza conflitti, divengono eterni adolescenti, inadeguati a loro volta a svolgere le funzioni genitoriali; la difesa precipua della nostra epoca è quella regressiva dell'indifferenziazione (tra i sessi, le età, i ruoli...), in un clima di povertà di affetti e passioni che non consente di sciogliere i nodi evolutivi.

È questo il mondo di Martina, Greta e Matteo, dieci anni, che vanno a scuola, giocano in cortile alla guerra nucleare, tornano a casa puntuali per l'ora di cena in famiglie normali. ("Martina mangia senza fiatare. Non parlano molto neanche i suoi, sembrano stanchi").

Nella loro vita i "grandi" non sono il papà e la mamma, ma altri ragazzini con quattro o cinque anni

in più, che "sanno le cose" e sono i detentori dei "segreti" e delle "regole". Tra di loro, nei reciproci corpi cercano il confronto, il senso del limite, in giochi proibiti senza consapevolezza, ma anche senza innocenza. I gesti della sessualità hanno ben poco a che fare con l'eros; sono piuttosto l'espressione del bisogno primitivo del contatto tra "gattini fratelli". Anche nel

violenza e della morte.

La giovane autrice è maestra nel coniugare la tenerezza con l'orrore; tuttavia la parte finale del libro, dove si consuma una tragedia assurda e continuamente annunciata, è quella che mi ha meno interessata. Ho trovato invece notevole la capacità di Simona Vinci di raccontare la quotidianità, la banalità dei giorni, con uno stile scarnificato e acutissimo (il "primo piano" delle unghiette di Greta, "colorate di rosso scuro, scheggiato", mi sembra molto più efficace delle scene "pulp").

I suoi personaggi sono rappre-

Forse è questo che le ha inimicato la simpatia di molti lettori, non necessariamente ipocriti o bigotti. Indubbiamente è sgradevole, ma mai volgare; costruito, ma sincero. Una delle bambine, dopo "la prima volta", torna a casa "con la sensazione (...) di aver perso qualcosa, di aver dimenticato qualcosa e di non poterci fare assolutamente niente. Tutta quella campagna intorno e quella cosa dimenticata, o persa". Anche noi – Simona Vinci ce lo ricorda – abbiamo perduto qualcosa: l'infanzia come luogo idealizzato di proiezione delle nostre parti incontaminate, serene e

Sulla soglia

di Carlo Ossola

LAURA BARILE, **Oportet**, Marsilio, Venezia 1997, pp. 164, Lit 28.000.

Oportet: "qualcosa nella maniera giusta": e, prima del qualcosa, la maniera di arrivarvi, per discrezione, per fedeltà, come lentamente limando lo spessore che separa dalla forma – se si manifesterà: "Cerchiamo di non debordare, di stare attaccati all'osso, à sa proie attachée, come la Fedra di Racine, attaccata alla sua preda – la sua condizione di necessità, il suo oportet: la condizione umana". Perché questi libri di intelligenza – libri di raffinate citazioni, di contesti esemplari, di rievocazioni, occorre siano sempre in "stato di necessità": che l'intelligenza non esibisca la sua bravura, non ammicchi alla memoria del lettore, non stabilisca una complicità rassicurante; anzi, al contrario, che la domanda posta superi la capacità di risposta, e che la narrazione diventi quell'opportuna, e impossibile, riparazione sulla necessità della domanda: «Ciò che ti è caro, cùculo all'angolo dell'occhio», anche se di lì – sempre – continueranno a scendere lacrime.

Oportet: lo "stato di necessità" e ancora: sulla "condizione umana". E di essa, che cosa scegliere per renderla rappresentabile, sopportabile dalla parola? "Anche io posso dire ormai come Amleto: mi nutro del cibo del camaleonte, e cioè l'aria, che mostra il profilo delle cose, la loro assenza, evocandole, come l'allucinazione evoca la realtà". Dire dell'orma: la "cosa" è descrivibile dall'impronta che lascia, dal suo allontanarsi nello spazio, dal suo depositarsi nella memoria: come Rilke, "chantons ce qui nous quitte". Ma non è il remoto dell'assenza, bensì il creux, il "vano" e "fondo" lasciato da un corpo che se ne va, dopo tanta storia e tante abitudini, patti di vita, contratti di parole. Il dire, così, con l'attore shakespeariano che l'autore "mi mette in bocca parole fatte di respiro" non è tanto alludere a una "levità", calviniana, del narrare, bensì a un urgere, a un "ansare" trepidante "quando balena una verità che non si afferra". È un libro, questo, dedicato "a ciò che non si afferra", e che pure "ci dà da pensare", ci muove nel suo moto, come se "straripasse armoniosamente da un lato e tuttavia niente si versasse". Ecco: non fuga, non rottura, non un "al di là", ma quel cenno d'avvio, quell'impulso: *Quasi come se*.

L'esperienza dell'eventuale, della soglia: l'indugio; undici racconti non già arrestati dal limite, ma lasciati indugiare sul limitare. E il narrare stesso come un eventuale, sempre rattenuto, sempre differito, "affidamento reciproco". In quell'accenno, uno stile: di scrittura, di civiltà.

Istantanee

di Lidia De Federicis

Dei bambini non si sa niente, recita il titolo di un libro nel quale poi, dei bambini, il narratore mostra di sapere molto. Non sto parlando di bambini in carne e ossa né dell'autrice esattamente certificata all'anagrafe, Simona Vinci, bensì dei bambini che sono creati dal testo grazie a una voce narrante. Il narratore di Simona Vinci è di quelli che hanno il privilegio di poter essere dappertutto. Anche dentro le teste, per riferirne qualche oscuro pensiero. O fuori, per commentare. Un esempio: là dove descrive la patetica Martina mentre canta, e sentenzioso spiega: "Fanno così i bambini quando sono tristi". Sulla tecnica del romanzo, specie sull'incertezza del punto di vista, ora esterno ora interno ai personaggi, è stato Cesare Garboli uno dei recensori più severi; e il solo, credo, che nell'ondata dei nomi di riferimento sollevata dal tema dei giochi proibiti, abbia citato, ma per l'aspetto formale, l'école du regard.

Scuola dello sguardo, Alain Robbe-Grillet. C'è un suo testo breve, al quale davvero si adatterebbe il titolo "dei bambini non si sa niente". Invece è intitolato La spiaggia. Incomincia con una frase neutra, "Tre bambini camminano lungo una riva". E prosegue, e finisce, raffigurando sempre e soltanto, nella spiaggia deserta e gialla di sole, tre bambini che camminano, con faccia seria e sguardo fisso, tenendosi per mano, due maschi e una femmina sui dodici anni. Nessun evento; solo l'iterazione, con tenui ritocchi, di pochi moduli: impronte di sei piedi nudi; battito dell'onda; battito d'ali di un branco d'uccelli.

Eppure noi lettori vorremmo saperne di più. Perché suona una campana? A cosa s'affrettano questi bambini? Quali giochi hanno inter-

rotto? Quale compagnuccia hanno lasciato indietro? (L'ultima domanda è ardita e presuppone una rilettura sotto la luce violenta dei nostri riflettori). Segnali funebri vengono dalla rena infeconda su cui restano impronte e tracce via via cancellate. Ma Robbe-Grillet, ritagliando una porzione minuscola di spazio-tempo, un istante, ci nega spiegazioni e racconto. La storia se l'immagini, se vuole, il lettore.

Anche Simona Vinci ha scattato, nella prima pagina, un'istantanea (della bambina che canta). Poi una storia l'ha raccontata, contaminando l'impassibile descrittivismo con un po' di sentimento, un po' di sociologia, e con l'azione crudele del noir. Dirò banalmente che la forma ambigua della visione ne modella l'effetto. E che la cultura attuale dell'eccesso ha qualcosa d'imbarazzante quando abbandona il registro ludico e vuol farsi realistica (plausibile, temibile).

Se vado a rileggere Robbe-Grillet, è perché anzitutto mi muove l'idea della persistenza. Da quando è stata circoscritta e definita l'età dell'infanzia, gli adulti infatti non hanno mai smesso (in letteratura) di far di tutto con i bambini, famigliari figure dell'alterità, stranieri a portata di mano. Il riuso oggi corrente ha preso però un carattere particolare. Com'è largo ora il campo del narrabile! Com'è indiscreto il narratore di nuovo onnisciente!

All'altro estremo abbiamo la programmatica reticenza antropologica dell'ingegnere strutturale e l'intatto enigma dei suoi tre bambini, insignificante come un cristallo.

La spiaggia è del 1956. Fa parte della raccolta Istantanee pubblicata in Italia da Einaudi nel 1963 (e in Francia nel 1962).

momento incontrollato ed estremo del delitto, sembrano mettere in scena una sorta di "rito di passaggio" autarchico e fallimentare, segnato dall'impossibilità di evolvere dal livello sensoriale al livello simbolico per costituire di senso le esperienze, compresa quella della

sentanti fedeli delle giovani generazioni, il cui mondo interno si articola secondo un registro più di sensazioni che di emozioni. Così la sua scrittura trascorre continuamente dalla descrizione degli stati d'animo a quella del paesaggio, in una equivalenza di impressioni e di immagini ("La notte era piena di buchi...").

Le cose inanimate – stoviglie, scarpe, giocattoli – vengono in soccorso per illustrare la condizione interiore che non si sa né riconoscere, né dire. Ci sono pochissime lacrime in questo libro, poco sangue, e invece tanti odori – di piedi, di erba, di cibo – e sudore che gronda quasi da ogni pagina, a esprimere l'eccitazione come la paura, l'ansia come la disperazione. Certo la fatica di Simona Vinci – fin dal titolo – non ha niente di ingenuo, né di semplice. È anzi intenzionale e consapevole sia nello sviluppo narrativo che nello stile.

innocenti; e anche la speranza di poter elaborare secondo l'antica catarsi le infinite tragedie del nostro mondo moderno, perché troppe volte manca – a grandi e piccoli – il presupposto essenziale dell'assunzione della colpa.

Simona Vinci è nata a Milano nel 1970. Vive a Budrio e sta laureandosi a Bologna (su Lalla Romano). Di lei si sa, da una conversazione con Nico Orengo, che ha avuto una bella infanzia e un padre con laboratorio fotografico. Alla madre, "che c'è sempre stata", è dedicato il suo romanzo sui bambini, *Dei bambini non si sa niente*, titolo tratto da una frase di Marguerite Duras. E a Carlo Lucarelli (della squadra di "Stile libero") è rivolto invece un ringraziamento speciale, a pagina 3.

Hugh Vickers, **Tutti i disastri all'Opera**

Prefazione di Peter Ustinov, pp. 120 £ 28.000

"Un esilarante libro sull'opera lirica, divenuto ormai oggetto di culto"

(La Repubblica)

Enzo Maria, **"Guardate il Tg3? Pentitevi!"**

pp. 96 £ 14.000

Una storica raccolta di "aforismi" televisivi, dell'ineguagliabile Emilio Fede

PAGANO EDITORE

P.za San Domenico Maggiore, 9 M.le Palazzo Sansevero, Napoli
T.no 081.5515934 (Distribuzione PDE)

Che poetica bestiale...

di Gianni Turchetta

"La Bestia", rivista di cultura diretta da Nanni Balestrini, anno I, n. 1, estate 1997, Costa & Nolan, Genova, pp. 127, Lit 18.000.

In un periodo in cui le riviste di cultura tendono a morire più che a nascere, l'estate 1997 ci ha regalato il primo numero di "La Bestia", "panorama critico e pratico a cura di Nanni Balestrini e Renato Barilli". A parte la grafica, bella e aggressiva (ma preoccupata più della bellezza artistica che degli occhi del lettore), "La Bestia" si propone come una testata monografica, improntata a un sano antiaccademismo, costruita per blocchi alterni di interventi critici, di taglio polemico-militante, e di pezzi creativi. Nell'asfissia, cui pare condannato da tempo il dibattito culturale, una vigorosa boccata d'aria fresca, anzi un autentico antidepressivo.

Il primo numero di "La Bestia" è dedicato a quelli che i curatori, strizzando l'occhio ai giovani, chiamano "narrative invaders!", cioè al rinnovamento della narrativa italiana operato negli anni novanta da un manipolo di giovani scrittori nati fra il 1960 e il 1974. Anch'io credo che il panorama narrativo attuale sia vivace e dinamico: ma eviterei toni trionfalistici, e ricorderei con maggior forza il ruolo dei "giovani narratori" anni ottanta nella costruzione di un linguaggio di qualità e insieme accessibile a un largo pubblico. Concorro anche sul fatto che i novissimi narratori presentino ben percepibili elementi comuni: dal momento che termini come "cannibali" o come lo stesso *pulp* non sono abbastanza comprensivi, proporrei di adottare senz'altro la dicitura "poetica bestiale", più o meno come Binni parlava di "poetica del Decadentismo". Ma Balestrini & Co. vogliono imporre ben altro: addirittura un nuovo canone, una poetica normativa che identificerebbe l'unico modello di buona narrativa oggi praticabile in Italia. Il canone, manco a dirlo, coincide più o meno con i nomi degli autori invitati a scrivere sulla rivista: Ammaniti, Ballestra, Brizzi, Caliceti, Campo, Culicchia, Galiazzo, Mozzi, Nove, Piccolo, Santacroce.

Coerentemente, i critici bestiali selezionano con programmata parzialità i possibili ascendenti e cugini dei loro pupilli, tributando per esempio un giusto e unanime riconoscimento a Tonducci, per la sua apertura ai linguaggi giovanili, ma dimenticando quasi tutti (fa eccezione Barilli) il plurilinguismo onnivoro di uno scrittore della tempra di Aldo Busi. Così come, per limitarsi agli ultimi anni, nessuno ricorda i felici risultati di un Antonio Pennacchi, che pure avrebbe parecchi elementi in comune con i "narrative invaders" (sia per la mescolta linguistica sia per la tendenza al trucido tragicomico), ma che incrinerebbe la purezza dell'ipotesi generazionale. So che sto rischiando di cadere nel logoro giochino dei beati e dei reprobati: però qui gli esclusi sono davvero troppi, da Atzeni a Veronesi, da Erri De Luca alla Grasso, dalla Ferrante a Mari, Franchini, Pischetta, per dire i primi che mi vengono in mente.

"La Bestia" presenta invece come un dato indiscutibile l'opposizione assoluta fra "guardiani tradizionali della letteratura" e "nuovi narratori". A detta di Balestrini questi avrebbero restituito il "contatto con le cose" (i grassetti sono nel testo) a un universo letterario "inaridito, desertificato". Addirittura "improvvisa, inaspettata, una nuova scrittura erompe tumultuo-

bianze di "terza ondata" storica delle avanguardie, nientedimeno! Quando invece è chiaro ch'essi non sono in alcun modo un movimento, e che ben pochi di loro vanno in una direzione avanguardistica: come conferma il carattere tendenzialmente mimetico del loro linguaggio.

In Barilli come in altri sono anche pericolosi gli entusiasmi per un nuovo linguaggio narrativo che sarebbe "intercambiabile, convertibile con altri strumenti dell'universo mediatico". Ma il fatto stesso che questi scrittori intrattengano senza complessi, per le naturali ca-

ratteristiche della loro formazione culturale, un rapporto di scambio con gli altri media non esclude, anzi tutt'al contrario esalta la necessità di costruire un linguaggio diverso, specifico della letteratura. In questo senso vanno peraltro le acute dichiarazioni di poetica elaborate per "La Bestia" da Tiziano Scarpa, il più intelligente sul piano critico fra i giovani narratori, e forse anche il più dotato sul piano stilistico: "La proliferazione delle innumerevoli tecnologie narrative inventate nel nostro secolo ha rivelato in maniera salutare ai romanzi e ai racconti la loro vera natura. Fi-

nalmente romanzi e racconti possono lavorare sui propri limiti, possono *lavorare i propri limiti*, smettendo di svolgere una serie di compiti che le nuove tecnologie della narrazione fanno meglio di loro".

Dove il giovane scrittore si dimostra ben più lucido dell'illustre Angelo Guglielmi, impegnato a rimasticare con impaccio i *topoi* del linguaggio "liberato" e della rinascita miracolosa, dopo decenni di "grigiore, di scomparsa di ogni tensione di ricerca, di ripetitività polverosa, di abbandono di ogni spirito critico". La nuova narrativa starebbe invece attuando "una operazione di euforizzazione del linguaggio che è valso [sic] a conferirgli nuova speditezza e allegria (...) sottoponendolo a una sorta di pressione esilarante che lo ha fatto uscire dal riparo in cui negli anni sessanta aveva trovato ricovero a difesa della propria integrità funzionale". *No comment.*

Molto acuto è invece il bell'intervento di Andrea Cortellessa, che ci ricorda come "negli ultimi dieci anni (...) le patrie lettere si siano affollate di mimesi dell'oralità", anche se "questo unico criterio certo non basta a definire un campo, e men che meno un territorio stilistico (cioè letterario)". Egli nota come i nuovi scrittori approdino spesso alla "semplicità", ma attraverso la "demenza" e magari anche attraverso i roveli di una condizione manierista patita fino in fondo, fino cioè a trasformarla in "una forma di paradossale autenticità": come avviene per esempio a Michele Mari.

In fondo la tarda modernità, o postmodernità che dir si voglia, si caratterizza proprio per una irriducibile varietà delle pratiche letterarie, conforme a un'era in cui anche le poetiche, come le ideologie, sono irrimediabilmente deboli: ma non per questo intercambiabili. Non a caso tutti, ma proprio tutti gli scrittori "bestiali" mostrano un'evidente insofferenza per ogni classificazione critica che irrigidisca il senso della loro ricerca individuale. Chissà: forse l'unilateralità monocorde dei critici "bestiali" deriva anche dall'esigenza di definire in modo netto un'identità, di differenziarsi dagli altri. È naturale che questo accada nel numero inaugurale: ma è anche sperabile che in seguito venga dato spazio a distinzioni più pensate e sfumate.

La spiaggia

di Alain Robbe-Grillet

Senza occuparsi delle tracce che continuano a ritagliare, con precisione, sulla sabbia vergine, né delle piccole onde alla loro destra, né degli uccelli, ora in volo, ora in marcia, che li precedono, i tre bambini biondi avanzano fianco a fianco, con passo eguale e rapido, tenendosi per mano.

I tre volti abbronzati, più scuri dei capelli, si assomigliano. L'espressione è la stessa: seria, pensierosa, preoccupata forse. I lineamenti anche sono identici, benché, chiaramente, due di questi bambini siano maschi e il terzo una femmina. I capelli della bambina sono solo un po' più lunghi, un po' più ricciuti, e le sue membra appena un po' più gracili. Ma il costume è identico in tutto: calzoni corti e camicia, gli uni e l'altra in tela grezza di un blu slavato.

La bambina si trova all'estrema destra, dalla parte del mare. Alla sua sinistra, cammina quello dei due maschi che è un poco più piccolo. L'altro maschio, il più vicino alla scogliera, ha la stessa statura della bambina.

Davanti a loro si stende la sabbia gialla e compatta, a perdita d'occhio. Sulla loro sinistra si leva la parete di pietra bruna, quasi verticale, dove non si vede alcun varco. Sulla loro destra, immobile e azzurra sotto la linea dell'orizzonte, la superficie piatta dell'acqua si orla di un repentino risvolto, che subito esplose per riversarsi in bianca spuma.

Poi, dieci secondi più tardi, l'onda che si gonfia torna a scavare la stessa depressione,

dalla parte della spiaggia, con un brusio di ghiaia smossa.

La piccola cresta si frange; la schiuma lattiginosa risale di nuovo il declivio, riguadagnando i pochi decimetri di terreno perduto. Nel silenzio che segue, rintocchi lontanissimi di campana risuonano nell'aria calma.

— Ecco la campana, — dice il più piccolo dei ragazzi, quello che cammina nel mezzo.

Ma il rumore della ghiaia risucchiata dal mare copre lo squillo troppo fiavole. Bisogna aspettare la fine del ciclo per percepire ancora dei suoni, deformati dalla distanza.

— E la prima campana, — dice il più grande. La piccola cresta si frange, sulla loro destra.

Quando la calma è tornata, non odono più nulla. I tre bambini biondi camminano sempre con la stessa cadenza regolare, tenendosi tutti e tre per mano. Davanti a loro, il branco di uccelli che era ormai a pochi passi, preso da un brusco contagio, batte le ali e prende il volo.

Descrivono la stessa curva sopra l'acqua, per tornare a posarsi sulla sabbia e rimettersi a misurarla, sempre nello stesso senso, proprio sul limite delle onde, a un centinaio di metri circa.

Tratto da Alain Robbe-Grillet, *La spiaggia*, in *Istantanee*, Einaudi, Torino 1963, ed. orig. 1962, trad. dal francese di Guido Neri, pp. 48-49.

sa e irriverente, liberando un magma fluttuante di impulsi e desideri, speranze e delusioni, passioni e paure". L'euforia di Balestrini ascende impavida verso un sublime comico involontario, in miracoloso equilibrio fra Marinetti, Toni Negri e la Tamaro: "Una lingua che ci fa toccare le vibrazioni dei mondi in cui siamo immersi, che ci invade con i ritmi delle vite che ci attraversano, che grida e sussurra i nostri orrori e le nostre felicità". Alleluia!

Barilli invece abbozza una ricostruzione attenta e per alcuni versi condivisibile del panorama narrativo italiano dall'80 a oggi. Ma allo stesso tempo si affanna a mostrare, con un candore che fa quasi tenerezza, le profonde analogie che esisterebbero fra il lavoro dei "narrative invaders" e l'operazione compiuta a suo tempo dalla neoavanguardia: così che i giovani bestiali assumono le poco credibili sem-

Guide alla musica

Una guida ricca e dettagliata di musiche per strumenti a tastiera: 185 compositori e più di 1200 composizioni tra raccolte e opere singole. Di ognuna sono raccontate le circostanze che ne hanno accompagnato la creazione, cui segue una analisi musicale concisa ma esauriente.



Autori Vari

Pianoforte e clavicembalo

Il repertorio dalla fine del '500 a oggi

Vol. di pp. 460
137729

Già pubblicati nella collana:

Autori Vari - Bartók Stravinsky - 136845 - L. 44.000

Autori Vari - Rossini Donizetti Bellini - 136846 - L. 31.000

Gustavo Marchesi - Canto e cantanti - 136847 - L. 44.000

John Rosselli - Bellini - 136848 - L. 32.000

Marcello Sorce Keller - Musica e sociologia - 137271 - L. 27.000

RICORDI

Microstorie da autunno a primavera

di Domenico Scarpa

LAURA DE PALMA, Il Golfo Paradiso, Positive Press, Verona 1997, pp. 100, Lit 20.000.

Questo breve romanzo è il primo libro di Laura De Palma. Ha vinto un concorso, "Scrittori per caso", bandito da un piccolo editore che pubblica testi dedicati ai disturbi dell'alimentazione. Sarà difficile trovarlo in libreria ma vale la pena richiederlo perché, nonostante il concorso vinto, la De Palma è una scrittrice nata: affermazione perentoria che proverò a motivare.

Il racconto è in prima persona. La protagonista si chiama Chiara, studia Lettere a Pisa e ha difficoltà con la filologia germanica e i "verbi forti". In un autunno inoltrato e pesto comincia ad accudire, tutte le notti dispari, il signor Ettore, vecchio e ammalato: "Era un pezzo di legno con la corteccia molle, che sapeva di larva e di vermi". Non sappiamo di che cosa soffra don Ettore (dal racconto sono assenti i medici), ma non ha importanza. Basta l'età a fare di lui "un catino vuoto". Dei suoi mali vediamo solo i segni concreti: dolori, lamenti interminabili, diarree. Per questo motivo il libro, che pure è ambientato qui e ora, sembra un racconto d'altri tempi: nelle sue pagine si continua a nascere e morire in casa propria; non per niente agli occhi di Chiara le sedie d'ospedale sono "asettiche e prive di compassione".

La qualità più sbalorditiva di questo libro è il tono di Laura De Palma, il suo sguardo: che è innocente ma duro e non ignora il male, conosce e sa dire la concretezza del dolore. Chiara scopre le miserie del corpo e ne parla con pudore e crudeltà: "La pelle di fuori era tutta blanda e si staccava dalle ossa, dagli sterpi sotto le coperte". La morte ci viene restituita come presenza quotidiana, casalinga, e appena un velo sottile la separa dalla vita.

Gli inizi con don Ettore, in una stanza dove i mobili "sembravano bare dimenticate a casaccio", sono difficili. Durante le prime notti Chiara prova per lui tutti i possibili moti di ostilità: dalla voglia di dormire alla ribellione alla ripugnanza. Poi, a forza di condividere le "bassezze" del corpo, giunge alla resa totale: si arrende alla sofferenza del signor Ettore e comincia a volergli bene. Per venire a capo delle notti prende a raccontargli la sua vita di bambina, la sua famiglia, i suoi esami e i suoi amori andati male. Comincia una psicoanalisi notturna, elementare, disordinata, capovolta, che dura da un dicembre a un maggio. Sdraiato sul lettino c'è un malato che ascolta e non parla: nel libro la voce di don

Ettore non si ode mai. Il semplice raccontarsi sarà insieme la diagnosi e la terapia di Chiara, che ci parla anche, con una lucidità tragicomica, della sua bulimia, e sembra suggerirci che il guarire non consiste nel separarsi dal proprio male (è un illuso chi lo crede), ma nel riasorbirlo e fonderlo dentro la propria persona, nel fargli nido nella mente e nel corpo.

suo "italiano di nessun posto" - e la folla dei personaggi.

Tra questa folla svetta la madre di Chiara, "un'isola lombarda nel Meridione, una roccaforte pavese inespugnabile". È raro veder descrivere una persona cara con tanta tenerezza, tanto strazio e tanta comicità che scodinzola per ogni dove. Non si dimentica facilmente questa donna "semplice e severa", senza truc-

Dalle poche citazioni qualcuno avrà già riconosciuto un tono, un timbro, una voce: Laura De Palma ha ben assimilato la sua Natalia Ginzburg. Se n'è appropriata rubandole tutto quanto le occorreva per mettere insieme un lessico famigliare in cui, a differenza dell'originale, la voce narrante avanza fino al proscenio, con una sincerità e un'autoironia disarmanti ma non disarmate: "Sembravo una palla da biliardo con qualche setola sparsa, e non mi trovavo affatto femminile. (...) Però le bambole le sceglievo tutte coi capelli lunghi e cucivo loro gonne bruttissime. (...) avevo begli occhi verdi spauriti dal mondo, e quelli mi sono rimasti finora; verdi e spauriti dal mondo".

Stabilita la provenienza della materia prima (c'è anche, nel personaggio di Vania la brasiliana, un aroma di Jorge Amado: Ginzburg-Amado, che strana coppia), ci accorgiamo subito che il risultato è originale. Laura De Palma è tra i felici pochi che ancora si divertono con le parole, che non se ne lasciano ossessionare. Il suo tratto più personale è la comicità che promana da singole parti del corpo - ciuffi di capelli, sederi, mani: soprattutto mani. In questo libro le membra del corpo vivono di vita propria e indipendente, sono esseri repentini e dispettosi, che non stanno fermi mai. La De Palma possiede anche l'arte degli a capo, che da una riga all'altra precipitano il lettore dal divertimento alla commozione. Le sue immagini colpiscono a tradimento, la scrittura è andante ma tutta controtempi, le metafore sguisciano e inchiodano inaspettate. Al lettore non sfuggiranno le chiuse dei capitoli; citarle non si può (occorrerebbe il contesto), ma somigliano a quelle tessiture di suoni che si spezzano in un inciampo, in una pigna di due o tre note semistonate lasciate cadere di sbieco.

Difetti? Molti, a cominciare dall'autobiografismo troppo scoperto. O dal fatto che questo romanzo tutto è tranne un romanzo. Non c'è costruzione se non quella affidata al rimbalzare dei luoghi e dei ricordi, fino alla morte di don Ettore in maggio e al ritorno di Chiara a Salerno col sole calante sul Golfo: elementare parabola. Il raccontare per il raccontare ha le sue gioie sorghive e i suoi difetti strutturali. Si potrebbe anche dire che i fili di cui è tramata la storia esistono, eccome, ma sono troppo profondamente interrati. Sulla pagina affiora solo il riverbero emotivo, la risonanza interiore che tintinna o rintocca nelle persone e negli oggetti che gremiscono le pagine. Ma del disegno d'insieme non rimane altro che la linea cronologica: da un autunno a una primavera. Forse un temperamento di questo tipo riuscirebbe meglio nel racconto breve: le tante microstorie collaterali e il modo di cominciare e finire i capitoli lo suggeriscono. Resta quindi solo da fare gli auguri a Laura De Palma, che ha ventinove anni, vive a Milano e fa la traduttrice. C'è una poesia di Patrizia Cavalli che sembra il suo ritratto, una poesia di quattro versi: "Se di me non parlo / e non mi ascolto / mi succede poi / che mi confondo".

La corsa del sottomarino

di Anna Baggiani

ENZO FILENO CARABBA, La foresta finale, Einaudi, Torino 1997, pp. 363, Lit 29.000.

Scaraventato in un mare ribollente il sottomarino Amore, sotto la guida della falsa scimmia (mutante) Boris e del falso vecchio (mutato) Donald, comincia la sua folle corsa che lo farà approdare, in uno spazio-tempo sospeso, all'incontro fatale con Arnold, Woody, Giulia e il gatto Omino, sopravvissuti a fantastiche avventure; e, infine, al ricongiungimento, con tanto di agnizioni, con l'imperturbabile scienziato quasi matto Walter Scott, occulto deus ex machina degli avvenimenti. Intorno agli improbabili eroi, o cavalieri erranti - tre uomini, una donna, due scimmie e un gatto, in extremis anche una donna-scimmia - si muove un'ottusa, attonita umanità sconvolta da guerre e guerriglie, da vecchi e nuovi culti, dall'avanzare su tutto il pianeta di una Foresta perenne, mentre una fitta rete di cavi sottomarini continua la sua crescita inquietante. Domina ovunque insomma la frattale legge di una trasmutazione universale, vero regno del caos, in un ribollire di semi germogli polvere e sangue, sorta di brodo primordiale che non tanto annulla la diversità quanto ne produce di nuove e sorprendenti. Fuga dall'Uomo o fuga dal caos, storia infinita alla Ende, il percorso iniziatico si compie e il "sarcofago a motore" o balena vivente che è il sottomarino (sul quale crescono coltivazioni di plancton, come in un giardino sommerso) diventa ibridata astronave in rotta nello spazio siderale: o in quell'assoluto tempo circolare che è forse "la sterminata mente di Dio". Unica costante, finora, degli spazi mentali di Carabba, ancora

una volta il meno classificabile degli scrittori di nuova generazione. Trentenne, scoperto dal Premio Calvino, ora al suo terzo romanzo.

Acqua terra aria fuoco: i quattro elementi di Eraclito ci sono tutti, e in continuo divenire - è lo scrittore a citarlo, in epigrafe al romanzo. I luminosi squarci descrittivi si aprono improvvisamente nell'ambiziosa e densa, forse sovraffollata costruzione di simboli o archetipi, mentre un linguaggio di collodiana freschezza - direi molto più saporosamente nostrano, anche per riferimenti culturali, che da fantasy alla Ballard - restituisce una vivida iperrealità. Ma la favola eraclitea assume il ritmo dolcemente e crudelmente onirico della storia raccontata ai bambini, dove mai abbastanza sono streghe e orchi, e i pezzi d'osso diventano sempre altro. E tra paradisi o inferni di ghiaccio e depositi di orrore mummificato, gli animali fatati ci accompagnano, non più destinati a dare lezioni di morale ma a diventarci, invece, compagni di strada.

Se ogni iniziazione è nascita all'essere uomini, qui si procede per la strada opposta, come se dall'"umano troppo umano" ci si dovesse salvare. Costituzionalmente multimediale, attraversato da tutte le suggestioni del nostro tempo - del suo tempo -, candido Pinocchio apocalittico del XXI secolo, Carabba divaga con apparente leggerezza tra fantasmi, foreste e mondi increati, raccontando cose fin troppo serie, e come un perfido ragazzo guida, Ermete psicopompo, ci conduce nel suo e nostro averno per fuggirsene altrove, forse nell'unico possibile altrove, lasciandoci indietro come detriti o avanzi di un mondo in rovina: noi, la generazione dei padri...

Affidato al pendolo dei racconti di Chiara, il romanzo comincia a muoversi avanti e indietro nel tempo, e a ogni oscillazione solleva nuove storie e nuovi personaggi; si sposta anche nello spazio, percorrendo l'Italia su e giù. Il perno, naturalmente, è Pisa: l'università, il lungarno, qualche stradina piovosa e un Campo dei Miracoli fresco e ben poco monumentale. In basso c'è una Salerno fatta di sabbia, di palme e di pannocchie bollite in vendita sul lungomare; qui Chiara ha passato l'infanzia e qui vive la sua famiglia. Da Salerno si guarda e si tocca la costiera amalfitana cara a suo padre ed estranea a sua madre: è il Golfo Paradiso del titolo. In alto c'è Pavia, sede di un passato remoto e sconosciuto: è la città di sua madre. Chiara sa (per sentito dire) che ha vie acciottolate e magnolie, canali e biblioteche legnose e massicce. Sono questi tre luoghi a mettere in moto ogni cosa: la lingua di Chiara - il

co, silenziosa, sempre sul chi vive, con cappotti inguardabili e tachicardie chiuse nel bagno di servizio, e "un orologio piccoletto e fragile, tutto d'oro col cinturino sottile, a maglia fitta" che continua a segnare l'ora di Pavia. Il romanzo racconta la "storia mancata" di Chiara con sua madre, la quale per sconfiggere il silenzio famigliare si affida a una radio "piccoletta e nerina" che "faceva pensare a quei bastardi che vagano a zonzo per le strade". Con la sua cronaca di un dialogo figlia-madre fondato sulle cose non dette, Laura De Palma raggiunge un altro risultato insolito: riesce a parlare dei sentimenti mostrandoli in piena luce ma conservandone intatti la delicatezza e il pudore. Ogni volta che rischia la banalità trova invece la trasparenza: "Alla fine chi se ne va per ultimo si porta dietro il dolore di tutti quelli che se ne sono già andati, e l'ansia per quelli che se ne andranno".

Anonimo Lombardo

◆ RUMORE DI FONDO

◆ Pagg. 288, prezzo L. 15.000

Nel volume c'è la costante consapevolezza dell'Autore di un'appartenenza genetica che si fa sentire tramite l'eterno e stereotipato buon senso comune.

SWLa prosa di Rumore di fondo affida alla perentorietà dell'a capo la sua specificità stilistica che l'accosta ad una sorta di versificazione. Va da sé che la lettura, dopo un iniziale imbarazzo del lettore non aduso a certa letteratura d'avanguardia, diviene l'esecuzione di una grande opera polifonica che fonde melodie via via sempre più dissonanti.



CALDERINI

Marinaio errante

di Francesco Roat

GIULIANO CARON, **Che metà basta**, Donzelli, Roma 1997, pp. 191, Lit. 22.000.

Il risvolto di copertina del romanzo d'esordio di Giuliano Caron c'informa che lo scrittore vicentino tra le tante attività sperimentate - disegnatore, musicista, manutentore elettrico - è stato per molti anni marinaio. Tale nota risulta illuminante non già a sottolineare la sua eclettica versatilità, ma per il parallelismo che suggerisce il confronto tra il dato biografico e l'io narrante del libro: un irrequieto marittimo alla ricerca della propria autenticità non tramite il tirocinio di eterogenee vocazioni, ma mediante un'erranza esplicita attraverso l'Atlantico, all'insegna d'un nomadismo che insieme è attratto e sfugge da ogni ancoramento.

Così l'apolide marinaio di Caron diviene il protagonista di un'odissea parodistica, che ci narra le avventure di una sorta d'Ulisse in formato minore, con tanto di Penelope (Elsa) a casa che lo aspetta e una maga Circe americana (Charlie) che l'ha ammalato talmente da fargli scordare la rotta per Itaca fino all'ultima pagina del romanzo.

Da sempre Diciassette - questo è il nome del marittimo, non sai se scaramantico o malaugurante -, nato in una valle "oppressa dalle montagne e sposata all'agonia", è giramondo inquieto, ed è subito chiaro al lettore come Charlie sia giusto un pretesto narrativo, in quanto, per l'antieroe di quest'odissea senz'ombra di epicità, fermarsi troppo a lungo in un luogo comporta una stasi sofferta dove l'anima diviene una smisurata piaga da decubito". Sedentarietà, confessa Diciassette, è costringere senza requie il cervello a rammentare la "caparra della morte" e l'odiosa sensazione "del tempo che passava, vuoto, sulla mia impotenza senza confini".

E dunque l'incapacità a tollerare finitudine o vincoli che sospinge il marinaio sulla distesa sconfinata dell'oceano, e la speranza di trovare nell'amore - o anche nel surrogato d'un rapporto mercenario - un qualche esorcismo consolatorio contro l'ineluttabilità della morte, parola che torna con insistenza martellante nel romanzo, quasi la sua reiterata invocazione valga, se non a placarne l'angoscia, a tenerla in qualche modo sotto controllo. Una smania di fuga che si coniuga con l'altra "paura cronica": riuscire a scoprire il "trucco" della vita "solo troppo tardi, in fondo, ormai inculato secco dalla morte". Irrequietezza e atopia che paiono esprimere una medesima urgenza: la coazione a esperire sempre nuovi oggetti (o luoghi) di desiderio, miraggi nel deserto d'un nomadismo alla ricerca di senso sempre e solo altrove.

Diciassette s'imbarca quindi ancora una volta per attraversare l'Atlantico diretto in America, quel Nuovo Mondo che ancor oggi non ha del tutto perduto un'aura edenica. Ma già nel salire lo "scalandrone", la nave gli appare deva-

stata da ruggine invasiva, che erodendo il ferro di ponti e paratie rammenta il tarlo di inquietudine nell'animo del nostro marinaio. Davvero in quel bastimento all'insegna della nevrosi, che l'io narrante paragona a una "fortezza creata apposta per i matti", il viaggio, l'andar per mare, è poi fine a se stesso e non conosce altra meta, in quanto essa è inscritta nell'erra-

lia, ormai svanito il sogno americano.

Una storia marinara feroce - avverte il risvolto di copertina -, la quale risulterebbe greve e forse un po' troppo ossessiva per il clima tanatofobico che la pervade, se non la redimessero l'ironia straniante d'una scrittura iloragica davvero godibilissima e un registro colloquiale che consente agevolmente al lettore di apprezzare il gustoso *pastiche* linguistico creato da Caron, in un amalgama di gergo marinairesco, lingua, dialetto e auliche ricercatezze.

Ozioso vicentino

di Maria Vittoria Vittori

VITALIANO TREVISAN, **Un mondo meraviglioso**, Theoria, Roma-Napoli 1997, pp. 148, Lit. 24.000.

Un pomeriggio a Vicenza, tra un ospedale e un parco pubblico: quanto di meno romanzesco si possa immaginare. Ma è proprio questo il punto di partenza della storia raccontata da Vitaliano Tre-

visan, al suo esordio narrativo.

Thomas, il protagonista, in mobilità lavorativa e psichica, esce dal reparto dove è ricoverato suo padre, poliziotto in pensione, e si perde in un vagabondaggio per Vicenza. Ma Thomas non è un vicentino qualunque: prima di tutto, perché nutre passioni altamente improduttive agli occhi dei suoi laboriosi concittadini - lettura, scrittura, musica - e poi perché la sua vita non è che un susseguirsi di sabati, vale a dire del giorno della sospensione, del vuoto lavorativo che prelude a un altro vuoto, e dunque sommamente invisibile ai suoi concittadini, che s'affrettano a inzepparlo di ogni sorta di attività.

Lui, al contrario, si prende tutto il tempo, lo dilata, lo sperpera, anche, per osservare, scrutare, attorcigliarsi i pensieri. Non intorno ai massimi sistemi: piuttosto, intorno a barlumi d'immagine, a frammenti di ricordi, a quelle infime minuzie del vivere che pure ti entrano dentro e ti avvelenano. Gli capitano strani incontri: un vecchio all'ultimo stadio che, da un letto d'ospedale, si sta trasferendo tutto in un sacchetto di plastica trasparente; un paziente del reparto di chirurgia maxillo-facciale dal viso sghembo e mostruoso; il pescatore glabro dai peli "irrimediabilmente bidimensionali"; il mutilato dei santini, che dalla sua carrozzella rossa non smette di fissarlo con occhi "taglianti, mostruosi e fermi".

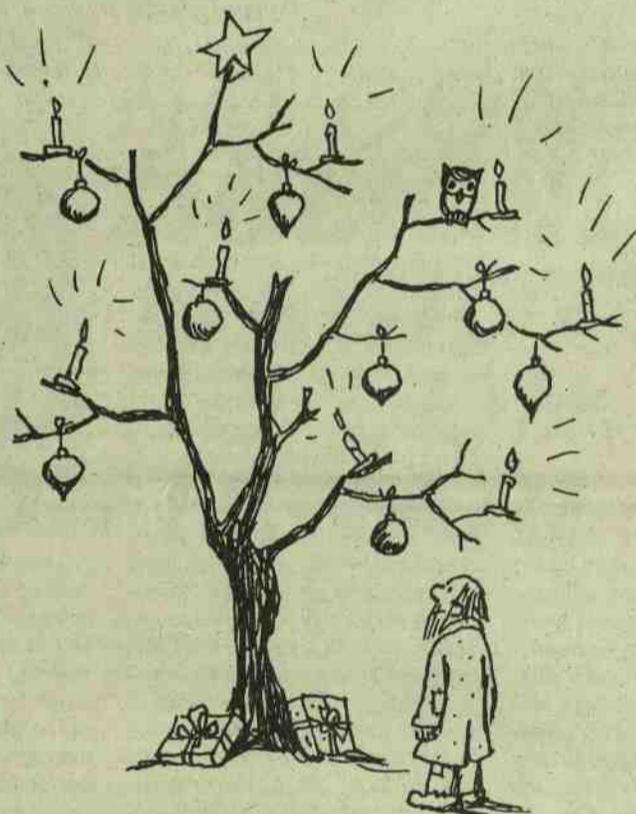
Ma, del resto, non potrebbe capitare altrimenti a uno che se ne va in giro con l'Idiota, s'intrattiene con i fratelli Karamazov, si siede al tavolo col giovane Holden, o, a scelta, col giovane Törless o col giovane Werther. E entrato troppo in confidenza con i bizzarri, i mistici, i sanguinari, i nevrotici, i suicidi, per non sentirsi simile a loro, loro fratello, per non nutrire desideri di omicidio gratuito, per non alimentare ricordi feroci e pensieri autodistruttivi, per non perdersi in fantasticherie malate.

Va riconosciuta alla scrittura di Trevisan la capacità di saper rappresentare, con un'evidenza dolorosa, quell'avvitarsi nevrotico - o a tratti sarcastico - del pensiero intorno a private ossessioni e pubbliche incongruenze.

Il mondo che circonda Thomas è quello che è, sontuosamente plattificato: suoi numi tutelari, il rilucente squallore dei grandi magazzini e dei bar di periferia, la bieca produttività e un'eterna colonna sonora di musica insulsa, corpi, pensieri, e perfino sentimenti "palestrati". Ma forse dipende dal fatto che suoniamo male quel pezzetto di musica, il gruzzolo di note che ci è stato assegnato.

Suggestiva ipotesi dell'autore, che trova la sua compiuta rappresentazione in un'occasione delle più becere, una di quelle serate di folklore, con le bande delle varie municipalità orgogliosamente schierate in piazza, pronte a far strazio della musica altrui. Ma il tema musicale di *A wonderful world* resiste a ogni seviziosa: s'impone, con la forza irresistibile della sua melodia, desta nell'attonito protagonista e in noi, anche, stupore, ammirazione e una sconfinata gratitudine.

Metti un anno di Indice sotto l'albero



Se ti abboni entro il 31 dicembre, tariffe invariate

Isabella Colonna Preti

◆ SU MISURA

Racconti in forma di romanzo

◆ Pagg. 182, prezzo L. 15.000

Un romanzo d'amore, o meglio, una summa delle umane avventure spirituali che sottendono alla esperienza amorosa, rappresentata non nello svolgimento di un'unica vicenda, ma nella segmentazione di racconti successivi. La prosa di queste pagine è finemente evocativa e talvolta l'accostamento di parole e aggettivi giunge a sfiorare le corde della poesia.



CALDERINI

re medesimo.

Ma se di giorno si naviga attraverso lo spazio, la notte si percorre il tempo a ritroso e appaiono i fantasmi della memoria, che Caron evoca in pagine suggestive come quelle, da antologia, sui nonni e sulla balia. Pure notevoli sono le descrizioni delle libere uscite dei marinai, tra bevute, donnine e ancoraggi alla terra ferma di un'osteria che per un'ora diviene casa, famiglia, focolare accogliente. Altrettanto riusciti, sebbene un poco bozzettistici, gli intermezzi sulle mangiate pantagrueliche del protagonista, incalzato da una fame atavica, legata al desiderio di un'insaziabile pienezza esistenziale da opporre al "presentimento della Morte".

Infine l'approdo su una costa messicana un po' da cartolina e l'incontro (l'unico non postribolare) con una Nausicaa del posto (Alma), prima del ritorno in Ita-

Narratori italiani
Cinque libri in classifica

ENZO SICILIANO, **I bei momenti**, Mondadori, Milano 1997, pp. 307, Lit 30.000.

Da quando vent'anni or sono lo scrittore Wolfgang Hildesheimer mise in discussione l'idea che il rispecchiamento della vita nelle opere potesse costituire un buon punto di partenza per far luce sul mistero della creazione mozartiana, è divenuto un luogo comune appellarsi al carattere enigmatico di un'esperienza umana nella quale musicologi austeri avevano invece cercato conferme per le loro convinzioni estetiche e per i loro percorsi interpretativi. Anche il romanzo di Enzo Siciliano si affida al presupposto di un'enigmaticità fondamentale dell'uomo Mozart, impenetrabile a ogni filologia e non intaccabile dall'eventuale accertamento di circostanze fino a oggi ignote. Ma l'interesse di una tale operazione risiede tutto nella sua veste narrativa. Non si tratta cioè dell'enunciazione di una verità astratta - quella che attribuisce l'inattinabilità di un'autenticità originaria alla distanza temporale dalla quale necessariamente muove l'interprete - ma del tentativo di mostrare come questa distanza si produca già nel breve spazio dei ricordi che attraversano l'esperienza vissuta di coloro che sono venuti a contatto con l'incandescente libertà dei modi di vita del genio e si vedono in qualche modo impegnati in una loro personale

elaborazione del lutto. Ne viene fuori una sorta di romanzo a più voci, anche formalmente eterogeneo, nel quale le testimonianze rese nel 1829 da Constanze e Aloisia Weber ai coniugi Novello si alternano con le lettere e i diari della stessa Constanze, con le considerazioni del colto cognato Joseph Lange e con il silenzioso culto paterno di Franz Xaver Mozart. In ossequio al postulato del romanzo, anche la genesi delle opere deve essere ricostruita attraverso la memoria postuma dei sopravvissuti. I dialoghi, le interviste, i ricordi sono naturalmente inventati secondo il filo di una fondamentale verosimiglianza, tale da rivelare una lunga consuetudine dell'autore con la propria materia. Ma forse proprio in virtù di questa competenza le opzioni interpretative, tanto nei dettagli quanto nella visione d'insieme, finiscono per non scostarsi troppo dagli schemi resi consueti dalla tradizione critica e si attendono invano quelle illuminazioni che il glorioso genere della novella mozartiana (da Hoffmann a Mörike a Furnberg) - cui del resto solo parzialmente il libro di Siciliano si lascia ricondurre - ha dispensato in forme tanto più libere e letterariamente feconde.

Piero Cresto-Dina

ROBERTO COTRONEO, **Otranto**, Mondadori, Milano 1997, pp. 268, Lit 27.000.

Dopo *Presto con fuoco*, un romanzo dedicato alla musica, ecco una nuova opera narrativa di Cotroneo che fin dalla prima pagina denuncia l'ambizione di trattare i temi inerenti all'arte figurativa: la luce, le ombre, i colori. E intorno a quest'idea si affollano immediatamente paesaggi contrapposti (l'Olanda e Otranto), demoni e fantasmi, visioni e immagini concrete. La pagina è costruita con l'uso di una scrittura rigorosa e di brevi e leggeri saggi di cultura: un pensiero su Ulisse, etimologie e simboli, e soprattutto la descrizione e l'interpretazione iconologica del mosaico della cattedrale d'Otranto che Velli, la bionda protagonista olandese, ha il compito di restaurare. Un disegno che svela le sue molte pretese man mano che si evidenziano i tre moduli principali della narrazione: quello dell'irruzione del soprannaturale nella vita quotidiana (attraverso figure misteriose che emergono dal passato), quello del recupero della memoria personale e dell'identità (attraverso l'evocazione, da parte della protagonista, della madre psicologicamente instabile, capace di tagliare i diamanti e scomparsa misteriosamente in mare) e quello della ricostruzione di una vicenda storica (attraverso le rapide incursioni sulla scena dell'eccidio degli abitanti di Otranto durante l'assedio turco del XV secolo). Si tratta, com'è evidente, di scelte di notevole impegno, oppresse dalle quali l'autore non può che soccombere, nel naufragio di pagine sempre uguali, di soluzioni narrative provvisorie e di una superficialità camuffata da profondità. L'effetto finale di quest'operazione di mesi e travestimento è quello d'ingenerare una struggente nostalgia di altre pagine e altre storie; vengono in mente, per contrasto, alcuni classici di storie di fantasmi, in cui il brivido

nasce dall'attrito fra un quotidiano credibile (qui assente) e un inverosimile "vero" (come, per esempio, in *Ghosts don't kill* di Kettridge); viene in mente, soprattutto, *L'ora di tutti* di Maria Corti (Bompiani, 1991), che attraverso la rievocazione della stessa vicenda dei martiri di Otranto compiva un'appassionata ricognizione sui moventi delle azioni umane nell'ora del sacrificio, quella in cui idee, convinzioni e paure vengono sottoposte a un'estrema verifica: Cotroneo finisce paradossalmente per annegare ogni inquietudine proprio maneggiando "con mani impure" - per usare il suo linguaggio vagamente esoterico - le cose grandi che richiedono maggiori conoscenze e abilità; di fronte all'appello ansioso dell'autore, disagio mentale, violenza, morte, sacrificio, identità perduta si inabissano subito, irridendo all'*hybris*, nel "mare profondo dei pensieri divini".

Monica Bardi

STEFANO BENNI, **Bar Sport Duemila**, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 165, Lit 24.000.

Stefano Benni ha abituato i lettori all'uscita dei suoi libri a scadenze periodiche, un po' come Woody Allen nel cinema. E come gli spettatori di Alien, i lettori di Benni sono portati a ripercorrere il cammino dell'autore ogni volta che esce una nuova opera, confrontandola con le precedenti. Per quest'ultima raccolta di racconti il confronto è poi obbligato. Il titolo richiama quello di uno fra i suoi libri più riusciti, pubblicato vent'anni fa e già incentrato sulla vita vissuta e raccontata da frequentatori assidui e occasionali di bar. Il carattere degli ambienti è lo stesso, anche se aggiornato all'evoluzione di certi particolari di costume, come il cambio dei banconi, ora "superaccessoriati" e modello "inferno di cristallo", o il tramonto della brioche stile "Luisona", ormai superata dalle pastine mignon. I protagonisti sono quindi rinnovate caricature di stereotipi, dal "neo-tecnico" calcistico, dotato di un gergo sempre più storpiato dal linguaggio televisivo, a "i due che devono andare al cinema" e all'"incassato da bar", raccontati sempre con grande vivacità e delicata ironia, alternata con la fantasia dei pezzi legati alla vena di *Terra!* o di *Elianto*, come quello sulle avventure del piccolo krapfen Franz. Ne risulta un panorama molto vario di profili umani, decisamente più nevrotico di vent'anni fa (ne è l'emblema il "drogato da telefonino" che estrae in continuazione il suo apparecchietto come un pistolero con la colt). S'intravedono desideri e debolezze che trascendono le limitate prospettive dei piccoli ambienti da bar di periferia bolognesi da cui prendono spunto (in realtà chi conosce la città ne ricorderà uno anche in centro, da sempre gremito di "neo-tecnici", che porta il nome di un'opera verdiana). Non ci sono dubbi sul fatto che Benni abbia creato un genere coltivato così bene da renderlo inaccessibile a chiunque altro per timore del paragone. E così potrebbe continuare a divertirsi e a divertire ancora a lungo. Ma quello che forse manca ai suoi lettori, in questi tempi di appiattimento e allineamento su tutti i fronti, moderati ed estremi, è il Benni giornalista e scrittore politico, con una posi-

zione precisa ma del tutto originale e, per usare un termine abusato, veramente "scomoda". Se non sono superati i *Bar sport*, lo sono ancora meno le *Tribù di Moro Seduto*.

Riccardo Ventura

MICHELE SERRA, **Il ragazzo mucca**, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 217, Lit 25.000.

"Se io fossi soddisfatto di quello che ho scritto e di come ho vissuto (...) non sarei qui". È questo il motivo per cui Antonio Lanteri, quarantenne



direttore del più importante quotidiano di sinistra del paese, "intellettuale brillante", ha abbandonato il giornale, i dibattiti che lo attendono, le interviste - "dal gel a Dio" -, in una parola il suo prestigioso ruolo pubblico, per rifugiarsi nella casa di famiglia in montagna. Il romanzo è la storia, ben scritta e non troppo avvincente, del rigetto fisico e psicologico di quel ruolo. I salutarî rimedi sono, invece, il contatto con i famigliari e le "cose concrete da fare", "minime e tangibili", tra polpettoni, mucche, funghi e pupazzi di neve, il tutto scandito dall'osservazione quasi ossessiva del corpo e dei suoi sintomi. In questa cornice si inseriscono i ricordi del protagonista: l'adolescenza milanese tra cortei e primi amplessi, ma soprattutto le estati a Valmasca di cui la casa e le montagne circostanti sono state il principale teatro (la sua fuga lì è infatti un ritorno e una regressione). Queste parti, in cui maggiore è il peso dell'invenzione narrativa, risultano forse le più godibili del romanzo. Il racconto della crisi del protagonista, invece, risente di una certa difficoltà. Come il protagonista Lanteri, pur rifugiato tra i monti, finisce per tornare continuamente sul tema dei suoi rapporti con il mondo dei mass media (inchiodandovi anche il lettore), così Serra non riesce a fornire alla storia di un intellettuale di sinistra in crisi un respiro che la affranchi del tutto dagli stereotipi del dibattito giornalistico. Non a caso i personaggi più legati alla memoria e al passato del protagonista - e più lontani dall'attualità - sono i più riusciti del libro: lo zio comunista e miliardario, straripante di vitalità, che per i suoi stravaganti tentativi di impiantare imprese a conduzione collettivistica in vari

paesi del Sud America finirà nelle liste argentine dei *desaparecidos*; e il padre, stimato micologo, che per indole e per mestiere alle avventure del fratello ha preferito una vita schiva e silenziosa, tra la penombra dei boschi, le minuziose catalogazioni e i fornelli. L'intera crisi di Antonio segue appunto un percorso che, allontanandosi dalla chiassosa vacuità delle rotative, si avvicina al modello paterno.

Tiziana Magone

LUCIANO LIGABUE, **Fuori e dentro il borgo**, Baldini & Castoldi, Milano 1997, pp. 179, Lit 22.000.

È in una quarantina di brevi racconti, ritratti veloci, frammenti di storie che Luciano Ligabue, cantautore rock abituato alle folle di spettatori, racconta l'angolo di Emilia da cui proviene e a cui torna, quando può. È l'Emilia casareccia dei locali dove si balla il liscio, del Bonanza che trascorre la vita al cinema e, a fine film, rifà per la strada le scene madri, sparando all'impazzata o improvvisando mortali colpi di kung fu, del Condor che conosce a memoria tutti i tipi di treni, locomotive, carri merci che passano per la Verona-Brennero, delle zie che hanno fatto la Resistenza, dei pranzi di nozze con trecento invitati e il sosia di Elvis che balla sui tavoli. Ligabue racconta con tenerezza e divertimento, con tristezza talora, le storie della gente accanto a cui è cresciuto, le violenze e le allegrie. Altri frammenti sono dedicati alla vita musicale di Ligabue, ai concerti negli stadi, ai compagni di tournée che, finito di smontare il palco, vanno in cerca di donne. Riecheggia talora in queste pagine l'eco del primo Tondelli, cui è peraltro dedicato un ricordo affettuoso: un Tondelli addomesticato e ingentilito però, privo di quell'inquietudine selvatica che abbiamo letto nelle pagine di *Altri Libertini*, un Tondelli, se mai, visto come ispiratore, lui per primo ad aver colto, di quell'Emilia provinciale e apparentemente un po' sonnolenta, la tristezza sotterranea e disordinata. Le pagine migliori del libro di Ligabue sono dedicate ai personaggi che caratterizzano la vita di paese, pagine talvolta di vivido divertimento, come quelle sull'irresistibile vecchietto reduce da una guerra d'Africa sempre più lontana nel tempo e sempre più affollata, nell'instancabile raccontare del protagonista di eroismi impressionanti, leoni enormi sbudellati con una mano sola e aerei abbattuti a pugni dall'eroe arrampicato su una palma. Meno bello e coinvolgente il libro quando invece racconta dei concerti e della vita sul palco: l'inevitabile retorica del rock prende un poco la mano all'autore, sia quando racconta dei concerti degli altri, quelli visti dal parterre, sia quando descrive i suoi e tenta di trasmettere al lettore le emozioni che prova, il dispiegarsi dell'energia durante la musica, la forza che si libera gridando in un microfono. La lingua dei libri e quella delle canzoni sono cose diverse; non sorretta dalla musica, quest'ultima occupa la pagina con eccessivo rumore, diventa ingombrante e, alla fine, un poco stonata.

Cristina Lanfranco

edizioni
QuattroVenti

NOVITÀ

**FILOSOFIA
E STORIA**

Studi in onore di
PASQUALE SALVUCCI

a cura di
P. VENDITTI

pp. 624, L. 80.000

Il volume riprende la prospettiva storico-filosofica di Pasquale Salvucci, letta nella grande lezione del suo indimenticabile maestro Arturo Massolo e lavorata sui testi dei giganti dell'idealismo tedesco. Gli studi raccolti nel libro sono stati distribuiti in quattro sezioni: *Tra l'antico e il moderno*, *Kantiana*, *da Schelling a Marx*, *Figure e problemi del pensiero filosofico contemporaneo*.

**FRANCO DE FELICE
LA COMUNITÀ
IN CAMMINO.
IL CAMMINO
DELLA COMUNITÀ
IL TERZO SETTORE IN ITALIA**

pp. 128, L. 25.000

Si cercherà di far comprendere, anche attraverso il contributo di autorevoli esponenti del settore, che cosa si intende per "terzo settore", da quali organizzazioni è composto, quale è la sua azione in Italia e come viene legittimato dalla legislazione. Si cercherà, inoltre, di focalizzare l'attenzione sull'uomo che partecipa e favorisce lo sviluppo del terzo settore: il volontariato, il cooperatore sociale.

DISTRIBUZIONE P.D.E.
C.P. 156, 61029 URBINO
FAX 0722/320986

Montale d'oltretomba

di Giovanna Ioli

Dal 24 al 26 ottobre si è svolto a Lugano un seminario organizzato dalla Fondazione Schlesinger sul *Diario postumo* di Eugenio Montale. Nella stessa occasione sono state esposte le carte sulle quali sono scritti i testi contenuti nell'ultima e contestata raccolta: 95 foglietti azzurri, gialli, avorio, ognuno con il timbro ovale del notaio John Rossi di Lugano. "Nella sala affollata da molti congressisti / forse nessuno ascolta l'altrui lezione. / Ripartiranno sazi e sorridenti / per ritrovarsi alla prossima 'rencontre' / a riproporre altri sformati di nozioni". Così scriveva Montale ne *La solitudine di gruppo*, 1975 (nel *Diario postumo*), anno di molte delle poesie di *Quaderno di quattro anni*.

Autocitazione (ne hanno parlato a Lugano Alessandro Parronchi e Angelo Marchese) e sarcasmo sono due elementi che contraddistinguono l'ultima parte della sua opera ("Confesso che da vecchi, / quando si tocca il fondo, / l'ironia è il solo modo / per non farsi sorprendere / col volto ingrignito dal dolore": *Siccome ammiri la mia tendenza*, 1976, in *Diario postumo*). A Lugano non si è pronunciata la parola "congresso", ma semplicemente mostra e "seminario", e una ventina di studiosi hanno esposto i loro pareri, le loro tracce interpretative, le loro testimonianze. Ciò che rende però diverso questo convegno dalle centinaia di iniziative simili è che si discute di un libro che non c'è, perché è stato scritto da un morto e, com'è noto, i morti non scrivono. I morti forse ricordano (come in un testo montaliano del 1926, dove sono detti, appunto, "larve rimorse dai ricordi umani"), anche dopo aver varcato il "limite", ma in modo diverso da prima. Lo aveva scritto lo stesso poeta l'11 agosto 1946, sul "Corriere della Sera", in una prosa intitolata appunto *Sul limite* e poi raccolta in *Farfalla di Dinard*: "Lo so, la prima volta si è ancora attaccati alle storie di prima (...) Poi dicono che questa memoria si perde e se ne acquista un'altra". Nel caso del *Diario postumo*, però, le date scrupolosamente annotate in calce alle singole liriche (dal 1969 al 1979) proverebbero che questi ectoplasmi grafici si manifestarono quando il poeta era ancora in vita (Montale muore il 12 settembre 1981).

Di un sottogenere quale la "letteratura d'oltretomba" ha parlato difatti Zanzotto nella sua testimonianza, letta a Lugano da Scheiwiller. Sul "Corriere della Sera" del 23 luglio 1997 egli aveva detto all'intervistatore Cesare Medail: "Più di una volta, nei nostri incontri, credo di aver colto in lui un gusto per la meditazione su tutto ciò che sta nell'area dell'apocrifo, a cominciare dai Vangeli per finire con la letteratura d'oltretomba, vale a dire quei testi prodotti da un medium in stato di trance, che riecheggiano tramite assonanze la grande poesia". Viene da chiedersi quale movente può aver spinto Montale a costruire gli apocrifi in questione. Proviamo a rispondere con delle domande. Può essere originale la scrittura di uno che non ha più mani per tracciare segni su un foglietto colorato o per pestare i tasti della macchina da scrivere e che deve per forza servirsi di un intermediario? Qual è l'interesse primario di un defunto se non quello di farsi ricordare a qua-

lunque costo, come aveva fatto lui stesso nell'opera mondana, parlando di coloro che avevano assunto la dimensione di "assenti"?

Dante, che aveva una lunga consuetudine con gli scomparsi, rappresenta sovente il tema di ricordo, le lacrime e i prieghi di chi è rimasto "a terra" (Dante, autore privilegiato nell'interstualità montaliana, ritorna puntual-

vertire" (*Secondo testamento*, 1976, in *Diario postumo*).

Pensando a una interscambiabilità delle parole vita-morte ("Finito il turno si vedrà chi fosse / il vivente e chi il morto": *Una lettera che non fu spedita*, 1976, in *Quaderno di quattro anni*) e alla relatività spazio-temporale su cui si basava l'evocazione degli assenti nella sua opera, Montale po-

della sua opera. Quella da vivo o questa da morto? La risposta alla domanda, apparentemente oziosa, è fondamentale, perché nel primo caso il testamento ultraterreno porterebbe non marginali "parapiglia" giudiziari; nel secondo, invece, non farebbe che affidare, per ovvi motivi di sintonia eterea, l'opera postuma all'amico *medium*.

quale ha affidato la cura "morale" della sua opera. La riservatezza, la dignità e la "decenza" di quest'ultima hanno avuto un duro contraccolpo per l'improvviso interesse giornalistico suscitato dalla vicenda, che si è intricata all'eccesso, ma proprio per queste qualità ereditate dallo zio si sarebbe potuto pensare a una soluzione pacifica, concertata dai legali delle due parti. Nel frattempo, infatti, l'opera postuma era già stata pubblicata in due tempi, con l'autorizzazione di Bianca Montale e l'apparato critico di Rosanna Bettarini (a cura e con postfazione di Annalisa Cima, Mondadori, 1991 e 1996 con prefazione di Angelo Marchese). Le parole di Montale morto hanno fatto capolino anche nelle antologie scolastiche e nessuno ha trovato qualcosa da obiettare, fino al 20 luglio 1997, quando Dante Isella, con un'attenta analisi stilistica, ha avanzato il dubbio che tutte le poesie postume siano apocrife, ossia "nascoste" secondo etimologia, ma in sostanza non originali, ma false.

Rosanna Bettarini, garante degli autografi e già curatrice con Gianfranco Contini di tutta l'opera in versi di Montale, ha risposto sostenendo che "l'aligero folletto che fischia dall'aldilà" ha voluto scrivere una "geniale poesia d'oltretomba", con un "apocrifo d'autore" e un "autenticissimo 'falso'". Due posizioni concordi sull'apocrifia, ma speculari sull'autenticità: posizioni entrambe appassionate, che potevano farsi roventi, ma che dovevano essere confrontate con la serietà degna dei due studiosi.

Ai dibattiti scientifici va riservata una sede congressuale più che giornalistica e questo, forse, è stato l'intento del seminario di Lugano, dove si sono affiancati gli interventi di filologi, testimoni, lessicografi e critici, tutti però convinti dell'autenticità dell'estremo gioco montaliano, mentre è mancata la voce di Isella, con il suo legittimo carico di dubbi. Quanto ai foglietti colorati, che sono al centro della discordia, i lettori di poesia non potranno fare a meno di tenere in conto quel pezzo che Montale scrisse il 26 aprile 1947 sul "Corriere della Sera", dal titolo *Grafologia futura*: "Gli ascoltatori erano scarsi e il Maestro, che stava esaminando alla lente un foglio di carta azzurra non parve accorgersi dei suoi allievi favoriti e proseguì a parlare con lentezza. 'Non c'è dubbio' disse 'siamo di fronte a un prezioso autografo del Bretella. È una stesura finora ignota, certo una seconda versione della *Quarta sequenza* (...) 'Non può essere l'interpolazione di un contemporaneo?' 'Ma poiché si presume che sia esistito un folto gruppo di bretelliani noi non saremmo ancora garantiti dalla soperchieria di un famulo, di un imitatore, se qui la battuta del Bretella non presentasse le stesse caratteristiche che già gli conosciamo: visibili soprattutto nella scarsa intensità della seconda c, nella parola 'sfiocca'. Tutte le doppie del Bretella, ch'era un abulico, rivelano questo difetto. Alla perizia grafologica eseguita dal prof. Ledivelec si affianca poi quella stilistica condotta dal prof. Storm-Jelly (...), che prova la rigorosa logica interna della correzione, l'insistente carattere centrifugo delle immagini bretelliane".

LOESCHER

LATINO CON IL
CASTIGLIONI
MARIOTTI
GRECO CON IL
MONTANARI

UN ALTRO MODO
DI STUDIARE

IL GI

Luigi Castiglioni - Scevola Mariotti
VOCABOLARIO
DELLA LINGUA LATINA

Franco Montanari
VOCABOLARIO
DELLA LINGUA GRECA

LOESCHER

10121 Torino Via Vittorio Amedeo II, 18 Tel. +39 11 5654111 Fax +39 11 5625822 http://www.loescher.it - E-mail: loescher@inrete.it

mente a questo proposito in *Proda di Versilia*, dove il primo verso, "I miei morti che prego perché preghino / per me", è citazione di "quell'ombra che pregar pur ch'altri prieghi" di *Purgatorio* VI, 26). Un sondaggio sulle parole più frequenti del *Diario postumo* riporta l'attenzione del poeta morto al tema della memoria, l'unico a garantirgli una sopravvivenza, seppure per lampi e guizzi di pensieri ultramondani. "Non vi è mai stato un nulla in cui sparire / già altri grazie al ricordo son risorti, / lasciate in pace i vivi per rinviare / i morti: nell'aldilà mi voglio di-

trebbe benissimo aver concertato con la destinataria dell'ultima raccolta, Annalisa Cima, uno scherzo per i posteri e averle affidato un lascito che doveva essere reso noto cinque anni dopo la sua scomparsa, come se, a partire da quella data, avesse deciso di gettare uno sguardo nell'aldilà. Ogni anno per dieci anni, avrebbe dato al suo *medium* sei poesie, ma nell'undicesima busta avrebbe deciso di aggiungere altri diciotto testi (6 x 3), per un totale di 84 liriche, più un secondo testamento, che eleggeva l'intermediario tra cielo e terra come unico curatore

Nell'ultima lettera-legato (apperta nel 1996) la risposta a questa domanda sembra chiara, perché fa della Cima "l'unica curatrice di tutta l'opera in versi e in prosa" ("un testamento in bilico / tra prosa e poesia vincerà il niente / di ciò che sopravvive (...) Ed ora che s'approssima la fine getto / la mia bottiglia che forse darà luogo / a un vero parapiglia": *Secondo testamento*). E il parapiglia c'è stato davvero, anche perché ha coinvolto i nipoti designati da Montale, con precisione quasi maniacale, quali eredi delle sue sostanze e, in particolare, la nipote Bianca, alla

Il senno di Stoccolma

di Claudio Vicentini

pa"). O elogiando la sua "sagacia e acutezza di uomo di teatro", "fustigatore del potere", beninteso negli "anni sessanta e settanta", ormai trasformato in tutt'altra figura (Sgarbi, sul "Tempo").

Se poi Dario Fo recalcitra, e vuole continuare come prima, battendosi fastidiosamente con gli strumenti della sua arte per la liberazione di Sofri, Pietrostefani e

Mistero Buffo, come dichiara Umberto Simonetta sul "Giornale", è stato "furbescamente scopiazzato dall'omonimo poema teatrale di Vladimir Majakovskij" (sic).

Per tutti gli altri si tratta invece di una faccenda più seria, che ruota intorno a un imbarazzante problema. Dario Fo è un grandissimo attore che scrive i testi che recita. Donde un atroce sospetto. Che i

ce, pretesti, canovacci del tutto privi, non dico di valore letterario, ma perfino di un'effettiva autonomia leggibilità". Il che potrebbe forse anche stupire, perché chiunque sia un po' del mestiere si accorge immediatamente che tra una commedia o un monologo di Fo e un canovaccio della Commedia dell'Arte, in quanto ad "autonomia leggibilità" ce ne passa parecchio.

Alla notizia dell'assegnazione del Nobel a Dario Fo il più contento di tutti deve essere stato Pirandello, se non altro per la lapidaria sentenza pubblicata sull'"Osservatore romano" che venerdì 10 ottobre, com'è noto, commentava così: "Fo è il sesto Nobel italiano dopo Carducci, Deledda, Pirandello, Quasimodo, Montale. Dopo cotanto senno, un giullare".

Ritrovarsi gratificato di cotanto senno dall'organo vaticano per Pirandello non deve essere stata una soddisfazione da poco. Perché ai suoi tempi gli era andata assai peggio. "La Civiltà Cattolica" lo additava come "maestro di incredulità e di immoralità esiziale alla gioventù".

Comunque, non era tutto. Pirandello non solo era un cattivo maestro, ma non sapeva neppure scrivere tanto bene le sue commedie. Perché una cosa sarebbe subito apparsa evidente agli addetti ai lavori, che i suoi testi, per la loro composizione e per il loro stile caratteristico, reggevano con difficoltà il ritmo della scena, ed erano per lo più irrecitabili. Il suo primo interprete, Angelo Musco, prova *Il berretto a sonagli*, e si impiglia disastrosamente nello stile dei dialoghi. Qualche anno più tardi, dopo il fiasco di *Se non così* al Teatro Manzoni di Milano, il motivo dell'insuccesso balza subito agli occhi degli esperti. Si tratta della maniera di parlare dei personaggi, troppo infarcita "di sospensioni e di cose dette a metà", che crea effetti devastanti nella proiezione ad alta voce degli attori e, come osserva Marco Praga, l'autorevolissima figura di drammaturgo e critico teatrale che aveva curato l'allestimento, "non può interessare, non può prendere, non può convincere sulla scena neppure se recitata nel modo migliore".

Insomma, un cattivo maestro che scriveva non proprio bene cose probabilmente inadeguate alle esigenze dell'autentica, grande letteratura creata per la scena.

Tutto questo, con ovvie varianti, tocca ora a Dario Fo. A cominciare dal giudizio morale sulla sua opera, che è per l'appunto "anticristiana, violenta, estremistica" (Gian Paolo Cresci, sul "Tempo"), e dunque, date le circostanze della nostra recente storia nazionale, naturalmente portata a entusiasmare "i gambizzatori e i terroristi" (Alfredo Cattabiani, ancora sul "Tempo"), e insomma, più o meno direttamente corresponsabile degli assassini politici degli anni di piombo (Fruttero e Lucentini, sulla "Stampa").

Di fronte a tanta irruenza Dario Fo non dovrebbe però disperarsi del tutto. Come il caso di Pirandello insegna, esiste una sorta di legge della collocazione progressiva dei premi Nobel in una pacifica nicchia di gloria, rigorosamente consegnata al passato. Per un autore controverso, gratificato dal Nobel, la soluzione è semplice: invecchiare in fretta, per assumere al più presto la dignità del reperto. Meglio, poi, se qualcuno dà una mano. Ed è proprio per questo che tra i più sinceri estimatori di Dario Fo e del suo impegno politico e civile serpeggia l'affettuosa e accorata preoccupazione di consegnarlo velocemente alla storia, affrettandosi a sottolineare come in Italia sia ormai considerato "poco più di un monumento di un'epoca del tutto passata" (Vattimo, sulla "Stam-

Bompreschi, deve stare attento a non riportare la disputa ai "furori di trent'anni fa", perché le epoche cambiano, e l'atmosfera di quei tempi è ormai morta e sepolta (Francesco Merlo, sulla "Stampa"). Insomma, se vuol firmare una petizione passi pure (è un Nobel), ma scrivere sul processo Sofri un'altra commedia lucida e provocatoria come *Morte accidentale di un anarchico* sarebbe un gesto da sconsiderato. Oggi, se mai, ci vorrebbe un "nuovo, giovane, Dario Fo". Quello nostro, che conosciamo, è ormai, "a settantuno anni un monumento, di quelli che impediscono e atterriscono" (ancora Merlo, questa volta su "Sette").

Più complessa è naturalmente la questione delle capacità di scrittore di Dario Fo. Per alcuni il problema non si pone affatto, perché Fo non ha mai scritto saggi, romanzi o poesie, e per quanto riguarda il celebre testo teatrale di

Drammaturgia d'autore

di Ferruccio Marotti

Dario Fo - come Eduardo e prima ancora Molière - ha imparato prima a raccontare storie e a recitare, e solo dopo a scriverle: la parola detta prima della parola scritta, questo è l'"imprinting" che lo rende (avverso e) diverso dalla maggior parte dei letterati, che costruiscono la propria opera non sulla scrittura come trascrizione dell'oralità, ma sulla scrittura come sistema espressivo autonomo, privo del parlato come termine di riferimento primario.

Ho avuto più volte occasione di lavorare con Dario Fo, nel momento della composizione di un testo, sia quando abbiamo collaborato nella preparazione dello spettacolo su Arlecchino per la Biennale di Venezia nel 1985, sia quando è venuto a tenere per la mia cattedra di storia del teatro e dello spettacolo un corso di drammaturgia. In attesa di pubblicare il videolibro delle sue lezioni di drammaturgia, proverò qui a enucleare i temi principali della sua tecnica di scrittura scenica.

Solare, generoso e comunicativo, Dario Fo ha smontato per i miei studenti le sue canzoni, i suoi famosi monologhi e le sue commedie, e altri monologhi e altre strutture di commedie ha creato con loro, mettendo a nudo la microdrammaturgia delle canzoni, il procedimento drammaturgico dei monologhi e dei dialoghi, svelando i cosiddetti "segreti del mestiere", facendo continuamente interagire sapienza d'attore e invenzione drammaturgica: perché - come ama ripetere - un attore che sa "schiacciare la battuta" può rendere credibile il peggior testo, così come un testo perfetto diviene inverosimile

in bocca a un attore maldestro.

L'arte teatrale di Dario Fo ha alla base un acuto paradosso: l'attore non si deve immedesimare nel ruolo, ma piuttosto nella macchina drammaturgica, nella situazione drammatica. Su questo principio egli costruisce una drammaturgia scenica i cui strumenti sono le situazioni drammatiche e all'interno di esse le chiavi, i motivi concreti entro cui si esplica ciascuna situazione: come in architettura gli archi sono il prodotto di una tensione di forze, di spinte e contropinte, che si risolvono in una chiave di volta, così in teatro le situazioni sono i pilastri, i fondamenti su cui le chiavi agiscono come leve, determinando le arcate di raccordo.

Fin dal monologo su Caino e Abele, il famoso "poer nano" del Fo degli inizi, ad esempio, la situazione è data dal rovesciamento del luogo comune: per cui se uno è basso, ha i piedi piatti, gli occhi piccoli, non sa parlare bene, è necessariamente cattivo, mentre chi è bello, biondo, alto, con gli occhi azzurri, sa parlare, è inevitabilmente buono ed è amato da Dio. Le chiavi sono le singole trovate che fanno evolvere la situazione: l'amore della gente per Abele e il disprezzo per Caino ("ma come fa un fratello così bello con gli occhi azzurri e i riccioli d'oro averci un fratello in sci stupit e cunt i pe' piatti come el Caino! Lui sentiva e ci veniva il magone... poer nano!"); la goffaggine di Caino che invano cerca di imitare il fratello, con esiti disastrosi; il tormentone della comprensione di Abele per le disgrazie del fratello perfino di fronte al Pa-

soi testi funzionino e appaiano efficaci sulla scena solo perché vengono sostenuti, anzi "salvati" dalla bravura dell'attore. E dunque, che per giudicare senza cadere in disastrose confusioni, sia indispensabile separare i testi (scritti e pubblicati) dalla recitazione. E vedere se, senza trucchi e aiuti posticci di palcoscenico, siano per l'appunto "grande letteratura".

Parecchi sostengono di no, perché han fatto la prova: quella di leggerli restando rigorosamente attaccati alla pagina, senza concedersi altre distrazioni. E il risultato non sarebbe esaltante. Shakespeare, Pinter, Ionesco e Beckett reggono, Dario Fo no (Alfonso Berardinelli, sulla "Repubblica" e sull'"Unità"). Il motivo lo ha spiegato Raboni, sul "Corriere della Sera". Dario Fo, chiarisce il critico, ha recuperato la tradizione della Commedia dell'Arte, e per questo "i suoi testi non sono che trac-

Ma il punto non è questo. Anche una larga schiera di quanti rivendicano il valore degli scritti di Fo, infatti, si è in fondo preoccupata di esibire a mo' di garanzia i precisi riferimenti che legano la sua opera a tradizioni solidamente letterarie (come il filone dei gergali e dei dialettali: Porta, il Belli, Merlin Cocai, a detta di Siciliano) o a operazioni squisitamente linguistiche (l'elaborazione del *grammelot*, per Eco). Fermo restando il principio che per quanto riguarda la letteratura teatrale sia comunque possibile distinguere la dinamica interna del testo (che potrebbe eventualmente esprimere valori propri) da quella della recitazione. Del resto, in proposito, Eco è chiarissimo. Per quanto riguarda Fo "dobbiamo guardare i suoi testi a prescindere dall'esecuzione teatrale" ("la Repubblica").

Prendiamo però il caso di un grande architetto, magari Wright, a

cui una giuria avesse deciso di assegnare un Nobel per le arti plastiche e visive. A nessuno verrebbe in mente di sostenere che i suoi edifici, come la Casa sulla cascata, siano belli, anzi siano dei veri e propri capolavori, solo se possono essere apprezzati "autonomamente", senza tener conto del fatto che vengono abitati da persone in carne ed ossa. E tanto meno verrebbe in mente a qualcuno di sostenere che vi possono essere edifici di per sé mediocri e approssimativi, semplici "pretesti" perché la gente ci possa vivere e dormire, che appaiono tuttavia splendidi quando le persone li abitano per davvero.

Per il teatro invece molti si ostinano a credere che esistano due dinamiche diverse e rigorosamente autonome, una del testo l'altra della recitazione. E che quando testo e recitazione si incontrano sulla scena nasca un'ambigua ed equivoca fusione, in cui uno dei due elementi può, per virtù propria, nascondere e "salvare" le insufficienze dell'altro. Ossia - detto in altri termini - che esistano testi teatrali tanto belli da poter essere apprezzati anche quando sono rappresentati da una compagnia di cani, e che esistano testi teatrali brutti o mediocri che possano essere salvati da una "grande" recitazione.

Ma le cose non stanno così. Nessuno Shakespeare regge sulla scena quando viene messo nelle mani di un attore rocciosamente incompetente, ma si sfaccia in un pulviscolo di effetti ridicoli e imbarazzanti. E nessun'opera mediocre - al contrario di quanto comunemente si crede - può salvarsi per le virtù di un'eccellente recitazione.

Perché qui i casi sono due. O l'attore che recita un testo scadente riesce a renderlo sopportabile, o magari anche apparentemente efficace e travolgente, ricorrendo a risaputi trucchi del mestiere e a facili espedienti di scuola, e allora la sua recitazione non è affatto eccellente, ma ovvia e di maniera, scadente, al di là delle apparenze, quanto il testo. Oppure l'attore giunge effettivamente a soluzioni recitative nuove e penetranti, davvero geniali, e allora il testo non è affatto mediocre: il tessuto della sua composizione e del suo linguaggio rivelano qualità inedite e particolari, in grado appunto di innescare efficacemente, in modo nuovo, la dinamica dell'invenzione attorica, e di interagire in forme inattese con il linguaggio scenico dell'interprete.

E allora, bisogna ammetterlo, non c'è proprio via di scampo. O Dario Fo non è un grande attore, ma è invece un abile mestierante capace di ingannare con trucchi ed espedienti pubblico e critica, in modo da far passare sulla scena le sue modeste opere d'autore: e, insomma, la posizione che occupa nel panorama della recitazione contemporanea è tutta un equivoco. O i testi che scrive non sono affatto mediocri, ma importanti almeno quanto l'eccellenza della sua recitazione.

Per alcuni il dubbio può essere angoscioso. Del resto anche di Molière diversi critici del tempo ritenevano che scrivesse malissimo, e fosse abile solo nel tradurre e nel copiare. Le battute dei suoi testi si potevano salvare sulla scena, appunto, solo per la sua abilità d'attore: "Lette sulla carta, invece, - scriveva un suo contemporaneo - fanno pietà".

Il gran miscelatore

di Franca Angelini

Se non ne avesse altri, il Nobel a Dario Fo avrebbe il merito di aver rivelato quello che i letterati italiani pensano della letteratura teatrale, della cultura orale, della modernità dello spettacolo. E per la verità ha rivelato anche il pensiero nascosto di qualche uomo di teatro, che ha reagito con incredulità o stizza di fronte a un così importante riconoscimento a un contestatore indomabile, a un giullare orgoglioso delle lontane origini della giulleria, a un – assai astuto – negatore.

Dunque vale la pena di ricordare alcuni dati forse ignoti o dimenticati: che Fo è l'autore italiano più rappresentato – anche senza la sua presenza di attore – in Danimarca, Svezia e Olanda, in Germania, Spagna e Grecia, recentemente in Inghilterra, mentre in Francia il suo *Mistero buffo*, messo in scena nel gennaio 1974 alla sala Gémier del Palais de Chaillot e nel 1976 a Nancy, ha segnato una data storica, dando inizio a numerose traduzioni, edizioni e saggi critici.

Uno degli ultimi episodi della fortuna di Fo in Francia è stata la sua presenza alla Comédie Française, non da attore, come accadde a Petrolini nel 1933, ma da regista, con la messa in scena del *Medico per forza* e del *Medico volante* nell'ottobre del 1990. Una messa in scena molto italiana, che sottolineava la presenza della Commedia dell'Arte in Molière, ma anche l'attualizzazione della farsa antica nel varietà, nella tradizione del moderno, in un incredibile lavoro di accostamento e sintesi tra due tipi di teatro, l'italiano e il francese, che la presenza di attori francesi sottolineava. Abituati alla parola ma poco all'uso "totale" del corpo, questi attori "colti" – come Fo racconta – non riuscivano a mettere insieme gesto e voce: quando eseguivano i lazzi previsti dal testo, che Fo ha ricondotto alla violenza originaria, dimenticavano le parole; e viceversa con le tirate, che invece bloccavano il corpo.

Fo ha ricomposto in unità questa scissione nell'attore "di parola" dei nostri giorni; così il regista saldava differenti tempi del teatro, e anche filologia e invenzione, in una versione italiana, non "italianesca", di Molière e della Commedia dell'Arte costruita sui continui confronti e slittamenti del tempo e dello spazio, dal passato al presente e dalla Francia all'Italia, perciò ricongiungendo – nella microstruttura dell'attore – voci e corpi separati. Slittare separando e ricongiungendo, creare in questa operazione un ritmo costante e inarrestabile era il centro di questo spettacolo e forse di tutto il teatro di Fo, che spazza via dalle antiche farse, dai monologhi giullareschi, dall'epica comica e dalla gestualità non naturalistica la polvere del tempo, e ripropone questo repertorio dimenticato in una versione moderna, con venature da primo cinema comico.

Quando illustra i suoi libri (come in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*), Fo si rappresenta come un corpo che vola, leggero e animato come una marionetta, che piroetta come un danzatore, animato da un ritmo interno che lo

muove, corpo parlante che ha messo a frutto la lezione mimica di Le-coq liberandola da ogni venatura naturalistica e mimetica e arricchendola invece di quella particolare espressività surreale, snodata e folle che è solo sua. L'espressionismo linguistico, l'invenzione di una lingua speciale, non mimetica, serve a questo, al ritmo dell'assurdo, all'espressività totale della pa-

recita Ruzzante, *La tigre e altre storie*, *Fabulazzo osceno*, *Johan Padan*. Pensiamo – come tappa finale di una conquista del comico-tragico – al suo racconto mimato della morte di Feltrinelli e a tutta la *Storia della tigre*, tratta da una favola e da uno spettacolo cinese e costruita su molti modi orientali.

Nella sua lunga carriera l'attore-autore ha riattivato generi moderni dimenticati e non di moda, dalle farse alle *pochades*, oppure generi che si suppongono delle origini, come le giullarate o i monologhi e le farse medievali; oppure ha praticato generi di gran moda ma in

tecnica nota al nostro teatro, anche se riconosciuta nel suo valore solo *post mortem*, di Petrolini, Viviani, Eduardo (Petito, Scarpetta...). Come loro, Fo rivendica l'unità della scrittura e della recitazione, la specificità di una scrittura che va detta oltre che letta (e viceversa), la coscienza delle tecniche e dei meccanismi comici che occorre inventare e produrre, la loro non casualità, l'appartenenza di questo procedimento a un sapere che va riconosciuto come tale.

"La mia crescita come attore è andata pari pari a quella come scrittore" afferma Fo nell'intervi-

scontro e del conflitto su cui il comico – e il tragico – si basano; perché dagli attori dialoganti, che parlano con tempi diversi ma con ritmo solidale, nasce "l'attesa, la meraviglia, la sorpresa, i silenzi, la paura, i ritmi, il cambio di tono, la catarsi finale". Fo dunque ci spiega meccanismi basilari dell'arte del teatro: come si passa, miscelando, dalla narrazione alla rappresentazione, dal racconto al monologo al dialogo, nella fabulazione e nell'epica comica che distingue il suo dal teatro brechtiano. In lui la comicità nasce dalla situazione narrata e in una recita straniata che – malgrado le motivazioni o coperture ideologiche o politiche – serve non tanto la didattica quanto il puro gioco comico.

Attore solista, Fo è dunque an-

Alcuni libri su Fo

Jean Chesnaux, *Il teatro politico di Dario Fo. La censura fallita*, Mazzotta, 1977

Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, 1977

Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Bulzoni, 1978

Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, 1978

Luigi Allegri, *Dario-Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, 1990

Marisa Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, 1996

dreterno, quando Caino, per imitare il fratello, si avvicina all'ape e rimedia una puntura nel dito, che lo fa bestemmiare; la disperazione di Caino, che finisce per vedere Abele, che pure ama, come la causa di tutti i suoi mali ("Porco qui, porco là..." diceva il Caino. "A chi porco qui porco là?" diceva il Signore venendo fuori dalle nubi... "No Signore, non prendertela così" diceva subito l'Abele "Egli non sa quello che si dice" "Cosa non sa quello che si dice!" gridava il Caino "Guarda qui che cagnada che 'l m'ha fà. E prendeva un bastone che era lì e tach... una gran legnada sulla testa dell'Abele... che cadeva per terra... morto... poer nano... e allora il Caino c'è rimasto male... Poer Nano!"). Si ride, si ride tanto, ma "si ride verde", come diceva Eduardo: la risata, in fondo, nell'epoca della morte della tragedia, è ciò che riassume tutti i sentimenti del pubblico.

La tecnica della costruzione per moduli (che poi è il principio su cui i comici dell'arte costruivano "all'improvviso" la tessitura verbale delle chiavi e delle situazioni drammatiche dello "scenario") è al centro di una drammaturgia tutta calibrata sull'interazione con il pubblico e con quella che efficacemente Dario Fo chiama scrittura da destra a sinistra. La scrittura da destra a sinistra o scrittura a rovescio è una metodologia sottrattiva, grazie alla quale si effettua il controllo dell'intero svolgimento del dramma, senza che vi sia nulla in più o in meno dello stretto necessario, in cui quindi i cuscini di passaggio siano effettivamente ridotti al minimo indispensabile. Questa metodologia è ciò che egli stesso definisce la sintesi della sequenza narrativa, l'attenzione e la capacità di ridurre al minimo indispensabile le parole in una stretta interazione con la

presenza scenica dell'attore, la cui più acuta esemplificazione si ha nei grammelot, i monologhi in lingua inventata, in lingua onomatopeica, il "gioco di vari linguaggi" di tradizione zannesca, che Dario Fo ha reinventato con grande efficacia. Qui la parola finisce con l'assumere la funzione faticca, lubrificante, che nel quotidiano è propria della gestualità, mentre il gesto, l'espressione dell'interprete, i suoni, i timbri, gli andamenti, le pause, i respiri svolgono il filo del racconto.

Altri elementi di questa scrittura sono le tecniche del contrappunto in battere o in levare (arricchire l'intreccio della scena con andamenti in contrasto o in conflitto con la linea principale dell'azione, a cui tuttavia conferiscono maggior risalto), il personaggio catalizzatore (personaggio secondario introdotto nell'intreccio per risolvere una situazione, facendo muovere gli altri personaggi secondo direttive fin lì imprevedibili), il ribaltone (una situazione viene annunciata, è attesa e si ribalta: bisogna smarrire lo spettatore in un labirinto di intricate situazioni e contemporaneamente, proprio grazie a questo dedalo, determinare lo spessore, il carattere e l'importanza dei personaggi).

In ultima analisi, come Molière, come Eduardo, anche Dario Fo vede il teatro come teatro d'autore, un teatro in cui non c'è separazione netta fra scrittura, interpretazione scenica e regia. Ogni elemento della pratica teatrale è racconto, scrittura scenica, e obbedisce insieme a una logica narrativa e a una struttura affabulatoria: e la sapienza nel costruire questa logica e questa struttura compenetrata dei tre livelli di presenza dell'autore è ciò che ne determina la piena teatralità ed è forse ciò che ha indotto taluni nostri letterati a pensare che tutto sommato è bene continuare a seppellire i comici fuori porta.

rola; il grammelot è gesto verbale, così definito dal Direttore nel *Pum, pum!*: "È tutto masticato, tutto sputacchiato... l'importante non è ascoltare le parole ma i gesti".

"Il ritmo è tutto" diceva Mejerchol'd, l'uomo di teatro che più somiglia – nella fusione di antico e moderno e nel modo di considerare la funzione e l'arte dell'attore – a Fo. Il ritmo è in lui la pasta che unisce la miscela dei generi, gli slittamenti e l'uso ironico del tempo, la critica al presente ambientata al passato, le continue allusioni che ai non italiani piacciono molto e a noi forse meno.

La miscela dei tempi e degli spazi provoca un'altra miscela: quella del satirico (o brillante) e del comico (a sua volta miscela forte di riso e pianto): pensiamo a quanta strada Fo ha percorso, dagli inizi del *Dito nell'occhio* con Parenti e Durano, nel 1954, ai recenti *Dario Fo*

certo senso negandoli, come prodotti di una pratica solo evasiva, come le canzoni o il varietà televisivo (con le leggendarie censure e la cacciata da "Canzonissima" nel 1962). Irriducibile a un'unica formula, la storia di Fo è un microesempio di una storia del teatro italiano, nel percorso dal brillante al comico, dalla rivista o dagli atti unici satirici rivolti al costume e alla politica (raccolti negli *Atti unici* pubblicati da Garzanti nel 1962 e 1971) alla ricerca di una tradizione italiana più lontana, di lontane origini del teatro moderno con Ruzante e prima ancora col teatro medioevale, e anche alla ricerca di modi diversi da quelli occidentali del rappresentare. È la storia di un "attore che scrive" per sé e per gli altri in una maniera che si destina al corpo e alla voce, a parole corpose che chiedono la collaborazione attiva del lettore-spettatore immaginario e potenziale, in una pra-

sta a Luigi Allegri *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* (Laterza, 1990); uno scrittore *in progress*, perché per lui il testo scritto è sempre "ragionato, pensato, scritto, provato, riscritto e riprovato" (come per Eduardo e gli altri citati).

Fo è oggi il primo analista della sua "macchina" drammaturgica, quello che ci dice come funziona il linguaggio del teatro, la scena che parla, lo spazio che unisce e sintetizza parola gesto suono. Da qui deriva una sua meno nota attività come pedagogo (vedi il suo *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, 1987; cfr. "L'Indice", 1987, n. 8), come maestro che spiega la costruzione dello sketch con più personaggi, che parlano e agiscono coralmente. Da qui il suo particolare tipo di fabulazione, non solo monologante ma dialogante e poi corale, come in *Mistero buffo*. Passando dal monologo al dialogo si tocca la base dello

che attore che – con la parola – si sdoppia e moltiplica, che rilancia con la spalla la battuta ed esprime così il conflitto che la battuta provoca; è l'attore che anche in questo caso miscela, fino alla "grande sintesi", come chiama il punto d'arrivo in cui "tema, luogo deputato e personaggio" possono stare "in una sola frase".

Questo procedimento nasce e si sviluppa nel teatro, ma deve qualcosa anche al cinema, se per lui conta l'esperienza delle sceneggiature, perché queste – sostiene Fo – allenano, con "la sintesi, la chiave, la velocità, il ritmo, il taglio delle scene, la chiusura comica e il gioco parallelo"; allenano alla scrittura teatrale più complessa che Fo ha sperimentato negli ultimi anni. Per la quale può oggi parlare di una comicità che abbraccia e si miscela col suo contrario, il tragico "di situazione", in un teatro antipsicologico basato sulla rappresentazione del conflitto, tra uomo e società e tra personaggi in scena, in espansione fino all'assurdo, al surreale, al folle.

Il Nobel ha certo il merito di togliere Fo dalle riserve di un teatro solo e immediatamente politico, per obbligarci a riflettere su che cosa indica e su come è fatto: ha il merito di scrostare dai suoi testi l'ideologia (utilmente per noi e forse contro la sua volontà). Si può supporre che il premio a Fo vada anche al pubblico, che certo ha contato per lui più dell'inerzia di una critica ferma a considerare la letteratura solo come un insieme di valori riconosciuti, che rimandano alla tradizione e alle istituzioni deputate, chiuse ad altri tipi di comunicazione quale quella che il teatro propone. Un Nobel che, in questo senso, potrebbe estendersi anche a Eduardo.

200.000 copie
STEFANO BENNI
BAR SPORT DUEMILA

Bar Sport, vent'anni dopo, torna ad aprire i battenti. E dentro, forse, c'è un'altra Italia. Stefano Benni racconta. Aprite le orecchie. Parla anche di voi.

MICHELE SERRA
IL RAGAZZO MUCCA

Il direttore di un giornale molla tutto e va a parlare con le montagne. Il primo romanzo che rumina. Il primo romanzo di Michele Serra.



BANANA YOSHIMOTO
AMRITA

Traduzione di Giorgio Amitrano
Una voce che canta per gli spiriti su una spiaggia dorata. Il peso dei sogni sulle fragili spalle di un bambino. *Amrita*, l'acqua che bevono gli dei, illumina la dimensione magica dell'esistenza.

ANTONIO TABUCCHI
LA TESTA PERDUTA DI DAMASCENO MONTEIRO

Quando lo scrittore inventa la realtà. "È una persona, si ricordi questo giovanotto, prima di tutto è una persona."



CLAUDIO PIERSANTI
LUISA E IL SILENZIO

Premio Viareggio-Rèpaci
Premio Vittorini-Siracusa
Premio diario della settimana

Una donna serena, ricca di pensieri e di ricordi. Una scrittura fedele e implacabile. La prova decisiva del silenzio.

CESARE DE MARCHI
IL TALENTO

Un personaggio di talento sempre in lotta con la fortuna, sempre in cerca della felicità. Un'esplorazione amara e vitale dei sentimenti umani in cui confluiscano lucidità di scrittura, gusto classico di raccontare e una sorprendente vena umoristica.

ROSSANA CAMPO
L'ATTORE AMERICANO

Una ragazza italiana e la star del cinema "il cui solo pensiero la fa sbavare". Una caccia all'uomo da Parigi a New York, una passione senza limiti toccata dalla grazia di un umorismo scatenato.

VEDI CUBA E POI MUORI

Fine secolo all'Avana a cura di Danilo Manera
Sesso e morte, sole e delitto, felicità e tragedia. In sette racconti inediti, coraggiosi e sfrontati, le contraddizioni di un'utopia.

MANUEL VÁZQUEZ
MONTALBÁN
IL FRATELLINO

Traduzione di Hado Lyria
1997: Pepe Carvalho e le sue avventure compiono 25 anni. E intanto il fratellino, capro espiatorio di un intrigo di tangenti, mescola la sua amara fine ad avvincenti microstorie di solitudine e ordinaria delinquenza.

JOHN LE CARRÉ
IL SARTO DI PANAMA

Traduzione di Luigi Schenoni
Panama. Presidenti, faccendieri e spie si vestono dal sarto più famoso dell'America Centrale. Che attacca bottoni e taglia bugie al servizio di Sua Maestà Britannica. Un grande romanzo dalla premiata sartoria Le Carré.

DORIS LESSING
SOTTO LA PELLE

La mia autobiografia primo volume
Traduzione di Maria Antonietta Saracino
Dal 1919 al 1949 la grande scrittrice ricostruisce la propria formazione nella Rhodesia dell'apartheid. Il mondo narrato attraverso il racconto di se stessa, se stessa narrata attraverso il racconto del mondo.

ANDRÉ BRINK
LA POLVERE DEI SOGNI

Traduzione di Raul Montanari
Premio Mondello
Città di Palermo
Cinque Continenti
"In anni meno distratti, questo straordinario romanzo dello scrittore sudafricano sarebbe un libro cult: quasi un nuovo *Cent'anni di solitudine*."
"L'Espresso"

NAGIB MAHFUZ
NOTTI DELLE MILLE E UNA NOTTE

Traduzione di Valentina Colombo
Il seguito del capolavoro della letteratura araba: i mille e uno giorni di un tiranno che apprende a proprie spese della realtà ciò che le invenzioni della fantasia non hanno saputo insegnargli.

SEAMUS DEANE
LE PAROLE DELLA NOTTE

Traduzione di Vincenzo Mantovani
Cerca tra le fate e la guerra, in mezzo alle fiabe e agli attentati. È questo il posto dove cresce un bambino irlandese. Che non distingue tra leggende e intrighi politici per scoprire la verità su un segreto di famiglia. La struggente conquista dell'età adulta nell'Irlanda del Nord.

KINKY FRIEDMAN
ELVIS, GESU E COCA-COLA

Traduzione di Francesca Albini
Quanti sono gli imitatori di Elvis? Per scoprire chi ci sta sotto, il Philip Marlowe dei nostri giorni, sbronzato di whisky e donne, va a sbattere il muso contro la mafia in una coloratissima, formicolante Manhattan.

CRISTOPH RANSMAYR
IL MORBO KITAHARA

Traduzione di Stefania Fanesi Ferretti
Premio Mondello
Città di Palermo
Cinque Continenti
Bering è malato agli occhi, vede fumo e ombre cupe. È l'Europa che è a pezzi: fra le macerie e il mercato nero non resta che amare e uccidere.

RYSZARD KAPUŚCINSKI
LAPIDARIUM

In viaggio tra i frammenti della storia
Traduzione di Vera Verdiani
Un coraggioso reporter fra viaggi, letture e riflessioni. Dalla vicina di casa alle crisi geopolitiche, dalla voce possente dei classici al chiacchiericcio dei media, lo sterminatore dei luoghi comuni rintraccia il senso profondo del mondo contemporaneo.

Feltrinelli

**GIORGIO BETTINELLI
IN VESPA**

Da Roma a Saigon
24.000 chilometri in sella
a una Vespa attraverso Grecia,
Turchia, Iran, Pakistan, India,
Bangladesh, Birmania,
Thailandia, Laos e infine
Vietnam. Paesaggi e centinaia
di incontri on the road che
cancellano la parola solitudine
da un viaggio in solitaria.



**EUGENIO BORGNA
LE FIGURE DELL'ANSIA**

Con un linguaggio che sa
arrivare al cuore del lettore,
Eugenio Borgna ci aiuta
a riconoscere le figure arcane
e camaleontiche dell'ansia,
muovendosi dall'esperienza
patologica a quella creativa,
attraversando la nostalgia
e l'inquietudine che fanno parte
della vita di ciascuno di noi.

**SUSAN BORDO
IL PESO DEL CORPO**

Traduzione di Giovanna Bettini
L'uso politico del corpo
femminile nell'età dei videoclip:
le patologie alimentari,
la dieta e la moda.
Una formidabile dissezione dei
miti e delle ideologie del nostro
tempo da una teorica americana
del pensiero femminista.

**ANTOINE GARAPON
I CUSTODI DEI DIRITTI**

Giudici e democrazia
Prefazione
di Edmondo Bruti Liberati
Traduzione di Ada Cremagnani
Il mutamento del ruolo della
legge e del giudice, il rapporto
tra giustizia e informazione,
la crisi di delegittimazione
della politica: quali inquietudini
nasconde una democrazia
che chiede ai giudici di farsi
garanti della moralità pubblica?

**JOSÉ CARDOSO PIRES
LISBONA. LIBRO DI BORDO**

voci, sguardi, memorie
Introduzione
di Antonio Tabucchi
Traduzione e cura
di Cecilia Pero
Uno dei maggiori scrittori
portoghesi contemporanei si
imbarca su una Lisbona "posata
sul Tago come una città che sta
navigando" alla scoperta dei suoi
segreti. Un itinerario letterario
e sentimentale.

**GIOVANNI JERVIS
LA CONQUISTA
DELL'IDENTITÀ**

Essere se stessi, essere diversi
Cos'è l'identità di una persona?
E possibile cambiare identità?
E quali sono i termini
dell'attuale, accessissimo
dibattito sull'argomento?
Un libro per fare chiarezza
e riportare a terra una
discussione sovente astratta.

**POLITICA E AFFETTI
FAMILIARI**

Lettere dei Rosselli ai Ferrero
(1917-1943)
A cura di Marina Calloni
e Lorella Cedroni
Uno sguardo inedito sulle
comunità degli esuli antifascisti.
In occasione del sessantesimo
anniversario della morte dei
fratelli Rosselli, centocinquanta
intensissime lettere che fondono
le "voci familiari" con l'identità
politica.

**IL LAVORO AUTONOMO
DI SECONDA
GENERAZIONE**

Scenari del postfordismo
in Italia
a cura di Sergio Bologna
e Andrea Fumagalli
La fine del welfare state e del
lavoro salariato e il fare impresa
oggi, reticolare e globale, locale
e generale. Una panoramica
completa e problematica.

**PAOLO CREPET
SOLITUDINI**

Memorie di assenze
Storie comuni, storie vere, voci,
a volte urla, pianti e silenzi
brevemente interrotti. Storie
che chiedono simpatia e
condivisione per non essere
scartate come spesso accade con
le parti più ingombranti delle
nostre vite.

**STEFANO AGOSTI
REALTÀ E METAFORA**

Indagini sulla *Recherche*
La lettura appassionata
del capolavoro di Proust volta
a scoprire tutte le maniere
di profanare, cristallizzare
e risarcire un'esistenza.

**MARC DERY
VELOCITÀ DI FUGA**

Cyberculture a fine millennio
Traduzione
di Mirko Tavosanis/Shake
Reti, realtà virtuali, protesi,
uso massiccio del computer.
Come si è innovato il modo
di suonare, recitare, fare sesso,
filosofare, usare il proprio corpo?
"Senz'altro il libro più bello
sulle nuove culture cyber."
(J.G. Ballard)

**GIOVANNI BOLLEA
LE MADRI NON
SBAGLIANO MAI**

Le madri non sbagliano mai.
E i padri? Forte della sua lunga
esperienza di neuropsichiatra
infantile, Giovanni Bollea parla
a entrambi i genitori con
naturalità, con semplice
saggezza e con mano leggera.
Per mettere in luce il vero
obiettivo: fare di un figlio una
persona felice.

**PIERRE BOURDIEU
SULLA TELEVISIONE**

Traduzione di Alessandro Serra
Omologazione, connivenza,
censura, banalizzazione,
concorrenza in tv.
Lucido e pungente, Pierre
Bourdieu smonta i meccanismi
di funzionamento del
giornalismo televisivo
svelandone i segreti.

**ALLUCQUÈRE ROSANNE
STONE
DESIDERIO E TECNOLOGIA**

Il problema dell'identità
nell'era di Internet
Traduzione
di Roberta Scafi/Shake
In rete ognuno tende
a reinventare se stesso.
Provocatoria e irriverente, Stone
racconta come l'avvento delle
nuove tecnologie sconvolga la
tradizionale distinzione tra i
sessi. Dal *gender* al *transgender*.

**KLAUS THEWELEIT
ALL YOU NEED IS LOVE**

Strategie per la formazione
della coppia e frammento
di una biografia di Freud
Traduzione di Maria Gregorio
Per amore o per interesse?
Perché Hitchcock si innamorò
della miglior operatrice
cinematografica dell'epoca?
E perché Heidegger si infiammò
per la giovane Hannah Arendt?
Forse, insinua Theweleit, non
è tutto oro quel che luccica.

**BRUNO TRENTIN
LA CITTÀ DEL LAVORO**

Sinistra e crisi del fordismo
Una ricostruzione dell'influenza
egemone esercitata dal
taylorismo sulle concezioni
del progresso e della politica
occidentale. Per ripensare
una cultura democratica che
ponga al centro
l'autorealizzazione umana
nel lavoro e la libertà
individuale.



www.
feltrinelli.
it

interzone



L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Martin Eden

Una posizione personale

di Luca Doninelli

Le scuole di scrittura mi hanno sempre insospettito. La mia obiezione si può riassumere così: chi ha talento sa procurarsi da solo la tecnica necessaria per esprimerlo, chi non ha talento va alle scuole di scrittura, dove imparerà a scrivere romanzi brutti. E non c'è niente di peggio di un romanzo brutto.

Per dare il via a una scuola - diciamo una scuoletta - di scrittura dovevo dunque superare innanzitutto le mie stesse obiezioni. Ciò è avvenuto per via, per così dire, affettiva. Con un gruppo di fedelissimi dell'"Officina" (incontri con scrittori da me organizzati) è nata infatti una grande amicizia, che ha coinvolto tra l'altro anche altri scrittori e poeti come Aurelio Picca, Raul Montanari, Davide Rondoni. Con loro ci si trova ben oltre le occasioni ufficiali: si esce al cinema o a teatro, o anche soltanto a mangiare una pizza. È stato il piacere di quei nostri incontri, allegri e insieme un po' terribili, a farmi pensare - e spero di non sbagliarmi - che quel piacere poteva essere comunicato anche ad altri, che l'amicizia nata tra noi poteva essere proposta ad altri, che certe intuizioni sorte nelle nostre chiacchierate potessero acquisire un linguaggio stabile, iscriversi in un discorso solidamente concatenato, esplicitare le categorie che il dialogo amichevole lasciava in sottofondo. In altre parole: mi sono posto il fatidico (e fatale) problema del *metodo*.

Anche Dario Voltolini, in un articolo precedentemente uscito su queste colonne, si poneva un problema non dissimile. Ci sono, tuttavia, alcune sfumature sulle quali mi permetto di dissentire, e che forse costituiscono il nocciolo della questione. Parlando della necessità che le scuole di scrittura siano rette *anche* da scrittori, Dario definisce lo scrittore "uno che sa come una cosa [idest un romanzo, un racconto, ecc.] è fatta *perché l'ha fatta*" (il corsivo è mio). No: non *perché l'ha fatta*, bensì *perché la fa*. Io non so assolutamente come ho fatto a scrivere i miei racconti, e sono certo che oggi non sarei in grado di riscriverli. Quello che so sono i cascami, gli aspetti non creativi, le strutture fisse. In questo senso, è vero che "lo scrittore comunica tutta la propria riflessione sullo scrivere semplicemente nei testi che ha scritto". Ma è anche vero che se uno vuole insegnare scrittura creativa deve farlo creando.

Chiamo creatività una sorta di intimità con i nessi che legano le cose tra loro, tale per cui il principio che regola un certo evento può diventare principio per un altro evento. Esiste, insomma, una necessità ben più vasta di quella intesa in senso meccanicistico, per cui io posso cambiare luoghi, tempi, nomi, sostituire i fatti con altri fatti, stravolgere il corso degli eventi e, insieme, rispettare - anzi, approfondire - la verità. Dietro ogni regola scritta con serietà

esiste una regola più comprensiva; dietro ogni ordine non fittizio c'è un ordine più profondo, connesso non alla disposizione delle cose ma alla loro semplice natura, al loro essere.

So di esprimere una posizione ideologica, ma prima o poi questa deve venir fuori. Cercare di ignorarla è un'inutile violenza. In ogni caso, io traggo le conseguenze dai miei principi. Chi paga per frequentare una scuola di scrittura creativa deve poter fare esperienza della creatività. Molti dicono che per imparare a scrivere bisogna imparare a leggere. Attenzione, però: si tratta di due cose diverse. Tanto per fare un esempio, il fraintendimento è il peccato mortale del lettore, mentre per lo scrittore non lo è affatto, anzi: può essere un fattore di grande fecondità. Molti, nelle scuole di scrittura, *smontano* i testi per mostrare agli allievi come sono fatti. Ma lo smontaggio (ne so qualcosa io, con la mia formazione pesantemente strutturalista) è un'operazione di lettura, non di scrittura. Non è affatto quello il modo in cui uno scrittore scrive!

Ma ecco un'altra *sfumatura* importante. Voltolini dice che l'esperienza dello scrittore è "strettamente personale". Ma se è strettamente personale, allora farne partecipi gli altri è impossibile, punto

e stop. A meno che quello *strettamente personale* non sia rivedibile. In effetti, è proprio *strettamente* che non va. Il fatto stesso che il materiale della scrittura sia la lingua - che è quanto di meno privato esista - il fatto che nessuno possa perciò scrivere per se stesso (anche se lo dice), dimostra che la scrittura non è un'esperienza strettamente per-

sonale, bensì *largamente* personale. Scrivere un libro non è un capriccio, non sono *cazzi miei*.

Questa correzione nell'avverbio di modo mi pare, oltretutto, più consona al concetto di esperienza, che indica sempre - nel momento in cui avviene - qualcosa di condivisibile. Parlo dell'*accadere* in senso ontologico, non fisico né storico: accade un amore, accade un bimbo che nasce, accade un atto del pensiero, della fantasia, ecc. L'oggetto

della mia scuola di scrittura è questa "larga esperienza", questo largheggiare dell'esperienza. Due cose sono molto chiare, ora che l'avventura sta per cominciare:

1) Che bisogna creare un terreno comune alle parole, affinché le parole che usiamo siano comprensibili. L'anno scorso, durante una chiacchierata in pubblico con Be-

detto. Dunque, io avevo detto una cosa, e questo amico ne aveva sentita un'altra. E mi sono detto: *nevermore*.

Ho sentito con le mie orecchie eminenti insegnanti di *creative writing* suggerire di usare pochi aggettivi, insegnare come si produce l'effetto-*flashback*, raccomandare di intersecare i piani temporali, ecc. Mi spaventa l'equivocabilità - e, direi, l'intrinseca equivocità - di tali consigli, il disordine sommo che possono determinare nella testa di chi ascolta.

Per questo motivo, la mia piccola scuola di scrittura ha, come primo obiettivo, quello di costruire un terreno di esperienza comune, affinché le parole che ci diciamo siano equivocate il meno possibile. Il lavoro sarà così scandito:

- quindicinalmente, terrò io una lezione in cui cercherò di delineare il cammino che mi sono prefisso: sarà un'esposizione ordinata e documentata delle intuizioni che hanno vivificato i lavori, soprattutto seminariali, delle precedenti edizioni dell'"Officina del racconto";

- alle lezioni saranno allegiate le letture di testi, narrativi ma anche saggistici, cui le lezioni faranno riferimento, e che i partecipanti saranno tenuti a leggere attentamente, insieme con il testo della lezione;

- alternativamente alle lezioni, ci saranno momenti di seminario in cui potremo ora leggere insieme un testo, ora dare spazio alle domande del pubblico, ora incontrare altri scrittori chiamati a rispondere alle domande emerse dal lavoro comune;

- infine, all'interno - e solo all'interno - di questa forma darò vita a una scuola di scrittura *stricto sensu*, alla quale ammetterò solo una ventina di persone scelte da me.

2) La seconda cosa che mi è molto chiara è che non darò precetti, istruzioni e via dicendo. Darò molti spunti, molte occasioni, getterò insomma molte esche, ma il cogliere questo o quello spunto, l'orientare la propria espressività in questa o quella direzione, sarà affar loro. La letteratura è fatta dalle nostre preferenze, dai nostri amori e dai nostri fraintendimenti. Spero solo di aiutare queste persone ad amare di più quello che già amano, a stimare meglio quello che stimano poco e, se fraintendere si deve, a farlo con coraggio.

Piuttosto, sarà impossibile per me non comunicare loro la mia idea di arte e di letteratura, che è poi quella da me ereditata da coloro che il destino volle miei maestri, e cioè innanzitutto Ottone Rosai e Giovanni Testori. Noi comunichiamo sempre una certa idea delle cose, un certo accento piuttosto che un altro, una certa sensibilità; anche la letteratura, la sua immensità, la sua bellezza, la sua oggettività, si comunica attraverso una dinamica soggettiva.



Intervista a Laura Lepri

Laura Lepri ha curato il primo "Quaderno" della rivista "Panta" sulla scrittura creativa, che sarà in edicola nel mese di gennaio.

In quale momento del vostro percorso, del vostro lavoro si inserisce questo numero della rivista?

"Una risposta l'ha data Elisabetta Sgarbi nell'editoriale: la rivista, nata qualche anno fa con il concorso di Pier Vittorio Tondelli, si è proposta fin dai suoi inizi di entrare nel laboratorio della scrittura. Questo oggi esige nuove strategie e nuove scelte, per esempio il tema della scrittura creativa chiede di essere indagato dentro gli occhi dei protagonisti. A rifare poi la storia di questo numero, mi rendo conto che esso è anche il frutto della mia personale esperienza. Ho incominciato a insegnare dopo Pontiggia. Finora il mio era un approccio di natura critica o estetica ai testi letterari, oppure prevedeva una collaborazione correttiva (da editor) con lo scrittore. Ma l'insegnamento mi ha portato a rileggere i testi da un altro punto di vista, a riflettere su come funzionano i meccanismi interni a un testo. Ho invitato una serie di scrittori ai nostri corsi con l'intento di dare risposte ai problemi che vi erano emersi. Sono venuti Pontiggia, Covito, Del Giudice, ecc. Ed è nata l'idea di raccogliere i loro interventi, le riflessioni degli scrittori che in-

segnano alle scuole più prestigiose di scrittura creativa".

Avete anche pubblicato testi degli allievi?

"I testi sono stati selezionati dalle 10 scuole, disseminate in tutta Italia, che abbiamo contattato. Abbiamo pubblicato 32 testi brevi, alcuni integrali e altri solo parziali. I testi sono stati disposti lungo una scala di difficoltà: dalla pre-scrittura (appunti presi prima di incominciare un testo) alla costruzione del personaggio, alla scelta del punto di vista narrativo (in prima o terza persona, per esempio), alla trama, alla costruzione del racconto e del romanzo. Nella sezione si ripercorrono così in crescendo le difficoltà incontrate dagli allievi e si esprime la loro consapevolezza lentamente acquisita sia a livello tematico sia a livello culturale".

A quali esigenze, secondo te, rispondono le scuole di scrittura?

"A bisogni di qualificazione culturale e di tecnica. L'intuizione che la scrittura di una storia deve confrontarsi con il mestiere, deve fondersi sull'assorbimento di una tecnica, sullo sviluppo di una capacità artigianale. Da una piccola inchiesta sul pubblico che frequenta le scuole, si può constatare che si tratta soprattutto di appartenenti al ceto medio, laureati, insegnanti, professionisti. In loro c'è anche un pizzico di snobismo, l'aspirazione ad

appartenere al mondo letterario".

Pensi che le scuole di scrittura prefigurino un mutamento della figura dello scrittore?

"Diversamente da quanto accade negli Stati Uniti, dove si è cominciato a insegnare la scrittura creativa agli inizi del secolo, in Italia non esiste questa tradizione, siamo in ritardo. D'altro canto, tutti temono l'uniformità della scrittura. Ma non si corre questo rischio con le scuole, dove c'è una forte diversità delle didassi, e diverse sono le ambizioni letterarie. Nelle scuole c'è di tutto, la rivista vuole fotografare un fenomeno in movimento. Sta cambiando anche il nostro pubblico, che cerca qualcosa di diverso, si sente quasi il bisogno di meno autori e più scrittori. Gli allievi chiedono soprattutto il confronto con le regole della narrazione. Sono piuttosto perplessa di fronte ad alcuni metodi poco concentrati sulla tecnica e molto sulla filosofia dell'individuo".

Potresti riassumere l'invito, che esce da questo "Quaderno"?

"Una sola parola vale per tutti, scrittori e allievi: consapevolezza di quello che si fa quando si scrive. La scrittura non è solo fonte di ispirazione: è un lavoro artigianale che esige molto lavoro. Insomma, concretezza e un'idea poco metafisica della scrittura".

(a cura di Delia Frigessi)

Sonorità dell'avanguardia

di Alessandro Arbo

HUGUES DUFOURT, *Musica, potere, scrittura, Ricordi-Lim, Lucca 1997, trad. dal francese di Ettore Napoli, pp. 387, Lit 50.000.*

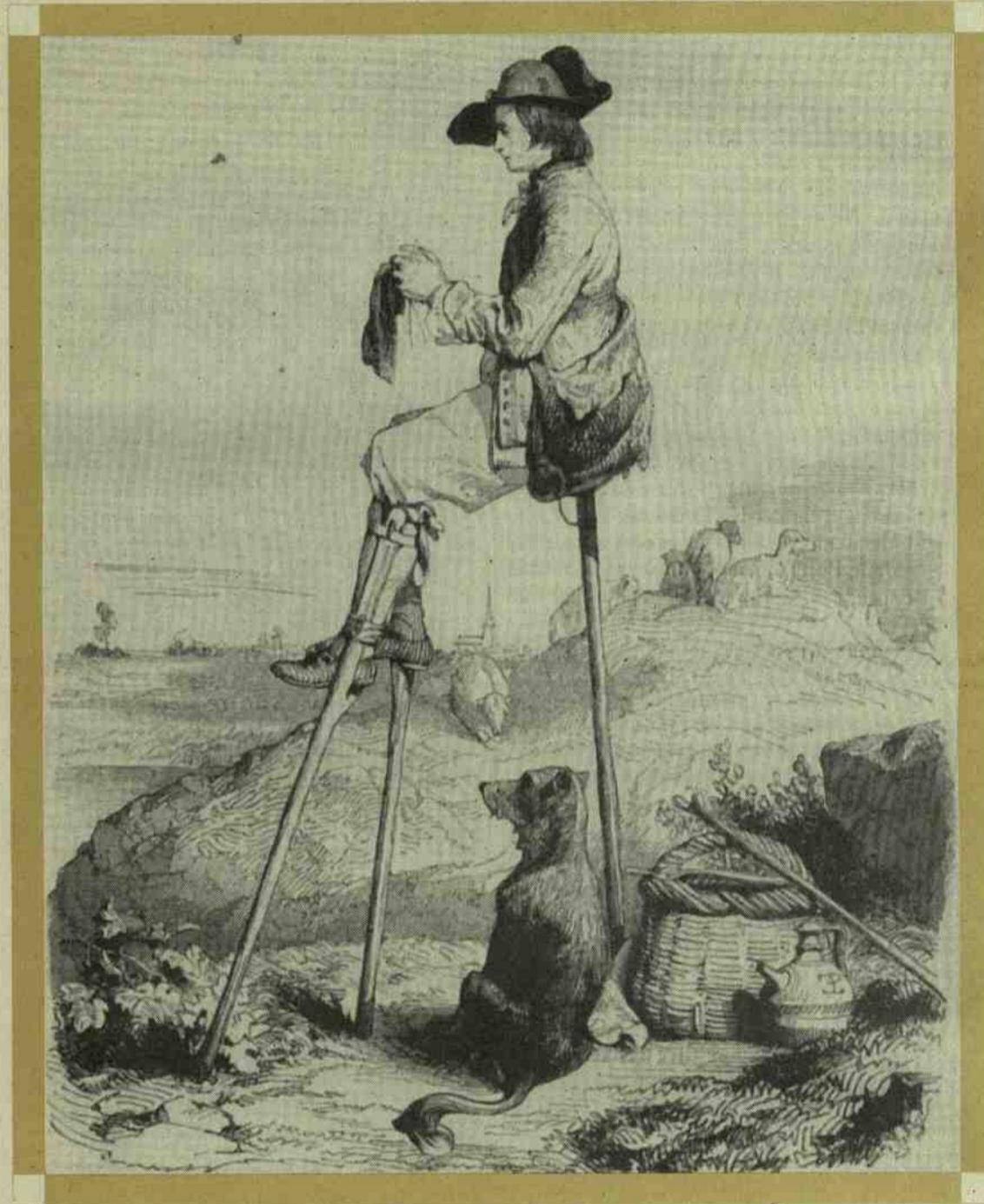
La strategia argomentativa di Hugues Dufourt si sviluppa su due livelli: quello storico-critico (o critico-culturale) e quello musicologico. Ma la macchina lascia avvertire un faticoso rumore di ingranaggi. Un vasto orizzonte, fatto di analogie e presupposti spesso infondati, viene attribuito ai connotati di un linguaggio, di uno stile, di una tradizione. La totalità che la musica dovrebbe lasciar emergere risulta in realtà formulata fin dall'inizio, nei preliminari di una "battaglia per la democrazia politica" che richiama l'opera al suo compito più elevato.

Sembra di capire, in altre parole, che la musica verrà fatta "parlare" più di quanto il suo statuto di parvenza lo permetta. Mentre conferma questo sospetto, il libro dissolve però, già nei primi capitoli, l'iniziale impressione di vaghezza, quando, mettendo da parte i massimi sistemi, tratteggia con mano felice l'evoluzione della musica contemporanea, lasciando avvertire il riflesso della lezione di Adorno: il cammino della musica è seguito nella "logica del materiale", penetrando nella struttura per smontare e rimontarne le componenti, analizzando le soluzioni che un'opera ha adottato in relazione alle specifiche domande poste dal suo linguaggio, illustrandone il "campo di forze", le leggi della forma che la governano. E a questo livello che si esprime l'autentico impegno delle pagine di Dufourt. Costante appare lo sforzo di sintesi, mentre lo sguardo si rivolge con sicurezza al momento tecnico del comporre; in questo senso, vero punto di partenza del libro può essere considerata l'interpretazione delle forme ellittiche del tardo Schönberg, il suo stile segnato da "stati transitivi, strappi, enigmi, momenti critici". Proprio attraverso l'immagine del "pianificatore" e del "tecnocrate" che esercita il suo potere in ambito istituzionale, traspare l'essenziale "purismo" di un'opera che, rifiutandosi di separare il valore estetico dalle "condizioni tecniche della sua realizzazione", individua il lavoro artistico nel "montaggio di automatismi" e nella capacità di "pensare secondo regole di trasformazione".

L'atteggiamento non pregiudiziale nei confronti dell'automatismo, posto a fondamento degli atti sintetici che presiedono alla formazione dell'"ordine del sensibile", si presenta come uno degli aspetti più convincenti di questa lettura del Novecento musicale. Se il capitolo dedicato alla memoria denota una parallela (ma in realtà problematica) volontà di spingersi verso una dimensione temporale più profonda in cui rintracciare il fondamento creativo di una civiltà, la scelta degli autori - e il percorso musicale che da essi si snoda - sembra avere costantemente mira l'obiettivo finale: nel redigere "l'autopsia dell'avanguardia", Dufourt intende racco-

gliarne responsabilmente l'eredità. Con maggiore acutezza rispetto alle ricostruzioni storiche, la lettura rapporta l'analisi delle forme a un esame della componente sonora. La scena contemporanea viene così articolata alla luce del progressivo affermarsi del valore architettonico e dinamico del timbro, nel conflitto di parametri che segna la sua progressiva eman-

contemporaneo. Tra i primi guadagni: l'informatica e l'elettronica concepite come strumenti di una nuova comprensione del campo sonoro, e un lavoro compositivo riscattato dal decorso entropico preconizzato da Adorno. L'evoluzione più recente, di là dal legame con le istituzioni e l'orizzonte sociale, viene esaminata alla luce di una fondamentale capacità di trasformazione delle strutture mirante a una maggiore complessità. In questi termini la musica "spettrale", accettando funzionalmente il fatto che il suono sia diventato un "affare dei laboratori dell'industria



qipazione rispetto alla variabile dell'altezza. Sul piano musicale, un'essenziale discontinuità è registrata nella condensazione e dilatazione dello spazio acustico di Varèse. La differenza di fondo si definisce nel passaggio da un'acustica "classica", portata a concepire il suono in termini di ordini o geometrie discrete, a una sua nuova versione che lo intende come una "totalità dinamica" o una "struttura dinamica di campo" i cui elementi - transitori di attacco e di estinzione, fenomeni di interferenza come battimenti, distorsioni, ecc. - sono considerati in stretta relazione reciproca.

E a partire dallo sviluppo di questa componente (e non da una lettura storico-sociale che si spinge fino a riconoscere nel movimento seriale una "volontà che discende dalle battaglie della Resistenza") che si delinea una visione aperta e progettuale del pensiero musicale

elettronica", dimostra di aver compiuto un considerevole passo in avanti rispetto al serialismo. La logica del materiale viene ripensata nella prospettiva del suono manipolato: rispetto alle sonorità in piena effervescenza che affiancavano i vari formalismi e rigorismi degli anni sessanta, per la nuova generazione si è trattato di elaborare una scrittura capace di raccogliere e mettere a frutto le novità. Scartato il conflitto fra altezza e timbro, la tecnica si concentra nel reperimento di un ordine del senso precedente l'organizzazione sintattica del discorso. Nella linea di tendenza che fa capo all'opera di Murail, Grisey, Lévinas, Tessier e dello stesso Dufourt, la scrittura si pone in rapporto con le dimensioni "interne" della sonorità: facendo leva "sul controllo globale dello spettro sonoro", mira a "disimpegnare dal materiale le strutture che da qui si determinano".

ROBERTO BRUSOTTI, *L'eros, la morte e il demoniaco nella musica di Mozart, il melangolo, Genova 1997, pp. 225, Lit 25.000.*

Da alcuni anni sta crescendo un filone di ricerca che si propone di considerare la musica secondo una prospettiva filosofica. In questo terreno, ancora tutto da esplorare, ben si inserisce il libro di Roberto Brusotti sull'opera di Mozart. La

schede

nare, ai margini di due discipline che spesso peccano troppo di aridità e astrattezza.

Carlo Migliaccio

LEONARD COHEN, *Stranger music. Poesie e canzoni scelte, Baldini & Castoldi, Milano 1997, trad. di Alessandro Achilli, testo inglese a fronte, pp. 513, Lit 38.000.*

"L'unica vera esperienza dell'essere umano è la sconfitta". Nella tragica epifania di tale pensiero, può essere individuata la quintessenza della poesia di Leonard Cohen, inquieto cantore di "magnifici perdenti". La musica è una fatale conseguenza dei suoi versi ombrosi, solenni e catacombali, malinconicamente distillati da un alambiccato di fiera solitudine. Curata dallo stesso compositore canadese, l'antologia suggella trent'anni di carriera discografica e propone materiale tratto dalle raccolte di poesie, brevi prose e dolci canzoni. La parola di Cohen, così spesso presidiata da baluardi che ne limitano l'accessibilità, intrisa da un acre nichilismo di fondo, esplora le tematiche del disinganno, dell'incolmabile distanza fra i viventi, smaschera una realtà in perenne disfaccimento, fluttuando fra lo smarrimento per la bellezza e l'aspirazione verso una dimensione incontaminata. Camminamenti obliqui lungo l'Antico Testamento, in una selva di rimandi e sottotesti, individuano un lampo di speranza in una preghiera scarnificata, uno "straniato" colloquio o monologo interiore con una divinità sempre più lontana.

Francesco Caltagirone

Fedeli alla linea. Dai Cccp ai Csi, a cura di Alberto Campo, Giunti, Firenze 1997, pp. 146, Lit 38.000.

Per chi non lo sapesse i Cccp erano un gruppo musicale-teatrale nato nell'Emilia rossa, che si ispirava all'iconografia dell'Unione Sovietica utilizzando allo stesso tempo il linguaggio punk. La miscela di punk, performance teatrali e sovietismo era assolutamente dirompente. La cosa singolare è che i componenti del gruppo venivano dalle campagne e dagli Appennini emiliani ma hanno trovato ispirazione per questo progetto nella Berlino pre-unificazione! I Csi ne sono stata la naturale evoluzione, e sono attualmente in attività. I due fondatori di questi gruppi, Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni, si raccontano in questo libro ad Alberto Campo, critico musicale e giornalista de "la Repubblica". *Fedeli alla linea* coinvolge subito e la lettura scorre velocemente, anche perché i due si raccontano parlando in prima persona, dalla loro nascita a oggi attraverso il '68, il '77 e tutto quel che ne è seguito, con l'occhio di chi quelle fasi le ha vissute, non solo osservate. I Csi hanno ultimamente toccato, seppur per pochi giorni, la cima delle classifiche di vendita dei dischi. Al volume è allegato un cd con alcuni brani musicali dei Csi.

Marco Ciari

Dipingere l'invisibile

di Marco Vozza

WERNER HOFMANN, I fondamenti dell'arte moderna, Donzelli, Roma 1996, ed. orig. 1987, trad. dal tedesco di Caterina Cardamone, 2 voll., pp. 156 e 228, Lit 70.000.

MICHEL HENRY, Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij, Guerini e Associati, Milano 1996, ed. orig. 1988, trad. dal francese di Roberto Cossu, pp. 192, Lit 28.000.

Paul Klee. Preistoria del visibile, a cura di Claudio Fontana, Silvana, Milano 1996, pp. 240, 50 ill., Lit 70.000.

Fino all'11 gennaio è possibile visitare alla Fondazione Mazzotta di Milano la mostra dedicata a Kandinskij, un'ampia rassegna di opere provenienti dal Centre Pompidou di Parigi. Quest'occasione espositiva appare propizia per cercare di comprendere il legame di derivazione dell'arte contemporanea da un insieme di circostanze epocali che configurano un sensibile mutamento paradigmatico.

L'interpretazione storico-morfologica dell'arte moderna proposta da Hofmann muove dal fenomeno innovativo dell'assenza di committenza e della conseguente libera concorrenza che si viene a creare sul mercato dei beni artistici: l'originalità, la provocazione e lo scandalo diventano i principali motivi di valorizzazione, fino ad arrivare a una radicale messa in discussione dell'identità stessa dell'opera d'arte, che "viene perimetrata da domande, adescata nel recinto delle interpretazioni che tra di loro si contendono la validità". A differenza di quella antica o rinascimentale, l'arte moderna cerca incessantemente una giustificazione teorica nell'ambito della novità estetica, di fronte a una ricorrente interrogazione scettica.

Nell'epoca in cui non vi sono più né mecenati né regole dogmatiche, l'artista si concede un'illimitata libertà d'azione che risponde solo alla legge della propria soggettività, determinando un vertiginoso avvicendamento di forme e di stili che la critica d'arte si incarica poi di legittimare o condannare. Prima di diventare onnipervasiva all'inizio del Novecento, questa sfida estetica viene prefigurata nel Cinquecento dal manierismo, che avanza per la prima volta un'interpretazione soggettiva della natura che genera una feconda contaminazione stilistica e un cospicuo ampliamento della gamma espressiva resa disponibile dai pittori rinascimentali. Le forme "disturbate" e "capricciose", irrazionali e ambigue, di Parmigianino o di Giulio Romano indicano la strada che verrà percorsa dall'inquietante sperimentazione novecentesca, inaugurata da Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Seurat.

Nelle opere più tarde di Cézanne, la forma artistica acquista un'autonomia espressiva nei confronti della mimesi naturalistica, pur mantenendo una residua e problematica fedeltà al dato percettivo, "in una tensione creativa tra la sensazione pura e la logica formale, tra la crescente sensibilità dello sguardo e la riflessione co-

struttiva della razionalità". A fine Ottocento, il teorico neokantiano Konrad Fiedler vede nell'opera d'arte un ampliamento dell'esperienza sia in chi la crea sia in chi la osserva, e individua due grandi principi che, fin dall'antichità, si contendono il campo della validità estetica, quello dell'imitazione e quello della trasformazione della realtà, a cui se ne affianca un terzo,

nella sua risonanza interiore prima di ogni concrezione oggettiva, in totale sintonia con il processo *in statu nascendi* di creazione cosmica. All'innocenza paradisiaca di questa pittura assoluta che anela alla regressione dalla *natura naturata* alla *natura naturans*, e alla sua posizione cruciale nella storia dell'arte, il filosofo Michel Henry dedica un saggio che costituisce un rilevante contributo all'estetica fenomenologica, muovendo dal presupposto che ogni autentica pittura sia astratta e che, pertanto, la comprensione dell'opera di Kandinskij coincida con quella dell'es-

cui non sorge alcun Fuori", in cui la vita vibra indisturbata, lo spirito si emancipa da ogni involucro materiale, la soggettività esprime il suo pathos interiore, l'affettività modula le sue tonalità libera da ogni coercizione inflitta dall'orizzonte intramondano, rispondendo all'unico principio sovrano della Necessità Interiore in cui si consuma il congedo dall'universo visibile.

Se per certi versi lo stesso Kandinskij sembra autorizzarlo, il filosofo francese ci offre un obsoleto modello di spiegazione basato sulla solidarietà metaforica e concet-

ma rende visibile"; "Ci si sforza di rendere essenziale il fortuito. *Sancta ratio chaotica*"; "L'arte gioca con le cose ultime un gioco inconsapevole e tuttavia le attinge!" e poi nei *Diari*: "Nell'al di qua non mi si può afferrare. Ho la mia dimora tanto tra i morti quanto tra i non nati. Più vicino del consueto al cuore della creazione, ma ancora non abbastanza vicino".

Secondo Klee, il quale poneva la filosofia sopra ogni altra cosa e l'arte a fianco della musica e della poesia, anche la pittura non figurativa mantiene un legame imprescindibile con la natura, entro il cosmo di cui è frammento, ma non persegue più la forma come imitazione dei fenomeni bensì risale alla "preistoria del visibile", alla genesi come processo di formazione, alla germinazione originaria di forze elementari che l'attività creativa dell'artista riesce a configurare in un mondo visibile di significati. In questo senso attinge alle cose ultime, al grembo dell'essere custodito nel cuore pulsante dell'universo, "in prossimità di quel fondo segreto, ove la legge primordiale alimenta ogni processo vivente".

Non limitandosi a riprodurre il visibile, l'arte determina un ampliamento d'esperienza, costituisce un incremento d'essere, perché è capace di trasformare bagliori fortuiti in eventi ineluttabili, percezioni indistinte in significati comprensibili, portando drammaticamente alla luce tutti quei mondi possibili in cui albergano i morti e i non nati, i quali orchestrano una virtuale polifonia dei compostibili, che soltanto un angusto principio di realtà o un'estetica pervicacemente naturalistica possono trascurare confinandoli nel regno dell'incompiuto.

La grandezza di Klee non risiede soltanto in questa prodigiosa capacità di arricchire le potenzialità espressive dell'arte attraverso l'interiorizzazione dell'oggetto, ma anche nell'aver saputo - a differenza di Kandinskij - stemperare il pathos dell'Invisibile, pur postulandone l'esistenza e la priorità genetica. La pittura di Klee persegue la "sintesi di visione esterna e contemplazione interiore", attua una feconda mediazione tra profondità e superficie, mira all'organicità dell'astrazione, alla sua manifestazione figurale, in cui prende forma il sinolo di visibile e invisibile, interiore ed esteriore, la consonanza di mondo della vita e mondo delle forme simboliche, in cui la profondità viene rivelata come genesi, rendendo visibile quel ritmo cosmico che prima della trasfigurazione artistica concerne soltanto la creazione divina. L'opera d'arte non riproduce il visibile, non ripete il percepito, ma disvela l'Invisibile, lo fa emergere come figura, inesauribile possibilità dell'immagine.

Sembra che Heidegger considerasse Klee superiore a Picasso e intendesse riscrivere il suo celebre saggio sull'origine dell'opera d'arte proprio sulla base delle fondamentali acquisizioni dell'artista bernese che, con qualche anno d'anticipo, aveva posto il processo di creazione artistica sotto l'egida di una dialettica agonistica tra Mondo e Terra. Se le scarpe di Van Gogh rappresentavano l'arte del passato, per certi versi ancora metafisica, Klee sembrava il precursore di un'arte futura capace di accogliere l'Evento dell'Essere.

Un libro "ordinario"

di Michela di Macco

Relazione su cento lavori. L'attività di cantiere della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, 1982-1993, a cura di Liliana Pittarello, Nuova Alfa, Bologna 1996, pp. 303, s.i.p.

Diciotto autori, centoventi testi, coordinati da Liliana Pittarello, soprintendente per i beni ambientali e architettonici della Liguria, danno conto dei criteri scientifici e delle spese sostenute per gli interventi di tutela curati sul territorio. Si tratta di un tipo di pubblicazione che, per quanto si continui a sperare possa diventare di consuetudine, ancora tale non è. E questo per una serie di motivi che, in parte del territorio italiano, si spiegano tenendo conto che alla gran mole di lavoro non corrisponde un adeguato numero di responsabili istituzionali. Di conseguenza rimane per lo più negli archivi la documentazione sui singoli cantieri, e la mancanza di rendiconti ragionati non giova al sapere e al conservare: fa cogliere con maggiore difficoltà i diversi aspetti della tutela di un territorio e rende meno agile progettare fasi d'intervento di manutenzione. La pubblicazione di un quadro d'insieme ha dunque un peso effettivo e non è perciò così frequente: spesso segue eventi straordinari, come si era verificato proprio in Liguria quando Carlo Ceschi aveva curato la preziosa schedatura degli interventi che ripararono ai disastri dell'ultima guerra (1949).

La straordinarietà di questo nuovo libro sui lavori condotti in Liguria sta quindi anche nel fatto di poter essere indicato come un modello di libro "ordinario". È chiaro che la curatrice ha saputo restituire una fase recente della storia dell'Istituto, mettendo a disposizione (come una fonte di agile consultazione) un



"atlante" del restauro dei monumenti in Liguria inteso come strumento di pubblico servizio. È chiaro anche che il libro contiene dei messaggi: ci fa sapere che, di fronte a posizioni contrapposte su cosa s'intenda per restauro, l'ufficio ligure fa derivare dal restauro conservativo le operazioni di "riuso" del monumento, indicando che l'intervento di restauro è un intervento di valorizzazione; si fa vedere che la Soprintendenza non è un ente finanziatore, ma una sede storica di elaborazione della cultura tecnica che si traduce in lavoro di progettazione e direzione degli interventi.

il principio della produzione della realtà.

Fiedler si rivelò insieme a Riegl e a Worringer, uno straordinario profeta: tutta la grande arte novecentesca sembra aderire a quest'ultimo principio, che riprende l'idea medievale di *imago dissimilis*, orientata più verso l'astrazione che verso l'empatia nei confronti del mondo esterno. Nei primi anni del nostro secolo si consuma l'estinzione paradigmatica dell'arte imitativa, si assiste all'agonia del riferimento, al tradimento della fedeltà empirica, alla fine della competizione emulativa con la realtà visibile: secondo Hofmann, le prime opere di Picasso, Kandinskij e Mondrian inaugurano questa nuova epoca della volontà artistica.

Di particolare rilievo risulta essere la ricerca di Kandinskij rivolta all'originario e all'elementare, all'immediatezza vitale che va col-

senza di ogni forma simbolica.

L'arte è una conoscenza metafisica in grado di trascendere l'apparenza sensibile dei fenomeni, un atto iniziatico che "trae dalla struttura stessa dell'Essere in sua più propria possibilità e si confonde con essa". L'essenza della pittura, rivelata nella sua forma pura da Kandinskij, è l'affrancamento dal mondo visibile e l'accesso al regno imperscrutato dell'Invisibile. In questo modo, sciogliendo l'antico patto tra l'occhio e il visibile, mettendo tra parentesi il mondo e andando "alle cose stesse", la pittura si identifica con la filosofia, almeno con quella fenomenologica di Husserl che si avvaleva del medesimo procedimento che permette l'intuizione delle essenze (la cosiddetta "riduzione eidetica").

Kandinskij colloca l'atto pittorico nell'arcana dimora dell'Invisibile, irrepresentabile e inoggettivabile, in "quella Notte abissale in

tuale di nozioni come interiorità, profondità e autenticità che, almeno per un po' di pudore post-nietzscheano, andrebbe attenuato; il delirio misticheggiante dell'autore diventa insopportabile quando considera "ideologia dominante" l'esposizione di opere naturaliste (ma ne esistono? chi, Courbet, per caso?) al Musée d'Orsay o quando allude a un non meglio precisato "realismo pacchiano che domina tutta la pittura nel XIX secolo".

L'idea della forma come sviluppo genetico preconizzata da Cézanne viene compiutamente formulata da Klee, a cui è dedicato lo splendido volume curato da Fontana che dedica particolare attenzione alla produzione teorica dell'artista svizzero, al suo pensiero pittorico, di cui vanno almeno ricordati alcuni enunciati che costituiscono il vertice della speculazione estetica del nostro tempo: "L'arte non ripete le cose visibili,

GIUSEPPE FIORI, *Una storia italiana. Vita di Ernesto Rossi*, Einaudi, Torino 1997, pp. 280, Lit 22.000.

Il percorso narrativo di Giuseppe Fiori si snoda attraverso pagine limpide ed efficaci dandoci l'opportunità di conoscere, finalmente, Ernesto Rossi. Riepiloghiamo la dimensione pubblica del personaggio: volontario, ferito e decorato nella prima guerra mondiale; mussoliniano fervente fra i 22 e i 25 anni; protagonista della prima cospirazione dell'antifascismo militante, quella salveminiiana del "Non Mollare" e dell'"Italia Libera"; organizzatore di Giustizia e Libertà in Italia, arrestato nel 1930, a 33 anni, e condannato a vent'anni di carcere; federalista europeo, con Altiero Spinelli, e dirigente del Partito d'Azione durante la Resistenza; sottosegretario alla ricostruzione del governo Parri (luglio 1945) e presidente dell'Arar (Azienda rilievo e alienazione residuati) fino al 1956; fondatore del Partito radicale, animatore delle iniziative culturali del "Mondo" di Pannunzio e così via, di battaglia in battaglia, di polemica in polemica, fino alla morte, avvenuta nel 1967. Troppi grandi eventi racchiusi tutti insieme in un'unica biografia, troppo Novecento tragico ed epico condensato nella vita di una sola persona.

Non solo. Tutte le tappe di questa esistenza frenetica sono state scandite da un'instancabile attività pubblicistica, da un diluvio epistolare che ha sedimentato articoli, saggi, recensioni, libri, opuscoli, carteggi editi e inediti, aggregatisi in un vastissimo corpus documentario. Di qui nasce il timore reverenziale che sembra aver attanagliato gli storici che se ne sono occupati, alimentando una produzione storiografica frammentaria, spezzata in tanti segmenti quante sono le "fasi" della sua vicenda politica e umana ma incapace di coglierne l'insieme.

Giuseppe Fiori ha affrontato di petto l'impegnativo compito di condensare in un libro l'intero percorso di Ernesto Rossi, scegliendo la strada più incisiva e diretta: lasciato sullo sfondo lo scenario storico (affidato di volta in volta a essenziali squarci narrativi), ha chiamato in causa lo stesso Rossi, costruendogli un monologo-racconto basato essenzialmente su brani delle sue stesse lettere, lacerti di quel grande giacimento archivistico diventati, di colpo, tasselli per l'allestimento di una vera e propria autobiografia. Il risultato di questo lavoro, alla fine, è proprio quello di ridare spessore storico e complessità a un personaggio che stava diventando solo un santino dello scarno pantheon della cultura laica italiana. Fiori (e

in questo ricorda molto Nuto Revelli) ha il grosso vantaggio sugli storici di mestiere di saper utilizzare l'empatia con i propri "oggetti di studio" per sondarne le profondità più riposte, spingendosi lungo i sentieri dei sentimenti e delle emozioni che sono in grado di restituire carne e sangue a personaggi che troppo spesso gli storici lasciano sepolti sotto le carte

grande sagacia, soprattutto i carteggi, molti dei quali (quello con Giorgio Agosti, ma anche con i familiari più stretti) ancora inediti. Il profilo "privato" che ne scaturisce è altamente drammatico. Un padre mai amato e disprezzato dai sette figli nati da un matrimonio senza amore; la mamma, Elide, a cui il marito aveva sparato insieme al suo giovane amante; questa stessa

così amaro e così esorbitante? Il coraggio dimostrato nella battaglia contro il regime, la consapevolezza con cui affrontò i lunghissimi anni di carcere, la dimensione totalizzante assunta dal suo rapporto con la politica non appartengono alle biografie "normali"; c'è un segreto in quelle scelte? sono dettate solo da un "imperativo categorico" di tipo etico o la loro configurazione

ne sulla monumentalità del personaggio incarnato da Ernesto, lasciando intravedere quel confine sottile tra aridità ed egoismo da un lato e abnegazione e intransigenza dall'altro che già Gobetti aveva attraversato.

Ma la complessità e le sfaccettature appartengono anche all'Ernesto Rossi "pubblico". Lo testimoniano fedelmente gli ossimori che ne affollano le scelte politiche ed esistenziali. Neutralista ardente ("io non mi sento punto patriota e mi sono proposto di disertare piuttosto che andare in guerra"), quando scoppiò la prima guerra mondiale si arruolò volontario diventando, come egli stesso causticamente si definiva, "un non interventista intervenuto" a differenza di tanti "interventisti non intervenuti"; tra i 22 e i 25 anni fu fascista convinto, intrecciando contemporaneamente un duraturo sodalizio affettivo e intellettuale con Salvemini.

Un fascista salveminiiano? È possibile? Nella biografia di Ernesto Rossi, sì. Più si va avanti negli anni, più queste contraddizioni si infittiscono anziché diradarsi. Federalista convinto, aderisce al Partito d'Azione con una scelta condizionata da pesanti riserve: lamentava, in particolare, la presenza nel Partito d'Azione di "vecchi pasticci della vecchia democrazia di deprecata memoria" e lo stesso La Malfa gli sembrava "troppo desideroso di un immediato successo in termini parlamentari", ancora fiducioso della "possibilità e della necessità di creare un nuovo organismo statale, durante una crisi rivoluzionaria, mediante una pacifica elezione a suffragio universale". In fondo, gli era estraneo il concetto stesso del partito come forma di organizzazione della politica. Nel primo manifesto federalista, con Spinelli avevano insistito, in particolare, su un modello giacobino di partito, "non espressione delle esigenze popolari, ma guida delle classi lavoratrici (...) nell'interesse della collettività", legittimato "non da una preventiva consacrazione da parte dell'ancora inesistente volontà popolare, ma dalla coscienza di rappresentare le esigenze profonde della società moderna". L'ipotesi di un "partito federalista" appariva in questo senso concorrenziale al ruolo assunto dal Partito d'Azione urtando, in particolare, contro l'esigenza di "non frazionare le forze progressiste, che molto facilmente avrebbero dovuto lottare contro i reazionari e contro i comunisti".

Liberista di sicura fede, in una scelta rafforzata dall'incontro, nel 1927, con Luigi Einaudi, nel 1943 era convinto "che dovesse esserci un lasso di tempo in cui si dovesse fare piazza pulita di tutti quelli che avevano avuto una posizione di comando solamente perché erano fascisti. Questo non si poteva certo ottenere lasciando le leve di comando in mano ai plutocrati". Ancora lo stesso manifesto federalista auspicava "nazionalizzazioni su scala vastissima, senza alcun riguardo per i diritti acquisiti", con l'obiettivo immediato di battere le radici economiche del "burocratismo e del militarismo nazionale". Questo dell'Ernesto Rossi liberista-nazionalizzatore fu, tra tutti, l'ossimoro più affascinante.

Coniugando il tradizionale bi-

Il Novecento condensato in una vita

di Giovanni De Luna

Cronologia

1897 Ernesto Rossi nasce il 20 agosto a Caserta da padre di aristocratica famiglia piemontese (Rossi della Manta) e da madre bolognese.

1903 Il padre lascia l'esercito. La famiglia si trasferisce a Rifredi, fuori Firenze.

1913 *Dramma in famiglia*. Il padre spara, ferendoli, alla madre e all'amante di lei. La separazione è inevitabile. La madre torna a Bologna. Ernesto, che sta dalla parte della madre, resta a Firenze.

1915 Si iscrive all'Università di Bologna, medicina.

1916 Arruolamento e guerra sulla linea del Basso Isonzo.

1917 Lo scoppio di una granata lo ferisce gravemente.

1918 Il fratello Mario muore in combattimento.

1919-22 Suicidio della sorella Maria. Si iscrive e si laurea in giurisprudenza a Siena. Lavora presso l'Associazione agraria toscana. Collabora al "Popolo d'Italia" e si trova su posizioni di fatto filofasciste sino alla Marcia su Roma. Legge Pareto e conosce Salvemini, fatto decisivo, quest'ultimo, per il passaggio all'antifascismo.

1924 Partecipa all'attività ormai clandestina de "L'Italia Libera".

1925 Collabora a "Non Mollare". Vince un concorso per l'insegnamento di materie giuridiche negli istituti tecnici.

1926 Insegna a Bergamo. Prosegue la cospirazione.

1927 Conosce Luigi Einaudi e approfondisce gli studi di economia.

1929 Si suicida anche l'amatissima sorella Serenella.

1930 Viene arrestato. A Viareggio salta

giù dal treno che lo porta a Roma. Viene ripreso.

1931 È condannato a vent'anni di carcere. Si sposa con Ada.

1939 Lascia Regina Coeli e viene inviato al confino a Ventotene. La moglie può raggiungerlo.

1941 Scrive con Altiero Spinelli il Manifesto di Ventotene, programma federalista "per un'Europa libera e unita".

1943 Senza sapere perché è ricondotto a Regina Coeli. Il 30 luglio, caduto il regime, viene liberato. Dopo l'8 settembre passa in Svizzera.

1945 Rientra nell'Italia liberata. È sottosegretario alla Ricostruzione. Il governo Parri lo nomina presidente dell'Azienda Rilievo Alienazione Residuati (Arar). Si rivela un grande manager pubblico.

1949 Viene fondato "Il Mondo". Rossi ne è il principale collaboratore economico.

1952 Esce Settimo: non rubare, la prima delle sue molte raccolte di interventi.

1955 Il governo Segni inserisce l'Arar tra gli "enti inutili" e lo sopprime. La sinistra liberale si stacca dal partito di Malagodi e fonda il Partito radicale. Rossi vi aderisce.

1958 Esce Il manganello e l'aspersorio. L'uomo della provvidenza e Pio XI.

1962 Crisi, in seguito al caso Piccardi, ne "Il Mondo" - che Rossi abbandona - e nel Partito radicale.

1966 Sempre escluso nei concorsi a cattedra, ottiene un premio dall'Accademia dei Lincei.

1967 Muore il 9 febbraio al Policlinico di Roma. Viene sepolto a Firenze, al cimitero di Trespiano. Tra le tombe di Salvemini, dei fratelli Rosselli, di Calamandrei.

utilizzate nelle loro ricerche.

Dalle pagine del suo libro scaturisce così un Ernesto Rossi più complicato, dal profilo meno lineare e quindi molto più "vero". Fiori si è addentrato senza esitazioni nel vissuto di Rossi, utilizzando con profonda pietas, ma anche con

mamma amata in un abbandono totale ("se tu non puoi ora prepararmi il risotto con i piselli, smacchiarmi la giacca, stirarmi i pantaloni, puoi fare qualcosa di molto più importante, amarmi come mi ami ed essere una sola cosa con me", le scriveva dal carcere); un fratello, Mario, caduto in guerra; una sorella, Maria, suicida nel 1919; un'altra sorella, Serenella, suicida nel 1929; un altro fratello, Paolo, esiliato in Svizzera.

Il nodo interpretativo posto da questo rosario di tragedie e di lutti è di evidenza immediata, tutto dislocato lungo l'asse pubblico-privato: quel surplus di determinazione e di intransigenza che segnò le scelte politiche di Ernesto Rossi scaturì dalle tempeste che ne sconvolsero l'universo familiare? O, invece, il rapporto causa-effetto è da guardarsi capovolto, nel senso che fu l'antifascismo militante a imporre a Ernesto Rossi quel prezzo

risponde anche ai tumulti del proprio privato? Fiori non risponde direttamente a questi interrogativi e, al solito, lascia parlare le lettere. In questo caso è una lettera del fratello di Ernesto, Paolo, a lasciare intravedere la strada di una possibile "spiegazione": "Se Ernesto scriveva dalla Svizzera a sua sorella - si fosse interessato maggiormente alla sua famiglia, nel senso spirituale, psicologico, forse Serenella non si sarebbe suicidata (...) le sue lettere dal carcere mi spaventano per la loro povertà spirituale (...) sono lettere da professore, lettere da stampare (...) lettere da passare più tardi agli archivi della storia politica italiana. E poi sempre quella maledetta ironia, quel cinismo". Paolo grondava rancore verso il fratello, beniamino della mamma e delle sorelle, eroe e martire, famoso; quella lettera trasuda invidia e risentimento, ma, nello stesso tempo, richiama l'attenzio-

AA.VV.

E li insegnerai ai tuoi figli

Educazione ebraica in Italia dalle leggi razziali ad oggi

Lionella Viterbo

Spigolando nell'archivio della Comunità ebraica di Firenze

Editrice La Giuntina - Via Ricasoli 26, Firenze

Fratelli di Francia

di Giovanni Carpinelli

LUCIEN FEBVRE, **Onore e patria**, a cura di Thérèse Charmasson e Brigitte Mazon, Donzelli, Roma 1997, trad. dal francese di Adelina Galeotti, pp. 168, Lit 28.000.

Su "onore e patria" Lucien Febvre aveva tenuto due corsi al Collège de France e aveva anche progettato di scrivere un libro. Dopo la

corrisponde un autore o un blocco di autori, si va da Froissart a Rabelais e Montaigne, a Corneille, a Bossuet, fino a Montesquieu, che segna un punto di svolta: nell'*Esprit des lois* l'onore è associato alla monarchia e l'amor di patria (o virtù) alla repubblica. Ma Febvre non si interessa solo da erudito al significato di una parola, cerca altro, sa vedere nella parola l'espressione e

conosce bene la donna, che in un triste mattino gli appare con il volto della "madre affranta, impietrita dal dolore" e gli svela il suo dramma: il figlio appena morto aveva seguito l'ammiraglio Darlan nella fedeltà al regime di Vichy; un altro, che era ufficiale dell'esercito, si era per tempo schierato dalla parte opposta, con la Francia libera, con De Gaulle, e faceva ancora

un solo blocco, non sono nettamente separabili. In tempi di crisi e di inquietudine, invece, il binomio tende a spezzarsi, ciascun termine acquista una sua fisionomia, trova un dinamismo suo proprio. Già al tempo della Rivoluzione l'onore era diventato appannaggio degli aristocratici, mentre i fautori del nuovo regime si chiamavano e si consideravano patrioti. La fedeltà ai capi appartiene alla logica dell'onore; l'amor di patria deriva al contrario dall'attaccamento al destino, al passato e al futuro, di una comunità territoriale.

Nel caso della Francia al tempo della seconda guerra mondiale, secondo Febvre, ciascuno dei due campi ha mantenuto formalmente il richiamo a parole che erano in gran parte – e a volte esattamente – le stesse: "Onore e Patria: queste parole l'ufficiale di Leclerc le aveva lette centinaia di volte sulle pieghe della sua bandiera, l'ufficiale della marina le aveva lette tutti i giorni sulla passerella della sua nave". Lo storico dà prova di indulgenza nei confronti delle truppe, alle quali accorda senza esitare la buona fede. Si impietosisce per la sorte dei giovani che rimasero al loro posto nella marina e si trovano per questo solo ad aver compiuto una scelta prossima al tradimento: questi giovani, che egli chiama "nostri figli e fratelli di sangue", erano alla fine "prigionieri di se stessi in porti di guerra che per i loro capi erano invece porti di diplomazia": ed è chiara qui l'allusione al doppio gioco di Darlan. Per il significato oggettivo della loro presenza e della loro azione, solo "i volontari della Francia combattente" potevano salvare davvero la patria: ma gli uomini dell'altro schieramento sono visti da Febvre come "i sacrificati di una Francia che essi credevano, o volevano credere, in attesa"; il discorso naturalmente riguarda le truppe regolari: il caso della milizia, lo stesso collaborazionismo che portò molti a parteggiare per i tedeschi sono passati sotto silenzio.

Il quadro tracciato dallo storico include ugualmente altri profili tipici di quegli anni. È riconducibile alla logica dell'onore l'atteggiamento di quei francesi che "sembravano accogliere supinamente incredibili prediche di decadenza"; il regime di Vichy è stato sostenuto da persone del genere. Sprezzante e duro è infine il giudizio riservato ai comandanti supremi che non seppero o non vollero continuare la guerra contro la Germania; queste figure sono ricordate perfino con fastidio. "Lasciamo da parte il triste enigma dei capi. Lasciamo da parte i vecchi cinici. Lasciamoli dibattersi contro se stessi, contro i loro calcoli sventati, contro le loro colpevoli debolezze, la loro intelligente partigianeria, la loro usura fisica e morale". Sarebbe questo, sia detto per inciso, il modo migliore per riflettere in Italia sulla patria che sarebbe morta in occasione dell'8 settembre; chi piange sulla morte della patria da noi è affascinato dall'esempio di De Gaulle, ma non osa trattare Mussolini e Badoglio o il re con la saggezza profonda racchiusa in un atteggiamento come questo: "Lasciamo da parte il triste enigma dei capi". La patria francese e quella italiana per altre vie non sono state salvate durante la guerra dal culto della disciplina, ma dallo splendore della virtù, repubblicana o comunista che fosse.

nomio della giustizia e della libertà non più sul terreno astratto dei "principi" ma su quello più o meno concreto della "politica economica", non c'è dubbio che il suo accento finiva inevitabilmente per cadere sul suo secondo termine fino a legittimare, su questo piano, la più convinta adesione a quello che egli chiamava il "sistema individualistico" ("il solo regime individualistico – scriveva –, permettendo a molti membri della classe governata l'indipendenza di vita necessaria per esercitare un serio controllo sulla classe governante, può dare un contenuto concreto all'uguaglianza dei diritti e alle libertà moderne del cittadino"). Questa contraddizione la spiegò bene in una lettera a Salvemini del 1944: "Il libro che ha avuto maggiore influenza nell'evoluzione del mio pensiero durante gli anni di carcere è stato *The common sense of political economy* del Wicksteed, che ho letto, riletto, spiegato, tradotto. Questa evoluzione mi ha portato ad avere meno fiducia nel libero gioco delle forze economiche sul mercato di concorrenza, a riconoscere la convenienza di maggiori interventi statali per raggiungere obiettivi di giustizia sociale e a considerare inadeguato il metodo democratico durante i periodi di crisi rivoluzionaria. In poche parole, pur conservando le mie opinioni liberali, sono diventato molto più socialista ed anche molto più giacobino".

Il liberismo di Ernesto Rossi non era una religione da servire a dispetto della ragione. Dentro il crogiuolo incandescente della crisi italiana del 1943-45, i precetti liberisti si arrestavano alle soglie della grande lezione scaturita dalla crisi del 1929, dall'impotenza dimostrata dalle grandi democrazie occidentali (liberali e liberiste) di fronte all'avanzata dei regimi totalitari. In questo senso la biografia di Ernesto Rossi appare come un paradigma interpretativo più complesso. Tra le due guerre mondiali, il moltiplicarsi degli osimori – o degli ircocervi, come li chiamava Croce – riferiti ai grandi sistemi teorici di derivazione ottocentesca, i tentativi di sintesi o di superamento perpetrati lungo le più diverse direzioni teoriche, rappresentarono la testimonianza di una crisi profonda sia del socialismo che del liberalismo, quasi di un loro progressivo estenuarsi, di un logoramento il cui indicatore politico più rilevante fu senz'altro la comune sconfitta delle loro espressioni politiche, partitiche e statuali di fronte al nazismo e al fascismo in Italia e in Germania. Dai nuclei centrali di entrambi si staccarono schegge di riflessioni e di ripensamenti autocritici che confluirono in un'unica nebulosa dai contorni teorici molto accidentati e difficili da distinguere, un vero e proprio laboratorio di sperimentazioni, progetti, sforzi ostinati di trovare "vie nuove", sconfitte. Per la sinistra italiana ed europea si trattò di un'appassionata ricerca di identità in uno scenario segnato dai mutamenti profondi scatenati dalla "grande trasformazione". Ernesto Rossi (attraverso Giuseppe Fiori) ci offre oggi la sua stessa biografia per aiutarci a decifrare e a interpretare storicamente l'accidentato dipanarsi di quei percorsi.

sua morte, le note delle lezioni erano andate perdute. Fortunatamente ritrovate e corredate di indicazioni bibliografiche e ulteriori informazioni, esse occupano gran parte del volume ora pubblicato. Non abbiamo perciò a che fare con un'opera predisposta dall'autore per la pubblicazione. Ci vediamo sottoporre piuttosto le carte dello storico, i suoi appunti.

In apparenza il testo ha il carattere della ricerca erudita. Nella disposizione dei capitoli, nella scelta degli argomenti prevale l'impianto filologico, l'attenzione per le parole e per l'uso delle parole nei testi canonici della tradizione letteraria. Di "onore" si considera prima, e lungamente, la definizione ultima, la gamma delle accezioni che il termine ha incorporato. Poi si studia il significato storico della parola, a partire dalla *Chanson de Roland*, con i cambiamenti che via via sono sopraggiunti; a ciascun capitolo

il riflesso di una sensibilità. Onore e patria si prestano a una operazione simile: sono per Febvre le due fonti del sentimento nazionale in Francia.

Un altro e non meno importante aspetto degli scritti raccolti nel volume va considerato: la motivazione dell'autore. Sia le lezioni al Collège de France sia il progetto di un libro da scrivere nascono in Febvre dal desiderio di riflettere su quanto è avvenuto in Francia durante la guerra, sulla divisione del paese in schieramenti contrapposti anche da un punto di vista militare. Il momento decisivo è costituito per lui da un episodio che risale al novembre 1942; siamo nei giorni dello sbarco americano nell'Africa del Nord. Proprio in quelle circostanze, su una nave davanti a Orano, muore un giovane ufficiale di marina: è il figlio di Henriette Psichari, che è la segretaria generale dell'*Encyclopédie française*. Febvre

Vizi d'origine

di Francesco Tuccari

NICOLA TRANFAGLIA, **La tradizione repubblicana. Problemi e contraddizioni del primo cinquantennio**, Scriptorium, Torino 1997, pp. 350, Lit 32.000.

Questo libro raccoglie sedici saggi (quattro dei quali inediti) che l'autore ha elaborato nell'ultimo quindicennio e che forniscono nel loro insieme un bilancio dell'esperienza repubblicana italiana, con significativi riferimenti al più ampio raggio della storia unitaria e preunitaria. Al di là dei temi di volta in volta discussi – l'idea repubblicana nella storia d'Italia, le tradizioni politiche e ideologiche della sinistra, il 1948, i rapporti tra politica e magistratura, i mass media, i terrorismi, le mafie, il trasformismo, la questione meridionale –, sono tre gli argomenti fondamentali su cui è costruito questo bilancio.

Il primo è che le ragioni della dissoluzione del sistema politico italiano non sono in alcun modo riconducibili alle dimensioni della breve durata. La caduta del muro di Berlino, Tangentopoli, la scomparsa dei partiti storici del dopoguerra sono dati decisivi per intendere la crisi della Repubblica, ma si collocano a loro volta nella fase terminale di un processo che ha origini più remote.

Tali origini – è il secondo argomento – sono da individuarsi nel rapido esaurimento delle spinte riformatrici del centrosinistra e negli effetti devastanti che poi si accumulano nel corso degli anni settanta, segnati dalla drammatica stagione dei terrorismi e dall'espansione della presenza e del ruolo delle

mafie. È proprio allora, secondo Tranfaglia, che si definirono le linee essenziali di una contraddizione destinata ad aggravarsi fino al brusco risveglio degli anni novanta: tra una eccezionale (ma squilibrata) trasformazione economico-sociale dell'Italia, divenuta uno dei paesi più industrializzati dell'Occidente, e un sistema politico bloccato, dominato da una classe di governo incapace di elaborare un progetto coerente di modernizzazione del paese e da una grande forza di opposizione per un verso ancora prigioniera di remotissime attese palinogenetiche e, per l'altro, integrata di fatto nel sistema politico da esperienze ormai consolidate di governo locale e da diffuse pratiche consociative. Rispetto a questo quadro i disinibiti anni ottanta, pur segnati da una congiuntura internazionale positiva e dal lento esaurirsi del terrorismo, non introdussero rilevanti elementi di novità.

Se è dunque negli anni settanta che maturarono le ragioni della crisi esplosa negli anni novanta, i presupposti di più lungo periodo di tale crisi si collocano a loro volta – è il terzo argomento – in due fondamentali vizi d'origine della storia unitaria: da un lato, la grande e tuttora irrisolta questione meridionale, divenuta oggi una rissosa "questione settentrionale" che rischia di spaccare l'Italia; dall'altro lato, il trasformismo, che da Depretis a Giolitti, dal centrosinistra ai governi di unità nazionale e oltre, ha posto sempre una pesante ipoteca sui meccanismi dell'alternanza, rendendo di fatto debole l'azione dei governi e inefficace quella delle opposizioni.

parte delle truppe comandate dal generale Leclerc. Vista con gli occhi della madre, la situazione era appunto questa: "Uno dei suoi figli era morto per difendere ciò che suo fratello si adoperava a distruggere, anch'egli al prezzo del suo sangue, se necessario".

Per Lucien Febvre la tragedia assume la natura di un enigma da sciogliere. Le lezioni al Collège de France si presentano come una risposta agli interrogativi più semplici che l'episodio suscita: come? perché? Il dramma non si cancella con questo, ma le ragioni si chiariscono. E nell'età napoleonica che onore e patria iniziano a formare un binomio consacrato da un uso frequente e significativo. Le due parole diventano il motto della Legione d'onore; e si ritrovano allora per la prima volta scritte a lettere d'oro sulle bandiere dell'esercito e della marina francesi. In tempi di quiete, esse appaiono come fuse in

La questione russa

LARISA VASIL'ÉVA, **Le donne del Cremlino**, Rizzoli, Milano 1997, ed. orig. 1994, trad. dall'inglese di Silvia Leva e Alessandra Tiesi, pp. 345, Lit 18.000.

Da Nadja Krupskaja, a Raisa Gorbacëva, questo libro traccia una breve storia del potere sovietico in un'ottica insolita ma di grande interesse. Quasi sempre lasciate sullo sfondo delle trattazioni storiche, anche quando emergevano per incarichi istituzionali o per meriti personali, le vicende delle mogli dei capi del Pcus costituiscono una benvenuta integrazione di un quadro, quello del potere sovietico, dei suoi meccanismi e delle sue paranoie, che continua ad avere numerosi punti oscuri. Le personalità più spiccate (la Krupskaja, severa rivoluzionaria poi angosciata custode dell'eredità di Lenin; le due muse bolsceviche, Aleksandra Kollontaj e Larisa Rejzner; la Gorbacëva, prima e ultima *first lady*) e quelle in apparenza più anonime (Nina Chruščëva, Viktoria Breznevica), quelle patetiche (Nina Berija o Polina Molotova, vittime dello stalinismo da loro ammirato) e tragiche (Nadja Allilueva, la giovane moglie di Stalin forse suicidatasi forse uccisa dal marito; o Ekaterina Kalinina, moglie del presidente della repubblica passata nei campi staliniani), vengono rievocate sulla base di materiali d'archivio, conversazioni con le protagoniste e i loro parenti, ricordi dei contemporanei e impressioni personali.

Lorenzo Riberi

MAURO BELARDI, VINCENZO CORGHI, **Il pendolo di Mosca**, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 226, Lit 28.000.

L'ambiguità della coscienza nazionale russa, il suo oscillare tra Oriente e Occidente, è un tema noto agli studiosi, che lo hanno sviluppato in molti modi. Questo libro riassume i termini della questione, offrendo una breve ricognizione delle plurisecolari tradizioni culturali, religiose, filosofiche e politiche che compongono questo atteggiamento. Il rapporto mistico tra l'uomo e la terra, la necessità di un'autocrazia che interpreti la volontà del popolo, sostenuto da una chiesa che è "nazionale" e non universale, sono gli elementi che a partire dal XIII secolo alimentano il "complesso messianico", cui si unisce una "sindrome russa", ovvero una dinamica storica che rende la Russia ambiguamente rivolta verso e contro l'Europa, "termine di paragone e contrapposizione cui la coscienza nazionale russa e sovietica continuamente si rapporta". Evidenziando la continuità della storia russa, tra il totalitarismo politico-religioso degli zar e quello politico-ideologico del Pcus, gli autori cancellano la tradizionale distinzione tra slavofili e occidentalisti: le divergenze sono sull'uso da fare dei modelli occidentali, ma entrambi sono convinti della missione provvidenziale della Russia. Con la fine dell'Urss "l'antico dilemma dell'identità russa", da

sempre sospesa tra Oriente e Occidente, si ripropone in un futuro pieno di incognite; gli autori non escludono che il pendolo si sposti nuovamente a Est, verso la slavofilia e il panslavismo, ma mostrano anche un cauto ottimismo sulle capacità di consolidamento della democrazia e del mercato, dato che "l'esperienza sovietica non è trascorsa invano".

(l.r.)

GIULIETTO CHIESA, **Russia addio**, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 250, Lit 18.000.

MARCO BUTTINO, **L'Urss a pezzi. Nazionalismi e conflitto etnico nel crollo del regime sovietico**, Scriptorium, Torino 1997, pp. 192, Lit 15.000.

Un pamphlet accorato, e a tratti disperato, quello di Giulietto Chiesa. Intriso di pessimismo. Che è successo? Non è crollata solo l'Urss, un dispotismo per cui non vi sono rimpianti. Si sta dissolvendo anche la Russia. La Russia, colpevole di essersi sempre prostrata pigramente davanti a un qualche potere autocratico (ivi compreso il bonapartismo di El'cin), colpevole di non essersi mai sollevata dal suo modo di produzione asiatico (neppure in epoca "comunista"), si è fatta ipnotizzare e travolgere "dalla macchina tritatutto dell'Occidente". Dopo la *Finis Poloniae*

(1795) e la *Finis Austriae* (1918), si ha dunque ora la *Finis Russiae* (1992-97), la scomparsa non di uno Stato, ma, peggio, di un'identità. Un'assenza che tutti pagheranno, a cominciare, per Chiesa, dall'Occidente. Si condivide o meno questo appassionato grido di dolore, si legga, come contrappeso, il bel libro di Marco Buttino, indirizzato (come tutta la collana "Viaggi nella storia", diretta da Renato Monteleone e Paola Notario) agli studenti e ai lettori interessati a documentarsi sui temi di attualità. È la disgregazione nazionale che è al centro di questo breve volume. Nella difficile transizione, infatti, a imporsi è stato il nazionalismo, a scapito della democrazia. L'Urss è certamente crollata. Ma la Russia parrebbe ancora ben viva.

Bruno Bongiovanni

JACQUES SAPIR, **Il caos russo. Disordine economico, conflitti politici, decomposizione militare**, Asterios, Trieste 1997, ed. orig. 1996, trad. dal francese di Mario Cardona, pp. 302, Lit 39.000.

Implacabile, la questione della peculiarità russa ritorna. Per tutto il XIX secolo, i populistici, vale a dire quanti vedevano nel popolo delle campagne il veicolo della redenzione, hanno sostenuto che

la Russia era, per la sua stessa natura, refrattaria al capitalismo. Lo stesso Marx, in ispecie nei suoi ultimi anni, ha nutrito un simile sospetto, pur così antitetico alla concezione materialistica della storia. Sui giornali oggi si leggono *réportages* contrastanti. C'è chi preferisce sottolineare gli splendori urbanistici, e le ricchezze dei nuovi (o vecchi?) potenti, nella Mosca postcomunista, e c'è chi denuncia le serissime difficoltà incontrate dai russi a generalizzare i benefici dell'economia capitalista. Sapir, chiaramente, è tra questi ultimi. Il liberismo intransigente introdotto nel 1992, senza *welfare*, ha prodotto crisi di liquidità, accumulazione di enormi debiti, degradazione dei rapporti fra centro e periferie, impotenti soluzioni militari. La vecchia nomenclatura si è insinuata, senza le regole che prima in qualche modo la avviluppavano, nel nuovo sistema, dominandolo. Il crollo di un'economia pianificata ormai in agonia e di un sistema politico chiuso ha così generato il caos generalizzato. Il fissismo sociale, come prima, prevale sulla mobilità, la speculazione sugli investimenti produttivi, e il capitalismo, inteso nelle accezioni di Braudel o di Polanyi, sul mercato: l'economia, cioè, senza produrre merci, e senza disporre di "mani invisibili", si è disincagliata dalla società. Esiste allora una peculiarità della Russia?

(b.b.)



Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa in collaborazione con

Istituto Nazionale di Urbanistica e Comune di Napoli

Re-visioni della città

17 dicembre

Sopralluoghi

Una conversazione su Napoli

Stefano Bocri, François Chevrier, Catherine David, Rem Koolhaas

19 dicembre

Urbs/Civitas

Wim Wenders incontra il Sindaco di Napoli

14 gennaio

Città di carta/città di vetro

Tra descrizione e riscrittura della città contemporanea

Francesco M. De Sanctis, Gustaw Herling, William J. Mitchell, Guido Martinotti, Bernardo Secchi, Attilio Belli, Mario Martone, Antonio Biasiucci, Alberto Ferlenga, Mimmo Jodice, Marco Romano, Ola Söderström, Alberto Clementi, Daniele Del Giudice

15 gennaio

Il visibile e l'invisibile

Vedere / pre-vedere: quali trasformazioni nella realtà urbana

Arturo Carlo Quintavalle, Giuseppe Dematteis, Fabrizio Mangoni, Alberto Abruzzese, Andrea Branzi, Luigi M. Lombardi Satriani, Pierluigi Nicolini

21 gennaio

Le trasformazioni della "città dismessa"

Bagnoli e l'orto Marghera: identità e stratificazione delle aree industriali dismesse

Giorgio Conti, Franco Corsico, Roberto D'Agostino, Vezio De Lucia, Raffaele De Luca Tamajo, Francesco Forte, Carlo Olmo

22 gennaio

Lo sguardo entropico

Lewis Baltz, Silvana Turzio, Nick Waplington

23 gennaio

Progetto per l'archivio contemporaneo a Napoli

Note per la creazione dell'archivio fotografico di Napoli e del suo territorio

Francesco M. De Sanctis, Mimmo Jodice, Antonella Fusco, Roberta Valtorta

Napoli Fotocittà

Napoli, 15 dicembre 1997 - 23 gennaio 1998

Mostre

DINTORNI DELLO SGUARDO

Otto giovani fotografi italiani per una visione moderna delle trasformazioni dei paesaggi urbani e sociali delle periferie napoletane.

(M. Calò, A. Cimmino, P. Di Bello, A. Giuliani, G. Irrera, S. Onganelli, C. Sabatino, C. Zamagni)

RISONANZE MECCANICHE

Bagnoli: metamorfosi dello spazio della dismissione. Progetti fotografici come contributo alla pianificazione dell'area dismessa.

(Archivio Bagnoli, R. Mariniello, F. Jodice)

VENEZIA-MARGHERA

Quindici fotografi italiani e la lettura del paesaggio urbano di Marghera.

A cura di Paolo Costantini.

(M. Ballo Charmet, O. Barbieri, G. Basilico, G. Battistella, L. Campigotto, V. Castella, A. Chemollo, G. Chiaromonte, P. De Pietri, W. Guerrieri, G. Guidi, M. Jodice, W. Niedermayr, F. Orsenigo, M. Zanta)

SEZIONI DEL PAESAGGIO

Omologazioni e particolarismi del paesaggio italiano attraverso cinque sezioni campione dal Veneto alla Campania. Un progetto di S. Boeri e G. Basilico.

ARCHIVIO DELLO SPAZIO

Una selezione dell'archivio fotografico del progetto Beni Architettonici e Ambientali della Provincia di Milano.

(O. Barbieri, G. Basilico, V. Castella, L. Ghirri, G. Guidi, M. Jodice)

Inaugurazione delle mostre

11 dicembre 1997, ore 18.00

Intervengono:

Francesco M. De Sanctis, Mimmo Jodice, Fabrizio Mangoni

Storia a due voci

di Adriana Lay

DAVIDE JONA, ANNA FOA, **Noi due**, a cura di Luciana Benigno, *Il Mulino, Bologna 1997, pp. 233, Lit 28.000.*

Esiste in questo libro un forte elemento di originalità che è bene espresso dal titolo: *Noi due*. Un titolo che coglie appieno un aspetto caratterizzante di queste memorie: quello di essere un'autobiografia a due voci. Davide Jona, originario di Ivrea, ebreo emigrato con la famiglia negli Stati Uniti nel 1940, comincia a scrivere - in una lingua imparata tardi - per i nipoti, nati e vissuti in America, la storia della sua famiglia, l'ambiente da cui proviene, le "radici" dalle quali anche loro discendono. Nel 1971 Davide muore improvvisamente, lasciando il racconto incompiuto al momento del suo matrimonio con Anna Foa. Si opera a questo punto un passaggio di testimone. "Il nonno è morto (...) era arrivato al 1932 ed era ansioso di raccontarvi gli anni successivi come i più straordinari e intensi della sua e della mia vita": così Anna riprende il filo della storia. E in questo doppio registro narrativo si coglie tutta l'originalità già suggerita dal titolo: una costruzione autobiografica che non ha molti altri modelli.

Il testo, come fa notare nella sua bella introduzione Aldo Zargani, "è vissuto a lungo prima di essere stampato, ha dormito sugli scaffali, ma è stato anche letto da pochi fortunati di Torino e del Minnesota". Una copia della sola parte di Davide è conservata, ignorata

dai più, nell'archivio della Comunità ebraica di Torino; ma è all'Immigration History Research Center di Saint Paul che Luciana Benigno si è imbattuta nelle memorie complete. A lei si deve la traduzione e, insieme all'Istituto storico della Resistenza in Piemonte, l'impulso alla loro pubblicazione.

L'aspetto più interessante della

nuova fase della sua vita: Anna, una donna che vive il fascismo come sfida personale, il fratello di lei, Vittorio Foa, colui che lo aiuta "a credere (...) che c'è ancora una speranza oltre la palude italiana", la persona che, come felicemente dice Zargani, possiede quella "serenità sarcastica di chi sa di vincere mentre sta perdendo". Tocca dunque ad Anna, quando decide che il compito pedagogico che il compagno si era dato va raccolto e continuato, raccontare del vuoto che si crea intorno a loro dopo l'arresto di Vittorio; della perdita del lavoro di Davide, della decisione di emi-

Memorie a testa alta

di Alberto Cavaglion

ANGELO DINA, **Gli anni che lasciano il segno**, introd. di Vittorio Foa, Edizioni Gruppo Abele, Torino 1977, pp. 91, Lit 22.000.

Nella memorialistica ebraico-piemontese (ma la ricerca storiografica ha avuto analoghe cadute di stile) sempre più di frequente vediamo prevalere biografie contorte di personaggi contraddittori,

bionde" si prolunghi fino ai nostri giorni, può darsi che abbiamo calcolato la mano, ma il senso del discorso non muta.

Contro una visione distorta della cultura ebraica, ben vengano memorie "semplici" come questa di Angelo Dina. La semplicità è più disarmante e per questo forse oggi non ha il successo della complessità. Giova invece oggi ripristinare il primato della semplicità e fare l'elogio della linearità. Angelo Dina, un sindacalista della Olivetti morto pochi mesi orsono, apparteneva a una famiglia ebraica poverissima, di Casale Monferrato: le origini sono le stesse di Augusto Segre e di un capolavoro come le sue Memorie (Bonacci, 1979). L'infanzia casalese, poi aostana, infine torinese, è descritta con lievi pennellate di nostalgia e ci ricorda le condizioni di vita che anche Jemolo, parlando di Ceva anziché di Casale, rievocò nella prima metà della sua autobiografia.

Rimasto assai presto orfano di padre e di madre, Dina costruì da sé il proprio futuro: gli studi, gli amori giovanili, lo sbocciare di una prima consapevolezza politica socialista durante i mesi dell'occupazione tedesca. Laureatosi in ingegneria rinunciò a una brillante carriera nell'industria per buttarsi a capofitto nella lotta sindacale del dopoguerra e confluì, come forse era inevitabile, nell'utopistico sogno di riforma olivettiano. "Mi colpì subito il modo come Angelo teneva alta la testa", scrive Foa nella prefazione rievocando il loro primo incontro, durante un'assemblea della Fiom. Per circa mezzo secolo Dina e la moglie tacquero sul proprio passato di perseguitati. Le pagine che ora escono postume sono state composte per il figlio Claudio, "che insisteva perché i genitori parlassero dell'Italia del razzismo e della guerra".

Ne viene fuori un racconto straordinariamente teso nella sua sobrietà. Nessuna concessione ai toni lacrimosi di tanta memorialistica recente. Anche quando scrive, Dina "tiene la testa alta", ossia non indulge al sentimentalismo, nemmeno quando racconta di suo nonno, rilegatore di libri, che prendendo in braccio il nipotino gli faceva sentire la barba non completamente rasata chiamandola "grattugia". Il lettore troverà inoltre una importante testimonianza sui costi dei bombardamenti a Torino, sulla vita quotidiana punteggiata dai rumori dei motori, dai radi colpi dell'artiglieria contraria così poco efficace da essere soprannominata - da una generazione che evidentemente conosceva ancora il melodramma - "la Tosca" ("non feci mai male ad anima viva").

Che sia questo l'ebraismo "in positivo" che oggi occorre riscoprire è appena il caso di dire. L'altro, quello negativo dei soldi e della lascivia, sarà bene lasciarlo da parte, come già ci aveva preannunciato Ernesto Buonaiuti.

Eterogenee nobiltà regionali

GIAN CARLO JOCTEAU, **Nobili e nobiltà nell'Italia unita**, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. XI-275, Lit 36.000.

Quale ruolo ha avuto nell'Italia unita la nobiltà? quali sono stati i mutamenti in un periodo relativamente lungo? e, prima ancora: si può pensare che "le rivoluzioni borghesi e liberali non abbiano repentinamente cancellato le aristocrazie dalla scena del potere, della ricchezza e del prestigio"? Muovendo da quella che ritiene una "intelligente provocazione storiografica" di Arno Mayer, Gian Carlo Jocteau si pone queste come domande centrali nella sua importante ricerca. Provocazione appunto, e solo questa, perché l'autore di Nobili e nobiltà nell'Italia unita non segue tutto l'itinerario di Mayer fino alle conclusioni che l'Antico Regime si esaurì solo con la prima guerra mondiale. Nella sua storia si legge invece che la fine delle monarchie assolute portò con sé compiti e immagini tradizionali della nobiltà, cioè una buona fetta di potere; ma si legge anche che non ne oscurò la forte capacità evocativa e con essa la possibilità di rigenerarsi; questo non bastava però a ridisegnarne un profilo incisivo e quindi uno spazio e un ruolo definito ed egemone di classe dirigente. Tuttavia l'aristocrazia, o per lo meno certe aristocrazie, mantennero almeno per tutto il secolo XIX parti non così irrilevanti di potere.

Altri interrogativi non marginali nascono nella ricerca via via che l'autore affronta documenti, numeri e letteratura: per esempio, quali le differenze nei caratteri e nelle fortune della nobiltà a seconda delle aree territoriali? quali le figure sociali che emergevano

nel periodo 1923-46, in cui più intenso fu il fenomeno delle nuove nobilitazioni? Perché si tratta di un libro composito e complesso, una storia ricca di contrasti e di frammentazioni, sconcertanti soprattutto nella dimensione e nei caratteri per chi fosse tentato di pensare la nobiltà italiana come un blocco sociale relativamente uniforme.

Jocteau risponde a quegli interrogativi impostando la ricerca su tre filoni in modo non strettamente sincronico; questa scelta non cancella tuttavia l'unità del racconto e offre nello stesso tempo un quadro dinamico dell'aristocrazia postunitaria. Le pagine che riguardano le diverse "figure sociali" della nuova nobiltà e le aree sociali nelle quali essa si muove fanno emergere con immediatezza aspetti di permanenza e altri di innovazione: per esempio l'alta percentuale di nuovi nobili impegnati nell'industria e contemporaneamente quella assai più bassa, ma non irrilevante, di militari.

Ma la presenza di continuità e di rotture non costituisce per la nobiltà italiana un fenomeno omogeneo nel territorio. Le molte facce di questa aristocrazia si spiegano anche con il suo accentuato e persistente regionalismo. In tutto il periodo preso in esame il patriziato mostra infatti interesse attivo per le cariche nelle istituzioni locali. E infine l'ultima, ma non meno consistente, parte di questo libro: la letteratura che parla di nobiltà, anch'essa attenta alle diverse realtà sociali regionali e alle loro particolari aristocrazie; essa costituisce un veicolo importante di idee nella formazione di un'opinione pubblica, che può trasformarsi in garanzia di conservazione e di nuova egemonia. (a.l.)

memoria di Davide è quel continuo intrecciarsi della storia personale e familiare con la storia d'Italia e d'Europa nei primi trent'anni del secolo; i giovanissimi interlocutori devono imparare a conoscere in questo modo il mondo ebraico piemontese con le sue reti complicate di parentele e di amicizie fortemente solidali e aperte alle nuove opportunità di una società che cambia; la vita in una piccola città di provincia che si industrializza; gli echi dei pogrom dell'Europa orientale e la tragedia della prima guerra mondiale; la Torino delle grandi tensioni sociali del primo dopoguerra e le idee di un gruppo di giovani intellettuali che si muove intorno a Gobetti; infine l'onda montante del fascismo.

Come per una sapiente regia e non per un evento drammatico, Davide interrompe il racconto proprio mentre introduce i due personaggi che avrebbero segnato la

grare. Ma dove? Eccoli davanti a una carta geografica guardare il pianeta e scartare i paesi che richiedono il certificato di battesimo. La descrizione dell'impatto con il mondo sconosciuto e indifferente di New York colpisce il lettore; l'emigrazione, con la difficoltà di ricostruire veri legami, diventa un prolungarsi sofferto dell'isolamento subito a Torino. I primi anni americani vedono in Anna una grande protagonista: è lei che provvede ingegnosamente al mantenimento della famiglia. Dalle sue pagine è tutto il poco noto mondo femminile dell'esodo che diventa visibile. Solo quando Davide riuscirà finalmente a trovare un lavoro da ingegnere a Boston, entrambi potranno riprendere l'impegno antifascista attivo, ricostruendo così appieno la loro vita negli Stati Uniti. Le memorie si chiudono con l'immagine felice del primo ritorno in Italia nel 1947.

e talora la confusione ha la meglio sulla semplicità. Quando si parla di ebrei il binomio sesso-denaro funziona sempre bene, e leggendo ciò che talora si pubblica viene sempre in mente la fiera rampogna a suo tempo pronunciata da Ernesto Buonaiuti: "Usciti dalla clausura dei ghetti, ammessi alla libera circolazione della vita nel mondo, gli ebrei si erano dati a speculare sui cavalli e sui carri in mezzo a cui vivevano, a cercare, negli idoli menzogneri della cultura circostante, protezione e garanzia". Sulla scia di una narrativa che purtroppo si è conquistata un suo pubblico (penso all'ultimo romanzo di Alain Elkann) non di rado fanno capolino elementi di sensualità. Su queste stesse colonne ("L'Indice", 1997, n. 1), opponendoci con forza a questo genere di iniziative editoriali, azzardando l'ipotesi che l'ombra funesta di Pitigrilli e delle sue "dolicocefale

ASTROLABIO

James F. Masterson
IL SÉ REALE

Relazioni oggettuali
psicologia del sé
psicologia evolutiva

Tulku Urgyen Rinpoche
DIPINTI DI ARCOBALENO

Gli insegnamenti più profondi
del buddhismo vajrayana
intessuti con aneddoti
e ricordi del Tibet

Roberto Speciale-Bagliacca
COLPA

Considerazioni su rimorso,
vendetta e responsabilità

Un viaggio psicoanalitico
e antropologico
nel mondo del bisogno umano
di giudicare, di pentirsi
e di essere punito

Steven Shafarman
CONOSCERSI È GUARIRE

Le sei lezioni pratiche
del metodo Feldenkrais
per la rieducazione
e la riabilitazione del corpo

ASTROARNO

Dopo Togliatti e Gerratana

di Mario Vegetti

ANTONIO GRAMSCI, **Filosofia e politica. Antologia dei "Quaderni del carcere"**, a cura di Franco Consiglio e Fabio Frosini, La Nuova Italia, Firenze 1997, pp. LXXXVI-294, Lit 25.000.

Sembra opportuna, ed è sicuramente benvenuta, l'impresa alla quale si sono dedicati due ricercatori dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Urbino, Consiglio e Frosini, i quali si dichiarano a loro volta debitori verso gli stimoli ricevuti da Giorgio Baratta. Si tratta di una nuova antologia tematica, che parte naturalmente dall'edizione di Gerratana e ne rispetta sostanzialmente l'ordine cronologico all'interno delle diverse sezioni. A parte il taglio degli argomenti, costituito dall'antologia tematica sistematica dei "Quaderni" pubblicata fra il '48 e il '51 da Felice Platone e Palmiro Togliatti, la differenza fra questa antologia e il suo illustre precedente consiste soprattutto nel fatto che i testi A e B (cioè i testi preliminari in parte rifiutati da Gramsci in rifacimenti più sistematici) non solo non vengono sacrificati, ma anzi addirittura valorizzati in quanto più ricchi di stimoli problematici di riflessione. L'effetto di questa scelta è immediatamente rilevabile in sede di una prima lettura, che risulta più mossa, più

Una nuova rivista

L'editore Alfredo Guida di Napoli ha dato inizio alla pubblicazione della rivista "élites". Il federalismo come via per una rifondazione del senso della politica è una delle linee ispiratrici della rivista, che riserva una particolare attenzione al Mezzogiorno e alla questione della necessità di élites politiche adeguate.

inquietata, certamente più fedele alla ricerca dell'autore.

L'impresa antologica è concepita in tre volumi: il primo pubblicato riguarda la filosofia della praxis; il secondo e il terzo verteranno rispettivamente su problemi storico-politici e sulla questione degli intellettuali italiani. Questo primo volume è a sua volta articolato in sei sezioni: *Materialismo storico e scienza moderna; Materialismo volgare e sociologia; Il confronto con B. Croce; Problemi di economia; Filosofia e politica; Società civile e stato*. L'antologia è preceduta da un'ampia e utile introduzione sul background culturale di Gramsci prima del carcere: i suoi rapporti con l'idealismo italiano fra Croce e Gentile, i contatti con la tradizione bergsoniana francese, la strenua lotta contro le posizioni del marxismo evolutivista di stampo positivista, la lettura storicistica, hegelizzante, di Marx, infine il richiamo insistente alla libertà, alla coscienza, a un'idea di rivoluzione come trasformazione del proletariato in soggetto libero e consapevole della storia.

I testi gramsciani sono corredati da un ampio e utile apparato di note, prevalentemente storiche, biografiche, filologiche, spesso più esaurienti di quelle dell'edizione Gerratana.

È chiaro che una valutazione complessiva dell'opera di selezione attuata dai due curatori potrà venir formulata soltanto dopo il

completamento dell'antologia. E solo allora si potrà dire se essi avranno realizzato il loro proposito, che è quello di render possibile per Gramsci quello studio filologicamente preciso e in un certo senso "disinteressato" che lo stesso Gramsci auspicava per Marx.

Ma già questo primo volume testimonia che un risultato è stato raggiunto, più ristretto ma non me-

no significativo di quello ora segnalato. Esso consiste in una nuova legibilità di Gramsci, in un accesso più aperto e più vivo alla sua instancabile capacità di problematizzazione. Ci sono pagine, come quelle sulla valenza non solo politica ma etica e filosofica dell'idea di egemonia (pp. 197 sgg. dell'antologia), sulle quali le sinistre vecchie e nuove, e in primo luogo i giovani, dovrebbero tornare a riflettere. Pensare Gramsci, ma soprattutto pensare con Gramsci, è un compito al quale questa antologia ci invita, rendendolo al tempo stesso più agevole e più stimolante.

Tre Gramsci possibili

di Nadia Urbinati

Che volto ha il Gramsci degli anni novanta? Sono tre le antologie che possono rivelarcelo: *Le opere*, a cura di Antonio A. Santucci (Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 447, Lit 15.000); *Filosofia e politica. Antologia dei "Quaderni del carcere"*, a cura di Franco Consiglio e Fabio Frosini; *Pensare la democrazia. Antologia dai "Quaderni del carcere"*, a cura di Marcello Monta-

dà del pensiero di Gramsci una lettura idealistico-pragmatica, mentre quella curata da Montanari interpreta la filosofia politica di Gramsci alla luce del discorso della modernità. Due immagini molto diverse e molto accattivanti.

Quello che ci propongono Consiglio e Frosini è un Gramsci filosofo pragmatico e della soggettività, acuto conoscitore della mente umana e delle passioni. È il teorico di una filosofia della prassi che nell'antologia sembra svilupparsi come una farfalla che si nutre e poi si libera della sua crisalide.

Gramsci, teorico di una individualità relazionale, né idealista né materialista, di un'epistemologia essenzialmente pragmatica che usava le idee come "setacci" della realtà fattuale (interessante sarebbe stato il confronto con William James, un autore amato da Gramsci e qui purtroppo assente). Gramsci infine filosofo democratico, perché una funzione attiva e responsabile della mente e un'individualità "molecolare" dell'io - "pluralista" e "federale" - prevedono una società di soggetti politici autonomi e eguali. Sì, Gramsci ha compreso che la democrazia ha un forte contenuto emancipativo perché il suo fondamento normativo è l'autonomia individuale. Ma la democrazia non è solo questo, e per essere questo deve essere qualcosa di più. Gramsci non ci ha lasciato una teoria dello Stato democratico, e in questo senso non è stato un teorico della cittadinanza democratica.

Teorico della democratizzazione è il Gramsci di Marcello Montanari, un Gramsci precorritore delle teorie contemporanee del conflitto fra mondializzazione dell'economia e politica degli Stati-nazione. Ora è Carl Schmitt a guidare l'interpretazione: Gramsci è il più lucido schmittiano del Novecento, perché vede nella grande guerra la fine dell'"ordine spirituale" che ha legato gli Stati europei nell'età moderna. Legge la crisi della modernità servendosi dell'analogia col medioevo, come un'epoca non soltanto di dissoluzione ma anche di preparazione del nuovo ordine. Per i moderni, la nuova unità organica è l'America, il prototipo dell'economia-mondo, uno Stato che non ha più bisogno di una nazione. Gramsci teorico della postmodernità dunque, che si pone il problema di come "generalizzare" l'americanismo, e infine vede nell'"interdipendenza internazionale" una nuova occasione di sviluppo e di "partecipazione alla vita politica".

Come quello di Consiglio e Frosini, anche quello di Montanari è un Gramsci che parla la nostra lingua e usa i nostri concetti. Che ha di fronte a sé le stesse sfide che ha la sinistra oggi al governo nelle società occidentali: costruire "sistemi politici poliarchici"; pensare a un'unità mondo non come "un processo di assimilazione-subordinazione dei soggetti più deboli, ma secondo le differenze, secondo il riconoscimento di una cittadinanza differenziata". Un Gramsci attualissimo, quasi una nostra autobiografia.

Un profondo senso storico

di Stefano Azzarà

Di fronte al rancoroso rifiuto cattolico della modernità, così radicato nel provincialismo di una cultura cresciuta all'ombra del Sillabo, di fronte al rozzo evolutivismo meccanicistico delle stesse forze socialiste, il giovane Gramsci non può, agli esordi, che confrontarsi con il liberalismo. Di gran lunga più avanzati gli appaiono - rispetto alla difesa del diritto divino contro lo Stato e rispetto alla subalternità del riformismo al positivismo borghese - Croce e anche Gentile, nei quali egli saluta la continuazione della lezione di Hegel, e dunque il riconoscimento della legittimità del moderno (nonché, per l'Italia, del Risorgimento) contro le forze della reazione. E però, proprio in Croce e Gentile trovano conferma i limiti di una tradizione liberale costitutivamente incapace di andare oltre la propria parzialità, e che continua quindi a considerare le classi subalterne come una "moltitudine bambina", buona tutt'al più come pedina delle élite nella guerra tra le nazioni. È a partire da qui che Gramsci, rinunciando a una condanna apocalittica della storia della borghesia, si impegna in un bilancio critico nel quale il comunismo si configura come l'erede consapevole dei punti alti della tradizione liberale. Come il movimento nel quale l'organizzazione autonoma delle masse travolge ogni clausola d'esclusione (verso le classi lavoratrici o i popoli dei paesi coloniali) e porta a reale compimento quel processo di costruzione dei diritti universali dell'uomo lasciato a metà dalla borghesia stessa.

Proprio questa impostazione del proble-



ma della trasformazione, che corrobora l'analisi della situazione concreta con il metodo della dialettica hegeliana, consente a Gramsci di riconoscere subito la legittimità della rivoluzione di Lenin, la "rivoluzione contro il capitale" che manda per aria le codificazioni meccanicistiche ed economicistiche del marxismo. Gli consente inoltre - distinguendolo da tutto il marxismo occidentale - di non dissolvere l'idea del comunismo nell'attesa messianica della palingenesi sociale, della fine di ogni conflitto, della nascita dell'"uomo nuovo".

Nella riflessione sulla "società regolata", istanze quali la questione nazionale e religiosa, o la forma dello Stato e del mercato socialista, lunghi dall'essere astrattamente liquidate, trovano la loro giusta dimensione come problemi costitutivi di una democrazia reale. Proprio il profondo senso storico di un pensatore in grado di porre (in anticipo su tutti) questo genere di problemi, afferma Losurdo, deve esserci oggi di aiuto per un bilancio che sappia affrontare in maniera critica le complesse vicende del Novecento, senza pretendere di ridurle a "un nuovo capitolo di teratologia".

REGIONE DELL'UMBRIA
PROVINCIA DI PERUGIA
COMUNE DI ASSISI
AZIENDA DI PROMOZIONE TURISTICA DI ASSISI

PREMIO DI ASSISI Bando di concorso letterario 3ª edizione Assisi, giugno 1998

Il Premio Assisi '98 è riservato esclusivamente ad opere inedite di prosa. La Giuria è presieduta da Marco Lodoli. Il testo vincitore sarà pubblicato a cura del Premio Assisi. Gli elaborati dovranno essere inviati in 4 copie ed ogni copia dovrà contenere il nome dell'autore, l'indirizzo e l'eventuale numero telefonico. Le opere dovranno pervenire presso la segreteria del Premio entro e non oltre il 31 dicembre 1997 in caso di inoltro via raccomandata postale farà fede la data di spedizione.

Gli elaborati vanno indirizzati a:

Premio Assisi
c/o Provincia di Perugia
P.za Italia, 11 - 06100 - Perugia
Tel.: 075/812450 - 812534 Fax: 075/813727

Le opere inoltrate non verranno restituite

nari (Einaudi, Torino 1997, pp. 370, Lit 40.000).

Come mette in evidenza Valentino Gerratana nella lettera all'editore che accompagna la raccolta, quella curata da Santucci è la più esaustiva introduzione alla lettura di tutta l'opera gramsciana. Raccolte i più significativi scritti politici e giornalistici degli anni precarcerari e una larga selezione dai *Quaderni*. È destinata al grande pubblico. Il filo conduttore è il "nesso indissolubile tra politica e cultura". Il criterio di selezione dei testi è lo stesso che ha ispirato Gerratana nella sua classica edizione dei *Quaderni del carcere* del 1975. l'ordinamento cronologico, "l'unica maniera per non smarrire il filo conduttore di un pensiero in continuo sviluppo" quale fu quello di Gramsci.

Tematiche sono invece le altre due antologie. Quella curata da Consiglio e Frosini è filosofica e

Ideazione, esecuzione e cooperazione intelligente

di Vittorio Rieser

ARIS ACCORNERO, *Era il secolo del lavoro, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 208, Lit 18.000.*

Non bisogna lasciarsi ingannare dall'apparenza di "sintesi divulgativa" dell'ultimo libro di Aris Accornero. Certo, il linguaggio è semplice e lo rende un libro accessibile a una cerchia più ampia di quella accademica; ma a questo fa riscontro un'elevata densità concettuale, attraverso cui vengono affrontati molti dei nodi interpretativi centrali della vicenda del lavoro in questo secolo (testimoniata tra l'altro dalla ricchezza dei riferimenti bibliografici, che non sono un "orpello" sovrapposto al ragionamento). Vale quindi la pena di esaminarlo un po' analiticamente, seguendo le varie tappe del suo ragionamento.

La parte dedicata a una "sintesi del secolo" presenta, inevitabilmente, il fascino e i limiti delle "grandi sintesi", tanto più quando sono contenute nei limiti di spazio (meno di cento pagine) propri di questo libro. Il linguaggio semplice ed efficace dell'autore ne rende la lettura scorrevole e avvincente. Al tempo stesso, la sintesi comporta inevitabilmente qualche semplificazione.

Ad esempio, nell'analisi di come il lavoro operaio "si costituisce come classe" sembra esserci, inizialmente, una sopravvalutazione del fattore politico-ideologico (e, all'interno di questo, del ruolo di quelle "ideologie del lavoro" che Accornero ha, in altra sede, acutamente criticato); mentre in seguito sembra esserci una sottolineatura opposta, del modello di organizzazione del lavoro basato sulla netta separazione tra ideazione ed esecuzione come unico fondamento reale della trasformazione dei rapporti di lavoro in rapporti di classe. Ma, al di là di queste formulazioni che andrebbero discusse, Accornero riesce a evitare che le esigenze di sintesi portino a un restringimento dell'orizzonte di problemi. Anzi, vi inserisce problematiche che spesso "restano fuori", confinate in ambiti separati. Ne citiamo a mo' di esempio due: la *dimensione di genere* e il *referimento comparativo al lavoro nel "modello sovietico"*, che interagiscono in modo estremamente fecondo col filone "canonico" della storia del lavoro nella fabbrica capitalistica.

Ma l'elemento caratteristico, di questa parte come di tutto il libro, è il riferimento costante (fatto di conoscenza ravvicinata, e non di stereotipi) alla concreta condizione dei lavoratori (sul luogo di lavoro ma non solo). Questa "scelta prioritaria di attenzione" si riflette anche in opzioni teoriche: in termini marxiani, potremmo dire che Accornero pone al centro della sua analisi il processo lavorativo più che il processo di valorizzazione, o – in altri termini – che per lui conta di più la separazione tra ideazione ed esecuzione che non la separazione dalla proprietà dei mezzi di produzione.

Ora, questa scelta – senza entrare nelle dispute teoriche (o ideologiche) che potrebbe aprire – ha una serie di conseguenze feconde.

Si collega a una visione non deterministica – per cui non è "tutto dato" dall'appropriazione capitalistica dei mezzi di produzione – e a una concreta confutazione delle ipotesi bravermaniane sulla "degradazione del lavoro", basata su elementi concreti e non su presupposti ideologici – e tra questi elementi c'è l'incessante azione di resistenza e di lotta dei lavoratori. E

informatiche sulla qualificazione o l'analisi dei mutamenti della durata del lavoro nelle sue varie dimensioni, o l'analisi dei vecchi e nuovi bisogni di tutela.

C'è però, a parer mio, un "rischio di squilibrio": l'analisi dei mutamenti in atto nella "fase post-fordista" è un po' troppo direttamente desunta dai nuovi modelli organizzativi, anziché dalla realtà

sull'individuazione di contraddizioni e problemi: la contraddizione tra l'esigenza di una "cooperazione intelligente" e l'instabilità del posto di lavoro, le condizioni in termini di formazione e di partecipazione alle decisioni, che sono tutt'altro che realizzate e restano difficili da realizzare.

Dall'analisi di queste contraddizioni prende le mosse l'analisi del

ro e delle lotte che l'hanno determinato.

Nella discussione sulle possibili risposte al problema, Accornero polemizza – partendo tra l'altro da osservazioni sulla molteplicità di condizioni oggettive e soggettive rispetto al lavoro – con le risposte tutte centrate su riduzione d'orario/redistribuzione del lavoro; e ridimensiona anche certe "illusioni" sul terzo settore, mostrando che non può essere isolato dal contesto complessivo della società e del mercato (sulle "ideologie del terzo settore" ritornerà poi polemicamente anche nella parte conclusiva). E riconduce, in termini "classici", il problema dell'occupazione al problema dello sviluppo, cioè dell'aumento del prodotto.

Nel capitolo conclusivo, Accornero parte dalla critica a due "scenari di declino" del lavoro: quello bravermaniano di "degradazione" e quello, prospettato in forme varie da diversi autori, di perdita di centralità e di dissoluzione nella forma più indefinita di "attività".

In contrapposizione a quegli "scenari", Accornero così sintetizza la sua visione dei processi di trasformazione che hanno investito il lavoro: "Sono tre i processi che hanno inciso sui profili valoriali del lavoro salariato: la riduzione della durata, il miglioramento della tutela e della remunerazione, e la crisi del modello taylor-fordista. Il primo ridimensiona il lavoro a vantaggio del non-lavoro, il secondo fa apprezzare il tenore di vita, il terzo fa prima temere la 'degradazione' e poi fa sperare nella 'qualità'. In sostanza, il lavoro è evoluto perdendo in centralità simbolica e guadagnando in distacco critico".

Giustamente, in questo quadro, l'autore sottolinea l'importanza centrale della femminilizzazione del mondo del lavoro, vista come aspetto fondamentale delle trasformazioni e insieme come smentita all'ipotesi della "perdita di centralità" del lavoro stesso – anche se mi sembra poi discutibile e un po' forzato lo schema in base a cui il lavoro maschile sarebbe più "fordista" e quello femminile più "post-fordista".

Ma, da questo passaggio dalla "società del lavoro" alla "società dei lavori", Accornero – in contro-tendenza rispetto a stereotipi largamente diffusi – trae l'indicazione di nuovi bisogni di regolazione. La vita lavorativa sarà sempre più caratterizzata da percorsi complicati tra lavori diversi (e tra momenti di lavoro e di non-lavoro), con il rischio di nuove e più profonde segmentazioni sociali tra diversi mercati del lavoro (e quindi tra i lavoratori, a seconda del mercato su cui si trovano a "muoversi"). Da qui, un invito al sindacato a una sorta di "ritorno alle origini", a un ruolo di regolazione dei lavori che "deve cominciare dal mercato, cioè prima che il lavoratore si trovi un impiego". In questo quadro, Accornero prospetta un mix di rigidità e di flessibilità assai diverso da quello delle diffuse ideologie sulla "flessibilizzazione" del mercato del lavoro, e che potrebbe offrire utili stimoli di riflessione alla cultura sindacale di oggi.

**Natale
è un'occasione
meravigliosa.**

Fino al 31 dicembre 1997

I MERIDIANI
I grandi scrittori
della letteratura mondiale

L. 60.000
invece di L. 75.000

Dal 1° gennaio il prezzo di ogni volume
sarà di L. 85.000

**FONDAZIONE
LORENZO VALLA**
Scrittori greci e latini

L. 39.000
invece di L. 48.000

MONDADORI

a essa si ricollega anche la visione "non demonizzante" dello sviluppo dei consumi di massa.

Quel che ne vien fuori è una visione concreta ed equilibrata, sfaccettata, dell'itinerario del lavoro in questo secolo, che permette di porre su base solida i tre nodi centrali, oggetto della seconda parte del libro: "il lavoro che cambia", "il lavoro che manca", "dal lavoro ai lavori".

E infatti, l'analisi del "lavoro che cambia" è ricca di osservazioni illuminanti e di sintesi efficaci. Si vedano, per fare alcuni esempi, l'analisi degli effetti delle tecnologie

molto più variegata e contraddittoria della loro implementazione. Ciò non porta a una "deriva apologetica": come vedremo, Accornero ha un'attenzione acuta alle contraddizioni di questa fase. Rischia però di ipostatizzare alcune tendenze di mutamento, come si può vedere in formule un po' vaghe o semplificatrici quali "il lavoro da astratto diventa concreto" o il passaggio "dall'esecuzione rigorosa (...) alla cooperazione intelligente".

Comunque, come dicevamo, le conclusioni che Accornero trae da quest'analisi sono tutt'altro che apologetiche, ma sono centrate

"lavoro che manca", e in particolare l'appassionata invettiva contro quelle che Accornero chiama "le filosofie del dimagrimento (dell'impresa) a tutti i costi".

Nel corso di questo ragionamento sulle cause della disoccupazione di massa, Accornero confuta efficacemente le spiegazioni "tecnocentriche", sia quelle che vedono nel progresso tecnologico la causa fondamentale della disoccupazione, sia (*en passant*) quelle che attribuiscono interamente alla tecnologia la riduzione della fatica, dimenticando il passaggio della riduzione dell'orario di lavoro

Diseguali, ma cittadini

di Giorgio Bini

DANIELE CHECCHI, La disegualianza. Istruzione e mercato del lavoro, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 196, Lit 28.000.

FONDAZIONE AMICI DI "LIBERAL", Allarme scuola. L'Italia rischia il declino, Atlantide, Roma 1997, pp. 145, Lit 25.000.

Nella premessa al saggio *La disegualianza* di Daniele Checchi si legge che esso "tratta l'insorgere della disegualianza economica, ovvero la disegualianza nelle capacità di comando sulle merci". È infatti un libro di economia, uno dei pochi che si occupano di problemi dell'istruzione. Se ne occupa per dimostrare il ruolo che l'istruzione - il possesso di conoscenze e la disponibilità di un titolo di studio - ha nel creare, approfondire, mantenere (o attenuare) la disegualianza. Per la quale l'autore non simpatizza, tant'è vero che dedica il suo lavoro a quelli che "nonostante tutto" vi si oppongono. Ma non esprime il suo atteggiamento con proclamazioni ideologiche e neppure con prese di posizione di pedagogia generale e filosofia dell'educazione. L'analisi, molto impegnativa per il lettore non esercitato all'uso e alla comprensione dei concetti e del linguaggio economici, tratta di risorse, redditi, distribuzione del benessere, "potenzialità di vita", disegualianza fra classi, alla luce delle più importanti teorie economiche, dai classici a Keynes.

Segue una parte che esamina le cause della disegualianza, a partire da quelle esplicitamente derivate da presupposti elitari (Pareto), per seguire con quelle che attribuiscono un ruolo centrale all'istituzione scolastica e all'istruzione, fino alla teoria del "capitale umano" (delle conoscenze accumulate che genererebbero un benessere futuro) che fa dell'istruzione un fattore direttamente produttivo se riferito al mondo del lavoro. Infine tra le cause di disegualianza vengono considerate quelle d'origine familiare (reddito, cultura) e sociale.

Alla fine dell'analisi, dell'esposizione e discussione di varie ipotesi interpretative ci si accorge che *sub specie* economica sono stati riproposti argomenti di cui tradizionalmente s'è sempre occupata la sociologia dell'educazione (del resto il sottotitolo contiene una tipica formulazione sociologica): per tutti gli anni settanta il rapporto fra istruzione e mercato del lavoro è stato infatti uno dei settori di ricerca più frequentati.

Nelle ultime pagine ci si chiede se ridurre le disegualianze (anche per salvaguardare un buon "funzionamento della democrazia") comporta di necessità una minor efficienza produttiva dovuta all'inevitabile intervento pubblico, e si risponde che i paesi che hanno dovuto attuare politiche maggiormente egualitaristiche sono anche quelli che sono riusciti a ottenere nell'ultimo decennio una migliore performance in termini di produttività. Checchi ne trae conforto, nella fiducia che la disegualianza possa essere consistentemente ridotta, senza necessaria-

mente arrivare a mettere in discussione la natura e gli assetti proprietari dell'attuale sistema economico, e così mostra simpatia per le socialdemocrazie (quelle serie, naturalmente).

Nel loro convegno (novembre 1996) gli Amici di "Liberal" non trattano di uguaglianza se non occasionalmente per dire, chiamandola "egualitarismo", che è una causa fondamentale del declino in cui si trova il sistema d'istruzione e a cui vogliono porre rimedio sconfiggendo la demagogia. La soluzione del problema ha per loro come condizione generale la separazione precoce, al più tardi dopo l'obbligo, fra un canale scolastico e uno di formazione professionale, al quale ultimo avviare gli alunni e le alunne meno dotate o che, in ogni caso, riescono peggio a scuola, in modo da togliere dal sistema scolastico principale i "diseguali" e "diversi", e insieme con loro gli insegnanti in esubero. Altre iniziative che vengono suggerite con grande serietà: semplificare la scuola elementare e in generale tutta la scuola ponendo termine tra l'altro alla "dissennata introduzione di nuove materie" (giusto), reclutare gli insegnanti con "criteri rigorosamente meritocratici" (che sembrano consistere, secondo la maggior parte degli interventi, in concorsi ben fatti), farla finita coi "famigerati, finti corsi di aggiornamento" (ben detto) e col "pedagogese" (benissimo), abolire il valore legale dei titoli di studio.

Gli interventi nella discussione non sono unanimi: Giaime Rodano, per dire, critica la "professionizzazione precoce dei giovani" e richiama la necessità di una "scuola, per così dire, 'disinteressata'", col che piomba nell'egualitarismo più peccaminoso; Marcello Pacini rammenta che "è più difficile progettare le forme e soprattutto i contenuti della formazione per il lungo periodo" e con ciò cancella l'ipotesi del sistema di formazione professionale parallelo a quello scolastico, così facile a essere messo in crisi, com'è sempre accaduto, dalle trasformazioni tecnologiche; Maurizio Zammattaro fa presente che per effetto dell'autonomia intesa come competizione "nelle scuole scadenti gli studenti perderebbero anni di vita"; Vittoria Gallina si pronuncia contro la "segregazione/esclusione formativa" e la fiducia che tutto possa risolversi con "tanta, buona formazione professionale"; Ermanno Testa difende il personale insegnante dagli attacchi demagogici e si permette di far notare che scuola e formazione professionale hanno finalità diverse (infatti una è scuola, l'altra no). Tutti gli altri o salutano benevolmente, come i ministri Berlinguer e Treu, o cantano nel coro.

Bisognerebbe fargli sapere che anche i "diseguali" (per natura?) hanno bisogno di acquisire molte conoscenze e molto bene organizzate, per comprendere la realtà in cui vivono, cioè essere cittadini di questa repubblica: e dunque d'una scuola più lunga, oltre che meglio organizzata. Altro che di anni di formazione professionale.

PIERFRANCO PELLIZZETTI, Politica e organizzazione '48, '68, '89 in azienda, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, pp. 170, Lit 21.000.

Il punto da cui inizia la riflessione coraggiosa e originale di Pellizzetti potrebbe essere l'impermeabilità storica delle organizzazioni economiche rispetto alla strutturazione e legittimazione del potere attraverso il metodo democratico. Il nodo problematico concerne la distonia tra l'essere consumatore e l'essere un cittadino "parziale" all'interno delle imprese. Un approccio non generalizzabile a tutte le figure professionali presenti nelle imprese, ma riguardante la maggioranza di esse; l'autore si chiede se esista "uno spazio percorribile per una reale costituzionalizzazione del potere aziendale". In questo modo il management aziendale, aspramente accusato di essere ancorato a forme di potere arcaiche, viene incaricato di un ruolo politico: il management aziendale diventa il soggetto strategico per l'implementazione di politiche inclusive di estensione della cittadinanza anche all'interno dell'organizzazione del lavoro produttivo. La categoria tradizionale di lavoratore subisce una sorta di mutazione genetica e i soggetti diventano non solo prestatori d'opera - o "mentedopera", il "lavoratore che sa" - ma *stakeholders*, portatori di interessi. La presenza di un comune denominatore sarebbe la premessa perché soggetti differenti possano riconoscere la presenza di interessi comuni. Potremmo dire "da sfruttati a cittadini" parafrasando il titolo di un libro di Bruno Trentin. La matrice schumpeteriana percorre tutto il lavoro e ne fornisce il materiale argomentativo. Infatti il management aziendale è riconosciuto quale soggetto collettivo privilegiato per promuovere - insieme agli altri soggetti che fanno parte del mondo imprenditoriale e della vita organizzativa aziendale - una sorta di modernizzazione culturale della direzione d'impresa.

Igor Piotto

DONATO ESPOSTO, Un calcio alla Fiat. Storia di un operaio di Melfi, DataNews, Roma 1997, pp. 80, Lit 14.000.

Una storia operaia nel periodo della crisi del fordismo, la carriera professionale di un operaio del Mezzogiorno, la fabbrica e le sue promesse non mantenute. Potrebbero essere queste le molteplici prospettive con cui leggere il racconto di Donato Esposito. Una storia di vita all'interno di una fabbrica "integrata"; scritta con uno stile narrativo enfatico, senza sfocare la prenilità argomentativa e la chiarezza espositiva del racconto biografico. Si tratta di una critica al "regime di fabbrica", come dice Esposito, ma anche e soprattutto della storia di un operaio del Mezzogiorno che decide di lavorare in una fabbrica - la Fiat - con aspettative di miglioramento professionale oltre che di sicurezza del posto di lavoro. L'esperienza alla Sa-

Lavoro

ta di Melfi è fatta di aspettative individuali, spesso profondamente differenti, che si intrecciano tra i rumori metallici in una fabbrica "snella", dove però la cultura manageriale fatica ad accettare le conseguenze di un modello partecipativo di organizzazione del lavoro - e la partecipazione diventa retorica finalizzata all'assimilazione e uniformazione delle soggettività. La delusione della rappresentanza sindacale, la fatica di promuovere un sistema di diritti capaci di controbilanciare l'autorità manageriale e ridare un contenuto al lavoro, accompagnata dalla complicità-paura (le due facce della microfisica del potere) dei compagni di lavoro, portano l'autore al gesto più radicale: abbandonare la fabbrica con le sue garanzie per ritornare al precariato del lavoro stagionale, al quale aveva cercato di sganciarsi. La sconfitta dell'azione collettiva si sovrappone all'emancipazione individuale: "Ho capito che non posso pagare in nome di un lavoro il prezzo della mia dignità, della mia libertà, dei miei bisogni. Oggi ritorno a vivere".

(i.p.)

LUCA QUEIROLO PALMAS, Le fabbriche della formazione. Un'indagine sulla produzione delle risorse umane nella grande impresa industriale, L'Harmattan Italia, Torino 1996, pp. 206, Lit 29.000.

I processi continui di cambiamento che avvengono nel sistema economico impongono un processo di adeguamento continuo dell'offerta di lavoro alle esigenze della domanda. Nei paesi europei dove è più stretto il rapporto tra esigenze delle imprese e sistema educativo nazionale è quest'ultimo a fornire le competenze tecnico-professionali. Si parla infatti di mercati occupazionali. In Italia sono ancora le imprese a farsi prevalentemente carico dei processi formativi: le figure professionali e i percorsi di carriera sono segnati per mercati del lavoro interni. La ricerca affronta la specificità della situazione italiana, analizzando i

modi con cui le grandi aziende risolvono il problema dell'adeguamento e riadeguamento delle risorse umane. La chiave di lettura è quella del rapporto tra formazione e trasformazioni organizzative e produttive nel passaggio dal fordismo al postfordismo, pur non mancando ampi riferimenti alla sociologia dell'educazione. Viene così ricondotto nell'ambito della teoria e ricerca sociologica un tema rima-



sto per lungo tempo oggetto di studio quasi esclusivo degli uffici del personale, delle società di formazione e consulenza aziendale. Il libro è diviso in tre parti. La prima fornisce una chiave di interpretazione del fenomeno facendo riferimento alla letteratura sociologica e organizzativa sulle trasformazioni dell'organizzazione del lavoro e sulla gestione delle risorse umane. La seconda descrive le caratteristiche del sistema formativo italiano con ampi riferimenti ai sistemi educativi, alla strutturazione dei mercati del lavoro e alle relazioni industriali. L'ultima, di vera e propria ricerca, offre un'interessante e approfondito quadro dei modi con cui le grandi imprese attuano i loro processi di formazione. L'attenzione specifica si concentra sul caso della Fiat di Melfi con interviste in profondità alla direzione del personale e alle maestranze operaie su cui oggi con diversa intensità e contenuti a seconda delle figure professionali diventa importante un investimento in formazione.

Mariella Berra

**I fatti
Le notizie
Le idee**



Il Giornale della Musica
Un numero L. 7.000 (estero L. 11.500)
Abbonamento annuale (11 numeri):
Italia L. 65.000, Estero L. 110.000
ccp 17853102
assegno non trasferibile
Cartasi, Visa, MasterCard

Ogni mese in edicola
e nei negozi musicali

**Ti abboni per la prima volta o ci presenti un nuovo abbonato?
Ricevi a tua scelta in omaggio uno tra questi 7 libri:**

S. FACCI - CAPRE, FLAUTI E RE - L. 23.000
R. STRAUSS - NOTE DI PASSAGGIO - L. 29.000
STENDHAL - VITA DI ROSSINI - L. 35.000
D. TOOP - RAP - L. 23.000
AUTORI VARI - REICH - L. 35.000
G. GISSING - SULLE RIVE DELLO IONIO - L. 25.000
GUIDE EDILONELY PLANET - LONDRA L. 29.000

per informazioni, o per ricevere una copia saggio:

EDF - 19 via Alfieri, 10121 Torino - Tel. 011/5591811 - Fax 5591825 - Email: edf@inrete.it

Due ristampe

di Sandra Puccini

ERNESTO DE MARTINO, **Naturalismo e storicismo nell'etnologia**, a cura di Stefano De Matteis, Argo, Lecce 1997, pp. 356, Lit 35.000.

ERNESTO DE MARTINO, **Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo**, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 336, Lit 50.000.

L'opera di Ernesto de Martino torna sulla scena editoriale italiana con due importanti ristampe delle sue prime opere: *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* e *Il mondo magico*.

La prima, che dopo l'ormai lontana edizione di Laterza del 1941 non era più stata ripubblicata, è ora riedita dalla Argo nella collana diretta da Clara Gallini nella quale sono già apparsi tre titoli che raccolgono scritti inediti (o ormai introvabili) dello studioso napoletano. Stefano De Matteis nella sua introduzione ripercorre puntualmente la genesi del libro, inquadrando nell'Europa dilaniata dai totalitarismi e dalla guerra. De Matteis riproduce poi in appendice alcuni scritti che delineano il percorso seguito da de Martino tra il 1941 e i primi anni cinquanta e illuminano la sua presa di distanza dallo storicismo crociano. Tra gli altri, in particolare, la traduzione del-

l'articolo del 1941 *Religionsethnologie und Historizismus*, finora inedito in Italia; il testo (presumibilmente scritto da de Martino nel 1940) di quel *Giuramento* che rappresenta un vero e proprio inno alla libertà e nel quale riecheggiano – come mette in evidenza De Matteis – idee e posizioni di respiro internazionale (assai simili a quelle che nello stesso periodo venivano

Antropologia

norama etnoantropologico e che si manifesteranno pienamente negli anni e nelle opere successive come frutto dell'impegno politico e, soprattutto, della ricerca sul campo nell'Italia meridionale.

Scritto alla fine della guerra, *Il mondo magico* compare nel 1948 nell'inaudiana "Collana viola"; verrà poi pubblicato postumo da Boringhieri nel 1967 e ristampato (dallo stesso editore) per l'ultima volta nel 1973. L'attuale edizione ripropone quella del 1973, con le appendici che lo stesso de Martino aveva inserito nella seconda edizione dell'opera e con la mede-

GIOVANNI BATTISTA BRONZINI, **Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano**, Dedalo, Bari 1996, pp. 324, Lit 30.000.

Giovanni Battista Bronzini ha dedicato un libro originale e ricco di suggestioni a Carlo Levi, riproponendo brani dei suoi testi più significativi in brevi appendici antologiche (che corredano quasi tutti i

cominciare dal carcere e dall'esilio per giungere fino all'ultimo viaggio: quello – metaforico e tutto mentale – nella malattia, al termine del quale non c'è alcun ritorno a casa ma solo l'estrema, definitiva separazione dal mondo dei vivi.

La linea seguita da Bronzini – frammentaria, talora tortuosa e sempre densa di richiami simbolici – sembra dunque essere imposta dagli stessi vissuti di Levi, così come ci vengono restituiti dalla sua scrittura e dalla sua pittura. Al centro – vero generatore di metafore e di miti – sta il viaggio più famoso, il primo, quello in Lucania. Viaggio coatto, che acuisce la sensibilità e la visione del viaggiatore portandolo alla scoperta di un altro mondo che, nella percezione di Levi, sta oltre *Eboli*, alle origini della storia, quasi allo stato di natura.

È nel ripercorrere questo viaggio iniziale (una sorta di discesa agli Inferi, "un viaggio senza ramo d'oro, nei paesi grigi dei trapassati", come scrive Levi) che Bronzini dispiega le sue doti di narratore e di ascoltatore dei sentimenti e delle emozioni leviane, mostrando la sua capacità di usare l'antropologia come filo conduttore "denso" che consente di unire frammenti di scrittura e segmenti di storia umana per ritessere una esperienza artistica e umana. Si crea così un fitto gioco di rimandi, sovrapposizioni e assimilazioni tra l'autore e il suo personaggio: un esempio, a tratti assai penetrante, di esperimento e pratica dialogica, di rapporto emotivo e intensamente partecipato tra il soggetto che osserva e il suo oggetto di indagine.

Ne emerge una biografia originale, nella quale le metafore di cui è ricca la riflessione di Levi vengono amplificate e spinte alle loro estreme conseguenze, fino a divenire trasparenti apologetiche della condizione dell'intellettuale "civile" ed europeo di fronte alla remota, immobile diversità dei subalterni di ogni meridione.

Bronzini rintraccia, per ogni tratto del cammino, le suggestioni letterarie e le influenze antropologiche che accompagnano Levi nei suoi spostamenti: dalla risonanza del mondo classico a Frazer, dagli echi della cultura ebraica a Lévy-Bruhl e alla psicologia junghiana, per finire con una vera e propria interiorizzazione compiuta dal Levi scrittore della poesia di Rocco Scotellaro. Così, il viaggio in Lucania – e gli altri che a esso seguiranno – sono delineati come percorsi di avvicinamento all'*altrove* e all'*alterità*, a mondi sospesi e senza tempo che assumono le tinte mutevoli (e pittoriche) dell'arcaico, del primitivo, del naturale; mondi nei quali non è giunto Cristo ma neppure la crisi dell'Occidente e che rappresentano perciò una salvezza estrema dall'angoscia del moderno.

In questa visione, com'è chiaro, gli abituali schemi politico-ideologici adoperati per analizzare l'opera di Levi e collocarla nella storia italiana sono scardinati, vengono inessenziali o sono ricompresi nella lettura fortemente poetica, intima e interiore di tutto il suo lavoro.

(s.p.)

Un dibattito aperto

di Paola Di Cori

GIOVANNI JERVIS, **La conquista dell'identità**, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 167, Lit 24.000.

Negli ultimi decenni il tema dell'identità è senz'altro diventato uno dei più dibattuti e controversi delle scienze sociali; non si può quindi che provare gratitudine per chi – come Giovanni Jervis in questo suo libro recente – cerca di mettere ordine in un campo nel quale è molto facile perdere l'orientamento. Spaziando dalla filosofia alla psicologia, dall'antropologia e sociologia alla psichiatria, e dando prova di una consumata capacità di far chiarezza nel mare delle confusioni terminologiche e della grande varietà di posizioni teoriche esistenti, Jervis ha portato a termine un interessante lavoro di sintesi.

Composto di sei capitoli, più tre di appendice – comprendenti alcuni interessanti paragrafi destinati all'analisi di termini come "persona", "self", "io", "soggettività", ecc. – il libro convince soprattutto nelle parti dedicate ad analizzare il rapporto tra ambiente e fattori genetici del capitolo V, come anche quelle del capitolo VI sulle false identità. A proposito di quest'ultimo argomento c'è da ricordare che di recente negli Stati Uniti si sono verificati episodi conturbanti, e diffusi a livello di massa, di personalità multiple, riguardanti migliaia di soggetti colpiti sia dal ritorno improvviso della memoria di un trauma, che dalla cosiddetta sindrome dei "falsi ricordi", su cui esiste ormai un'abbon-

dantissima letteratura medica, giuridica e filosofica. Da ricordare, sempre in questo capitolo, alcune belle pagine sulle Brigate Rosse e l'identità politica dei terroristi, legata per Jervis "a una esaltante sensazione di potere" rivelatasi poi, alla prova dei fatti, "terribilmente povera".

Meno soddisfacente è invece il capitolo sulla modernità, la cui nascita viene curiosamente retrodatata fino al periodo della fine del feudalesimo – epoca in cui per Jervis si costituisce anche "l'idea attuale di storia", quasi venisse a coincidere con il processo di civilizzazione descritto da Elias. Nel libro vi è d'altra parte un'assenza totale di riferimenti al dibattito che ha accompagnato la pubblicazione degli scritti inediti di Benjamin, come anche alle fondamentali analisi di Koselleck sulla percezione del tempo nell'Ottocento e sul rapporto tra restringimento dell'esperienza e abbassamento dell'orizzonte delle aspettative future come caratteri tipici della percezione del passato e dell'identità occidentale nel secolo XIX.

Sorprendente è il silenzio riguardante il rapporto tra movimenti sociali e costruzione delle identità, bene evidenziato dalle analisi di Alain Touraine sulla nascita del soggetto moderno, di Ernesto Laclau e Chantal Mouffe su egemonia e identità politiche, di Judith Butler sulle identità sessuali, argomento al quale Jervis dedica solo pochi paragrafi relativi all'omosessualità.

esprese da Walter Benjamin); e il dibattito tra de Martino e Remo Cantoni. Di questo dibattito, nello stesso anno, era uscito un altro testo fondamentale per gli studi etnoantropologici italiani dell'epoca, *Il pensiero dei primitivi*. Questa riedizione, dunque, è più che una ristampa: mette a disposizione materiali fondamentali per inquadrare l'opera nel suo tempo e per cogliervi gli spunti personali che ne caratterizzeranno – poco dopo – gli sviluppi.

Naturalismo e storicismo rappresenta la più compiuta (e, per alcuni critici, la più pedissequa) adesione di de Martino al crocianesimo, ma è anche una critica serrata all'etnologia "naturalistica" e alle sue componenti etnocentriche, che anticipa la fertile nozione di "etnocentrismo critico". *Il mondo magico*, invece, segna il distacco dell'autore dall'idealismo e prospetta già le posizioni innovative che egli assumerà nel pa-

sima introduzione di Cesare Cases (cui si aggiungono una densa postilla e brevi aggiornamenti bibliografici).

Oggi, di fronte ai mutamenti profondi dei quadri teorici e degli schieramenti ideologici, le due ristampe rappresentano un'occasione significativa per tornare a riflettere sull'opera di quello che è stato il più originale e fecondo esponente dell'antropologia italiana del Novecento.

Segnaliamo l'uscita presso Liguori del volume di Vittorio Lanternari *La mia alleanza con Ernesto de Martino*, pp. 235, Lit 33.000.

Si tratta di una raccolta di saggi che sviluppa il rapporto tra l'autore e de Martino.

capitoli) e interpretandone l'opera attraverso la chiave di lettura offerta dall'analisi con l'esperienza del viaggio.

Nella biografia intellettuale di Levi il viaggio non è un accidente episodico e neppure solo un evento reale. In primo luogo perché la vita dell'artista piemontese è scandita da una serie di viaggi significativi (dall'esilio lucano ai viaggi in Sicilia, in Unione Sovietica, in India), che seguono direzioni non casuali. In secondo luogo perché per Levi il viaggio non rappresenta soltanto un tragitto reale, uno spostamento nello spazio, ma è anche un percorso ideale, un procedere dell'immaginazione.

Non solo, dunque, i viaggi hanno un posto importante nella vita di Levi; ma egli per primo li avverte come attraversamenti di mondi diversi e interpreta le scansioni della sua vita come transiti dai profondi significati emotivi. A



EDITRICE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI TRENTO

A. Baldini
Nostro purgatorio
A cura di C. Donati
pp. XX-274, L. 25000

G.B. Picotti
La Dieta di Mantova e la politica de' Veneziani
A cura di G.M. Varanini,
Introduzione di R. Fubini
pp. LXXIV-560, L. 30.000

A. Di Ricco (a cura di)
Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate
pp. XLVI-432, L. 30.000

R. Pallavacino
I Trionfi dell'Architettura
A cura di L. Longo
pp. XL-162, L. 30.000

Per informazioni rivolgersi a
Dipartimento di Scienze Filologiche e
Storiche, Università degli Studi di Trento,
Via S. Croce, 65 38100 Trento
Fax 0461/881751
E-Mail booklett@riscl.gelso.unitn.it

DISTRIBUZIONE

CLUEB

Via Marsala 24 40126 Bologna
Tel. 051 - 22 0736 Fax 051 - 23 77 58
Internet: www.omega.it/CLUEB



Il futuro dell'aglio

di Franco Ferraresi

Osterie d'Italia 1997. Sussidiario del mangiarbene all'italiana, Arcigola-Slow Food, Bra (Cn) 1997, pp. 812, Lit 39.000.

Mi è capitato spesso, trovandomi negli Stati Uniti, di domandarmi come mai, in un paese dove gli ingredienti di base della cucina sono fra i migliori (ottima carne, pesce eccellente, verdura spesso buona) il livello gastronomico sia così uniformemente cattivo. Parte della risposta mi è venuta da una lettura sistematica della rubrica di cucina del "New York Times", che si è rivelata dominio di "esperti" cui già sarebbe rischioso affidare la cottura di *hot dogs*.

Due esempi. In una ricetta per cucinare la *pasta fredda* (impresa delicata, in quanto, come è noto, la pasta andrebbe mangiata fumante e appena cotta) il "New York Times" suggeriva di sostituire l'olio d'oliva, difficilmente digeribile (!) con brodo di verdura o *vinagrette*. Come lamentarsi, allora, della consistenza emetico-collosa che caratterizza le "pasta salads" diffuse in tutti gli Stati dell'Unione? E che dire della ricetta di *bruschetta* (che i locali solitamente pronunciano "bruscidda") proposta qualche tempo dopo dallo stesso giornale, dove aglio e pomodoro venivano sostituiti da spinaci e fagioli (dico sul serio)? Anche qui l'olio era considerato un *optional*.

Mi chiedo da dove venissero gli autori di queste pensate quando, una sera, dopo una cena assolutamente non memorabile, la padrona di casa annunciò di essere in partenza per Parigi dove avrebbe seguito per due settimane dei corsi di alta cucina, onde poi entrare in

Osterie d'Italia, proposta dallo Slow Food. Come è noto, obiettivo di questo movimento, nato nel 1986, era quello di battersi contro lo squalore omologante dello *hamburger* e la supponenza della cucina sedicente alta. Oggi il movimento è internazionale, ha delegazioni in trentacinque paesi e una casa editrice con un catalogo di una trentina di titoli (guide, ricettari, saggi, itinerari turistici).

liberamente: si va così dagli gnocchi alle ortiche o l'anatra alle verze della Val d'Aosta, al tonno in agrodolce della Sicilia. L'offerta è ricchissima (oltre 1.500 schede, il triplo rispetto alla prima edizione della guida), anche se, si deve riconoscere, la distribuzione regionale è un po' squilibrata: su 750 pagine di segnalazioni, ben 420 sono riservate al Nord, meno di duecento al Sud. Questo, sembra di capire, dipende molto di più dalla presenza sul territorio del movimento Slow Food, da cui provengono i collaboratori della guida, che da una precisa scelta basata su un giudizio negativo. Accade così che

Contro la cucina bigotta

di Giuseppe Sergi

GUALTIERO MARCHESI, Il grande ricettario, De Agostini, Novara 1997, pp. 1080, Lit 49.000.

Avviene in pressoché ogni disciplina che gli innovatori scrivano libri d'avanguardia che difficilmente raggiungono il grande pubblico: così le sintesi e le divulgazioni finiscono spesso per essere opera di autori poco impegnati nella ricer-

vorevole (un esempio in tal senso può essere la raffinata ma elitaria rivista "Grand Gourmet").

Questo grande libro di ricette - allargamento, sviluppo e modifica di un'edizione degli anni ottanta - vuole invece (per di più a un prezzo davvero contenuto rispetto a ciò che offre) rispondere in modo aggiornato a chiunque voglia cucinare: sia per chi intenda sceglierlo come "contributo" alla propria "formazione professionale", sia per chi, in privato, cerchi esecuzioni alleggerite di ricette classiche o desideri accettare suggerimenti e spunti nella direzione di una cucina non bigotta: "di fantasia", appunto, oppure "del territorio" ma con interventi adatti alla nuova cultura, ai nuovi tempi della tavola, alle nuove potenzialità del mercato e della strumentazione. Il primo capitolo, "La tradizione e il progresso nell'arte gastronomica", informa con equilibrio su questi temi.

Quindi non un ricettario settoriale, ma adatto a tutti i non faziosi e soprattutto, i non noiosi. Chi è contento di mangiare cose qualunque tutti i giorni e fare festa solo tre volte all'anno con non più di cinque ricette rigorosamente della nonna (e impiegare poi quattro o cinque ore per digerire) eviti pure questo libro. Gli altri lo scelgano come nuovo testo base della loro attività di cucina. Le ricette sono semplificate in modo da consentire l'esecuzione di ogni piatto in modo classico o, quando si può, dietetico con limitato uso di grassi; l'autore propone le sue ricette nel loro svolgimento ideale e poi - ciò è davvero meritorio - suggerisce alternative agli ingredienti difficilmente reperibili. A differenza di quelle di altri grandi cuochi contemporanei, le ricette di Marchesi agevolano esecuzioni anche veloci, grazie alla semplicità con cui sono spiegati i procedimenti. Insomma, l'autore fornisce tutte le informazioni necessarie perché le 2300 ricette possano riuscire anche a coloro che hanno poca dimestichezza con la cucina.

Gli indici sono fatti particolarmente bene, uno per argomenti (con titolo distinti per ingredienti e portate) e uno generale, alfabetico. Le illustrazioni sono incisioni tratte, per lo più, da libri di cucina francesi dell'Ottocento, sono ben impaginate e molto gradevoli.

Un libro "laico" dunque, di un autore che non nasconde simpatie per cotture brevi, condimenti lievi, valorizzazione delle materie prime ma che, al tempo stesso, non ci angustia con sanguigni schieramenti pro o contro le salse: ci informa su tutte e poi, con garbo, fa trasparire preferenze per le *mirepoix*, mirabili e leggeri insaporimenti composti di verdure. C'è tutta la curiosità, la versatilità, l'atteggiamento antidogmatico e l'acculturato buon senso che un grande gastronomo come Marco Guarnaschelli Gotti auspicava già negli anni settanta, quando ci spiegava che è sbagliata l'idea di "vera" ricetta di qualsiasi cibo, perché nessuna è vera e tutte sono vere (basta spostarsi da un paesino all'altro) e che, soprattutto, non è detto che l'eventuale "vera" sia la più buona.

Vigoroso brodo vermiglio

di Antonella Tarpino

PIERO CAMPORESI, Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue, Garzanti, Milano 1997, 1ª ed. 1984, pp. 120, Lit 14.000.

"Il sangue c'è fatto beveraggio a chi 'l vuole e la carne cibo - scrive santa Caterina da Siena nelle Lettere -: però che in neuno modo si può saziare l'appetito dell'uomo, né tollersi la fame e la sete se non nel sangue". Ai confini fra sacro e profano, il sangue è considerato, nelle società premoderne, il nutrimento divino per eccellenza, come illustra Piero Camporesi nella nuova edizione de Il sugo della vita (corredato da un'ampia prefazione dello studioso scomparso di recente). Con Le vie del latte (Garzanti, 1993), e Il brodo indiano (Garzanti, 1990, uno dei suoi studi di maggior successo dedicato alla cioccolata, divenuta di moda nel Settecento), il sugo della vita si presta a comporre un'ideale trilogia simbolico-alimentare che ricostruisce, assecondando i percorsi più interiori della vita organica, i riti e le credenze mediche e religiose dei secoli trascorsi.

A differenza dalla nostra cucina, in cui spicca il bianco castigato degli yogurt e delle mozzarelle e invece il rosso risulta affidato esclusivamente a carote, peperoni e soprattutto al pomodoro - nuovo prestigioso succo della vita -, l'alimentazione del passato partecipava di un onnipotente gusto del sangue. Quasi che la progressiva laicità dei modi di vivere si sia riflessa nei colori stessi dei regimi alimentari che si sono succeduti nel tempo. Migliacci, sanguinacci, cervellati, budini di carne sanguinolenta, sangue bolli-

to, frittelle di sangue, affollavano le tavole, con richiami un po' vampireschi.

Nell'antico cattolicesimo il sangue "pane di vita" era considerato portatore di inesplorabili energie che mettevano in comunicazione l'anima umana e il divino; con la stessa realistica intensità il sangue, "tiepido vino", era sentito come magico liquore, elisir salutare travasato dalle vene di Cristo. Il pane e il vino, metafore entrambi dell'elemento sanguigno, costituivano una coppia indissolubile (santificata dal mistero dell'eucarestia) posta al vertice di una piramide alimentare formata in larga parte da carni rosse e da vivande a base di sangue. Da questo "brodo vermiglio", umido e soave, le esistenze declinanti ed estenuate potevano attingere nuovo vigore; e dai suoi stessi eccessi ci si difendeva, dentro, con purghe leggere, fuori, sudando e ungendosi con olii preziosi.

Nell'orizzonte ormai perduto dell'uomo galenico vita e sangue finivano così per coincidere: virtù rigenerative e poteri salvifici che si acquisivano per il suo tramite facevano del sangue il lubrificante più ricercato per il corpo e per lo spirito.

Tracce di questa cultura alimentare del sangue, che raggiunge il suo acme nel Cinquecento di Rabelais, sono documentate ancora nell'altopiano di Asiago intorno agli anni trenta: lo ricorda Mario Rigoni Stern ne Le stagioni di Giacomo (Einaudi, 1995): i più poveri, che non potevano comprarsi neanche il companatico per la polenta, levavano sangue dal collo della vacca e lo mangiavano cotto con la cipolla.

In questa guida vengono presentati locali dove si può avere un pasto ragionevole con meno di 50.000 lire (non così poco, sia detto per inciso; ma molti sono al di sotto). La scelta è stata compiuta soprattutto tenendo d'occhio il rispetto per le tradizioni regionali, anche se interpretate

in Piemonte (culla dello Slow Food) i collaboratori e segnalatori siano quasi una trentina, in Sicilia cinque, e altrettanti in Sardegna.

Ci si augura che il successo di queste guide rafforzi il movimento da cui traggono la loro origine, anche nelle regioni finora più sguarnite.

ca, tradizionalisti, sordi all'innovazione. Così anche nella cucina. Il plebiscito anti-"nouvelle cuisine" che sta caratterizzando gli ultimi anni, oltre a obbedire a una moda speculare e opposta alla precedente, ha due cause. La prima, culturalmente volgare, è legata al fatto che i detrattori quando attaccano la cucina "creativa" non pensano, in realtà, a Bocuse, Troigros o Marchesi, ma sprizzano odio (giustificato, ma da non generalizzare) per il ristorante sotto casa che in effetti gabella per nuova cucina accostamenti demenziali, porzioni minime e materie prime discutibili. Invece non bisognerebbe mai attaccare i maestri e le loro idee giudicando solo le cattive imitazioni. La seconda causa di questa угiosa moda negativa è che i maestri dell'innovazione hanno un po' avuto la tendenza, con i loro scritti, a rivolgersi solo a un pubblico ristretto e pregiudizialmente già fa-

Camporesi sull'"Indice"

Il paese della fame, Il Mulino, 1985: recensione di Paolo Varvaro su "L'Indice", 1985, n. 10.

Il brodo indiano, Garzanti, 1990: recensione di Annamaria Nada Patrone su "L'Indice", 1990, n. 6.

La miniera del Mondo. Artisti inventori impostori, Il Saggiatore, 1990: recensione di Piero de Genaro su "L'Indice", 1991, n. 2.

Le vie del latte. Dalla Padania alla steppa, Garzanti, 1993: recensione di Massimo Montanari su "L'Indice", 1994, n. 4.

un giornale come *food expert*.

All'estremo opposto si trovano quei profeti del fornello che vogliono trasfigurare la cucina in un *Erlebnis* e lanciano proclami del tipo: "Basta con il burro e la salvia! ... Impreziosire: mettiamogli dei bei lampacioni!". I lampacioni, per chi non lo sappia, sono cipolle amare di Puglia, e chi ne parla così in una recente intervista è un grande cuoco italiano, le cui idee di fondo io condivido, anche se il tono con cui sono enunciate mi suscita qualche perplessità: "Le verdure hanno un grande domani"; e poi: "prevedo un grande futuro per l'aglio", a condizione, naturalmente, di saperlo trattare, affinché, "eliminato l'eccesso, resti la poesia".

Di fronte a questi estremi - l'alfabetismo gastronomico americano, il profetismo mistico dei poeti dell'aglio - ben vengano allora operazioni volutamente umili, ma di grande utilità, come la guida alle

IL PARAGRAFO
studio redazionale

lavorazione completa di libri
dall'editing alle pellicole
traduzioni, revisione testi
progetti editoriali e grafici

VIA DELLA PREFETTURA 17
33100 UDINE - TEL. E FAX 0432-509196
e-mail: paragrafo@mail.nauto.it

GIOVANNA GIACONIA, GIUSEPPE PELLIZZARI, PIERO ROSSI, **Nuovi fondamenti per la tecnica psicoanalitica**, Borla, Roma 1997, pp. 196, Lit 32.000.

Questo è un libro, raccolta di riflessioni e seminari, che tende a valorizzare la tecnica intesa nel senso più ampio e creativo. "La passione per la tecnica - sottolineano gli autori - è la passione per l'origine". Quindi, "una riscoperta della tecnica, come un ritrovamento delle origini del lavoro psicoanalitico, come un ritornare nella bottega dove cento anni fa si sono mossi i primi passi".

Ma iniziamo dalla prima parte del libro, dedicata all'interpretazione, intesa come "un salto metaforico, nel continuum linguistico del paziente o, possiamo aggiungere, una rottura epistemologica nel suo pensiero". Quindi l'interpretazione rivela, attraverso il linguaggio, l'inconscio del paziente e come esso funziona nella relazione analitica. Ma l'interpretazione può anche essere vista come una teoria capace di produrre risultati trasformativi e basata su una tensione verso la verità che coinvolge contemporaneamente paziente e analista. Tale teoria è comunque il risultato della interazione di due menti che ripropongono il modello della relazione madre-bambino "come unità funzionante capace di generare un oggetto psichico, risultato della relazione affettiva e cognitiva".

Gli autori sottolineano, molto acutamente, che la cura psicoanalitica è doppiamente anacronistica. Primo perché il suo referente che è la mente inconscia è fuori dal tempo, secondo perché la cura psicoanalitica è lunga, incerta e dispendiosa, quindi male si adatta alla rapidità del progresso sociale e tecnologico. Comunque i presupposti *non-verbali* dell'ascolto psicoanalitico si basano su tre vertici: il setting, la relazione, il transfert e il controtransfert.

Il primo si basa su una competenza tecnica che si radica nella competenza affettiva e permette la conoscenza dell'ignoto affettivo di un elemento della coppia, attraverso un coinvolgimento personale e affettivo con esso. Il setting, come costante spazio-temporale della cura analitica organizza questa competenza particolare e rende la relazione analitica analoga al modello madre-bambino. La competenza materna, in questo modello, fa da principio organizzatore del funzionamento psichico del neonato. A sua volta la competenza del neonato lo mette in condizione di entrare in relazione con l'oggetto materno. Gli autori propongono qui un'altra interessante analogia con il modello chomskyano della "grammatica generativa" intesa come "una sorta di competenza linguistica innata nella pulsione, che a contatto con il lessico affettivo delle cure materne 'si lega' in una competenza specifica, in un linguaggio degli affetti, destinato a diventare la lingua parlata della vita psichica di un individuo".

Nel modello analitico visto come una ripetizione di quello madre-bambino spicca l'"asimmetria" della relazione, che gli autori propongono di sostituire con il termine di "complementarità", termine che introduce l'idea di un fine comune e che si basa sulla "tolleranza" da parte del paziente delle assenze e delle frustrazioni e da parte dell'analista degli attacchi che il paziente può ri-

volgere all'alleanza terapeutica, quest'ultima espressione dell'incontro delle competenze complementari di paziente e analista. Questa reciproca competenza fa sì che l'analisi possa essere vista come un teatro in cui paziente e analista sono contemporaneamente attori e pubblico. In questo teatro, "la funzione analitica è la regia che presiede alla messa in scena di un dramma".

dall'essere "libere", sono dunque "legate" a questo conflitto. Da parte dell'analista deve esserci - dice Freud - un'attenzione fluttuante. Ma come fluttua tale attenzione? Lungo due assi fondamentali: l'asse *metonimico* della contiguità ideativa e l'asse *dei registri relazionali*, delle modalità della comunicazione. Quindi anche l'attenzione dell'analista non è libera ma guidata

l'attenzione fluttuante viene a fissarsi in un particolare elemento della comunicazione. Questa selezione è quella che Bion ha chiamato "fatto scelto". Da questo "evento semantico" prende le mosse il processo interpretativo. È il "fatto scelto" a costituire il punto debole della catena metonimica che permette il salto metaforico attuato appunto dall'interpretazione. Ergo

le potenzialità generative di conoscenza e di simbolizzazione". L'integrazione produce un effetto estetico in quanto produce piacere sia nel paziente che nell'analista, analogamente a quanto occorre nella creazione artistica.

L'ultimo capitolo, forse il più originale, è dedicato al linguaggio. Nel modello madre-bambino la parola accudente della madre "rappresenta la sintesi e l'espressione semantica di tutte le attività di accudimento e delle loro caratteristiche affettive, sensoriali e cognitive". È l'inizio di un legame affettivo tra le sensazioni somatiche prodotte dalla relazione. La competenza materna, in questo contesto, possiede anche "un carattere linguistico, fondato sulla costruzione del mondo interno, che comporta la dialettica *significante/significato*". Il mondo interno può allora essere visto come una "rete" di significanti che possiedono una trama e un ordito. Questa rete di significanti coniuga le esperienze passate e quelle recenti mettendo in gioco quindi la memoria. Nella seduta analitica "l'analista ascolta le comunicazioni del paziente operando al di là del significato verbale, attraverso scomposizioni e ricomposizioni sia nel discorso che nella parola stessa. Queste operazioni linguistiche sono guidate dall'affetto". Affetto inteso come identificazione con lo stato affettivo del paziente che trasmette con il linguaggio uno specifico *significante enigmatico*. Il lavoro dell'analista consiste nella sua possibilità di integrare le proprie fantasie con quelle del paziente e in particolare con le identificazioni proiettive di quest'ultimo sulla base degli affetti che esse inducono. Si creano così, nella mente dell'analista, "reti" di significanti tra i quali egli selezionerà quelli che costituiscono il "fatto scelto". In essi si troverà l'"incognita" contenuta nella comunicazione del paziente e nel "fatto scelto" si baserà l'interpretazione. Quest'ultima poi rappresenterà il salto metaforico che risolverà l'enigmaticità dei significanti.

Gli autori a questo punto tentano un'analogia con il modello chomskyano del linguaggio, che prevede accanto a una struttura linguistica "superficiale" conscia, una struttura linguistica "profonda" e inconscia. È quest'ultima che organizza l'ordine sintattico dei significanti e quindi può veicolare il significato e valore semantico del mondo interno. L'interesse di questo discorso sta nel fatto che la struttura linguistica profonda di cui parla Chomsky può coincidere anche con una rete semantica preverbale, che usa cioè modalità affidate alla scissione e all'identificazione proiettiva che creano un particolare linguaggio affettivo capace di attivare intensi sentimenti controtransferali nell'analista, che debbono, a loro volta, essere verbalizzati e cioè ricondotti, lungo vettori relazionali determinati.

Ho cercato in questa breve recensione di mettere in evidenza gli aspetti più originali di un discorso che appare comunque molto articolato e a tratti difficile. Gli autori, pur parlando di tecnica, non hanno mai in realtà abbandonato la clinica su cui si basa la loro teorizzazione e hanno offerto un contributo che può rivelarsi prezioso non solo per studenti in formazione, ma anche per chi si è rilasciato, con troppa sicurezza, nella sua poltrona di analista.

Cure anacronistiche

di Mauro Mancina

Novità

**CLASSICI
UTET**

CLASSICI DELLA FILOSOFIA
collezione fondata da
NICOLA ABBAGNANO
diretta da
TULLIO GREGORY

PLOTINO
Enneadi
a cura di
MARIO CASAGLIA, CHIARA GUIDELLI,
ALESSANDRO LINGUITI e FAUSTO MORIANI
prefazione di
FRANCESCO ADORNO
Due volumi di pagg. 1.208 con 8 tavole

RUDOLF CARNAP
La costruzione logica del mondo
Pseudo problemi nella Filosofia
a cura di
EMANUELE SEVERINO
Pagg. 520 con 3 tavole

AVERROÈ
L'incoerenza dell'incoerenza dei Filosofi
a cura di
MASSIMO CAMPANINI
Pagg. 556 con 7 tavole

Numero Verde: 167-822004

La funzione analitica, a sua volta, può essere descritta attraverso tre vertici: l'astinenza, la regola fondamentale e la teoria. La prima genera il "campo psichico" ed è una regola comune a entrambi i membri della coppia analitica. In particolare la mente dell'analista deve porsi in uno stato di astinenza rappresentativa in quanto si trova di fronte un'incognita. La regola fondamentale, cioè l'associare liberamente da parte del paziente, possiede un carattere paradossale. Ma è un paradosso che rivela il carattere conflittuale del funzionamento dell'apparato psichico. Le associazioni, lungi

dalle modalità non verbali delle comunicazioni del paziente. Per ultimo la teoria che ogni analista introietta nel corso della propria analisi (teoria viva) attraverso un'"identificazione con il metodo" e che apprende dai modelli teorici scelti come riferimento.

Nel capitolo dedicato all'interpretazione, un concetto mi è sembrato interessante: quello di *perturbazione* inteso come *crisi* del contesto relazionale dovuta all'emergere di un elemento dissonante con il contesto affettivo e comunicativo. In seduta la perturbazione raggiunge il massimo grado quando

la perturbazione è il *primum movens* dell'evento trasformativo affidato all'interpretazione. Infatti è attraverso l'interpretazione che il paziente "scopre una nuova modalità di pensare e di organizzare l'esperienza come riflesso di un nuovo assetto relazionale del suo mondo interno". Ma l'interpretazione possiede anche un effetto estetico in quanto tende all'*integrazione*, cioè a creare "un nuovo contesto affettivo, intrapsichico e relazionale, in grado non solo di tollerare la perturbazione e il dolore prodotti dal conflitto, ma anche, in virtù di tale tolleranza, di liberarne

Effetto film

Un fondale garbato e un po' inutile

di Guido Fink

"Mrs Dalloway" (id.) di Marleen Gorris con Vanessa Redgrave, Natascha McElhone, Rupert Graves, Gb 1997

All'inizio del romanzo di Virginia Woolf, Clarissa Dalloway, in attesa di andare a comperare i fiori per la festa che avrà luogo a casa sua quella sera, aspira con voluttà l'aria fresca del mattino: "Che gioia! Che terrore!" (così almeno nella traduzione di Nadia Fusini, pubblicata da Feltrinelli, 1993). "Sempre aveva avuto questa impressione, quando, con un leggero cigolio dei cardini, lo stesso che senti proprio ora, a Bourton spalancava le persiane e si tuffava nell'aria aperta". Gioia e terrore: un binomio che suona come un ossimoro, una contraddizione in termini: e l'originale, per il vero, è alquanto diverso: "What a lark! What a plunge!". Nessun dizionario, come Nadia Fusini sa benissimo, autorizzerebbe mai la traduzione di *plunge*, "tuffo", con la parola "terrore": ma l'arbitrio si giustifica, o quanto meno si spiega, con l'interpretazione che la traduttrice stessa, nella sua ampia e suggestiva prefazione all'edizione citata, propone come chiave del romanzo, della sua musicalità e del suo particolarissimo ritmo: "Su e giù, ripetutamente, qualcosa sale, si leva, si alza (...), e qualcosa cade, precipita".

In effetti, quella parola *plunge* ricorre spesso nel romanzo, e alla fine viene usata da Clarissa quando pensa al suicidio di Septimus Warren Smith, il reduce traumatizzato che si è buttato dalla finestra della pensioncina di Mrs Filmer per non farsi rinchiodare in una clinica. Il misterioso rapporto che durante la giornata in cui si svolge il romanzo si istituisce fra la protagonista e questo ragazzo, senza che i due si incontrino mai o comunque che scambino fra loro una sola parola, è stato presentato dagli esegeti ufficiali dell'opera woolfiana nelle chiavi più diverse: una consonanza intima, un vero e proprio doppio, oppure un contrasto insanabile fra la donna che sceglie la vita (o in altre letture la mediocrità e il compromesso) e il giovane che preferisce la morte (o la libertà e la purezza).

Aspetteremmo invano una risposta decisiva, nell'un senso o nell'altro, dalla versione cinematografica, fin troppo puntigliosamente fedele, proposta dalla regista olandese Marleen Gorris: la quale comunque ha al suo attivo il successo di una simpatica ma sopravvalutata saga al femminile, *L'albero di Antonia*, e com'era logico aspettarsi fa risaltare la grazia e lo charme dei personaggi femminili mentre presenta quelli maschili con toni più o meno caricaturali. Da questo (ma non solo da questo) deriva l'inevitabile processo di semplificazione condotto su un testo che sulla pagina risultava elusivo, ironico, inafferrabile, non riconducibile a schemi risaputi.

Era possibile aspettarsi qualcosa di diverso? Fatalmente, *Mrs Dalloway* finisce per apparentarsi, almeno in apparenza, alla valanga di film recentemente tratti da classici della letteratura (di preferenza in-

glese) che, come ha scritto sull'"Indice" (1997, n. 9) Anna Nadotti, sembrano più che altro un "pretesto per straordinari esercizi di bravura di acconciatori, costumisti e trovatore", e che i critici amanti degli effetti speciali e delle acrobatiche violenze alla John Woo liquidano come "tardovittoriani" e appartenenti alla serie "cara, com'è venuta bene l'argenteria!" (Michele Anselmi su "l'Unità", 10 ottobre 1997).

Per la verità, Clarissa pronuncia, parlando con la cameriera, una battuta del genere, tesa a sottolineare il valore quasi mistico e iniziatico che attribuisce alle sue feste; ma il romanzo, che è del 1925, non ha nulla di "vittoriano", e in genere si può osservare che se in passato, nei primi decenni del sonoro, da Londra e ancor più da Hollywood venivano sfornate riduzioni più o meno accurate di classici dell'Ottocento, in una specie di biblioteca per immagini o *Biblia pauperum* che rivelava fra l'altro l'aspirazione del cinema a nobilitarsi raggiungendo le vette del Romanzo Ben Fatto, da qualche tempo a questa parte il cinema "tratto da" preferisce misurarsi con le più ardue sfide del Moderno (Forster, Conrad, appunto la Woolf) o con precursori del modernismo altrettanto complicati (James), se non con i giochi labirintici di testi recenti che il modernismo rivisitano (Byatt, Ishiguro). Diciamo pure: si è aperta la caccia ai testi che più di frequente figurano nei programmi d'esame riservati agli studenti universitari nei dipartimenti di letteratura inglese. Non si può dire che si tratti di un obiettivo semplice a raggiungersi: se Wolfgang Iser, nel suo *Der Akt des Lesens* (1976), protestava di



fronte al Tom Jones interpretato da Albert Finney nel film di Tony Richardson perché gli appariva sullo schermo "tutto in una volta" e non si costruiva via via nella sua immaginazione grazie alle indicazioni che apparivano progressivamente sulla pagina (qualcosa di simile aveva detto anche Vasco Pratolini lamentandosi di un Renzo e di una Lucia cinematografici), che dire di personaggi come quelli della Woolf, che scivolano elusivi e inarrestabili fra le pagine senza mai fissarsi in un gesto o un *tableau* che aspirino a una loro compiutezza?

Inevitabilmente, la scrittura cinematografica tutta maiuscole ed esclamativi di Marleen Gorris risulta più ovvia di quella, impalpabile, del Testo Originale (d'accordo, d'accordo, chi scrive di cinema non dovrebbe mai cadere nel vizio assurdo del "confronto"); e i suoi collaboratori - *pardon*, le sue collaboratrici - la seguono altrettanto inevitabilmente su questa via. Troppo "bella" a esempio, e qua e là cartolinesca, risulta la fotografia di Sue Gibson, specie nei flash-

back (non sempre necessari) che rievocano la giovinezza di Clarissa e dei suoi amici nei verdi paradisi di Bourton; e si rimpiange disperatamente il duo Pinter-Losey di *Messaggero d'amore*. Dal canto suo, Ilona Sekacz peggiora le cose con un commento musicale languido e appiccicoso, mentre la sceneggiatura di Eileen Atkins, tecnicamente ammirevole ove si pensi ai problemi pressoché insolubili posti dal testo di partenza, cerca con eroici sforzi di "legare" tutto quello che nel romanzo rimane volutamente privo di connessioni, a livello sia sintattico sia narrativo (esempi: Peter Walsh che passeggiando per Regent's Park diventa parte degli incubi di Septimus e viene scambiato per il fantasma di Evans; la figlia di Clarissa che decide di tornare a casa per partecipare alla festa, con un autobus che, vedi caso, passa sotto la finestra da cui, poco dopo, si getterà lo stesso Septimus...).

C'è una terza finestra che conta, dopo quella iniziale della "gioia" e del "terrore", e quella del suicidio

di Septimus. È quella da cui verso la fine del romanzo, poco prima di ridiscendere fra i suoi ospiti, Clarissa contempla la vecchia signora che si prepara ad andare a letto, nella casa di fronte: e l'immagine le dà un senso di grande pace, forse di morte, forse di sopravvivenza ("Ecco, la vecchia signora aveva spento la luce! Ora, tutta la casa era al buio, e tutto continuava"). Nel film, la vecchia signora si accorge di Clarissa, le sorride: e la scena, improvvisamente, non significa più niente o quasi, forse perché l'onesta disposizione a spiegare tutto di Marleen Gorris sembra ignorare che a volte il buio può rivelarci più cose della luce e del colore.

Del cinema dei suoi tempi, del resto, Virginia Woolf non aveva una grande opinione. In un saggio per il "New Criterion" commissionato da Eliot proprio nel 1925, l'anno di *Mrs Dalloway*, e uscito nell'anno successivo (se ne può trovare la traduzione italiana sulla rivista "Bianco e nero", 1996, n. 3-4), la scrittrice liquidava "l'alleanza innaturale" fra il nuovo mezzo d'espressione e la letteratura. "L'occhio ci dice: quella è Anna Karenina. E una voluttuosa signora in velluto nero con un filo di perle appare dinanzi a noi. Ma il cervello ci dice: se quella è Anna Karenina, allora tu sei la Regina Vittoria."

Quando, nel film di Marleen Gorris, ci viene incontro la signora Dalloway con lo sguardo, il sorriso, la luminosità della meravigliosa Vanessa Redgrave, siamo pronti a credere qualunque cosa, anche alla Clarissa mistica, *clara clarissima*, di cui ci parla Nadia Fusini (e a dire il vero anche Natascha McElhone, che la sostituisce nelle sequenze ambientate a Bourton nel ruolo di Clarissa giovane, riesce a non sfigurare nel confronto). Il resto è un fondale, spesso garbato, sempre rispettoso, non privo qua e là di qualche stonatura: un esempio, nel bene e nel male, di quel cinema "tratto da" i cui esiti apparivano già alquanto inutili, più di mezzo secolo fa, all'autrice del romanzo.

La quale, nello stesso, rapido discorso sul film (per certi versi accostabile a quanto, pochi mesi dopo, Pirandello avrebbe scritto nel famoso saggio *Se il film parlante abolirà il teatro*), si augurava che il cinema imparasse a camminare da solo, sull'esempio che le sembrava di aver colto nelle ombre sinistre del *Gabinetto del Dottor Caligari*: "mostruosa fantasia malata del cervello di un pazzo", che "per un attimo" sembrava convincerla della possibilità "di trasmettere il pensiero più efficacemente attraverso la forma che attraverso le parole". Perché, come ben sapevano i maestri del Moderno, e la Woolf stessa, anche l'ombra può racchiudere in sé la promessa di un'immagine, proprio come il silenzio suggerisce o sostituisce la parola: mentre il cinema, ancora oggi, troppe volte finge di ignorarlo, o lo ignora *tout court*.

Trasposizioni

Da quando sono nate, nel maggio del 1996, le pagine di "Effetto film" hanno seguito in modo privilegiato l'articolarsi nel cinema contemporaneo del rapporto tra film e libri, cinema e letteratura.

Abbiamo recensito tanti libri di argomento cinematografico, naturalmente, e abbiamo parlato di alcuni dei molti film tratti da opere letterarie che affollano le sale negli ultimi anni: le trasposizioni in immagini di classici - *Ragione e sentimento* di Ang Lee (1996, n. 6), *Riccardo III* di Richard Loncraine e *Looking for Richard* di Al Pacino (1996, n. 7), *Le affinità elettive* di Paolo e Vittorio Taviani (1996, n. 7), *Ritratto di signora* di Jane Campion (1996, n. 9), *Jude* di Michael Winterbottom (1997, n. 3), *Romeo + Giulietta* di Baz Luhrmann (1997, n. 6), *Il principe di Homburg* di Marco Bellocchio (1997, n. 8); i fenomeni di sinergia tra film e libri

usciti a poca distanza l'uno dall'altro - *Casinò* di Nicholas Pileggi e di Martin Scorsese (1996, n. 6), *Via da Las Vegas* di John O'Brian e Mike Figgis (1996, n. 6), *Trainspotting* di Irving Welsh e Danny Boyle (1997, n. 2) -; qualche caso controverso di difficile rapporto con il testo di partenza: *La tregua* di Francesco Rosi (1997, n. 7), *Angeli e insetti* di Philip Haas (1997, n. 9), *Perversioni femminili* di Susan Streitfeld (1997, n. 9) -; e infine qualche esempio di come la trasposizione cinematografica possa andare al di là della semplice illustrazione, possa aggiungere qualcosa di nuovo, sviluppare potenzialità celate nel testo originale: *Crash* di David Cronenberg (1996, n. 9), *I racconti del cuscino* di Peter Greenaway (1996, n. 11).

Abbiamo anche cercato di segnalare i libri recenti che si soffermano sul fare cinema in relazione allo scrivere: *Les cinémas des écrivains* a cura di Antoine de Baecque (1996, n. 6), *La forma interme-*

dia. Truffaut legge Roché di Sandro Volpe (1997, n. 3), *Poeti al cinema* di Angelo Moscarello (1997, n. 4), *Letteratura e cinema. La trasposizione* a cura di G. Elisa Bussi e Laura Salmon Kovarski (1997, n. 6) e di analizzare la presenza della letteratura nell'opera di alcuni registi: Truffaut (1996, n. 8), Rohmer (1997, n. 10).

Questo lavoro continuerà. Tra i film attualmente nelle sale, ci sono almeno tre trasposizioni che forse meriterebbero un'analisi: *Il dolce domani* di Atom Egoyan da Russell Banks, *L.A. Confidential* di Curtis Hanson da James Ellroy e *Lolita* di Adrian Lyne da Vladimir Nabokov. Cercheremo di provvedere, nella convinzione che nel passaggio dalla pagina scritta allo schermo cinematografico qualcosa di interessante accada, una tensione dialettica, un corto circuito dell'immaginario, uno scarto insospettato. Spesso, un'occasione sprecata.

Norman Gobetti

Stanley Kubrick, una divinità malinconica

di Sandro Bernardi

Il suo Leone d'oro alla carriera, Kubrick non è certo andato a ritirarlo, visto che non si muove mai da casa, né rilascia interviste da anni. La semplicità e complessità del suo cinema, la chiarezza e l'ambiguità, la volgarità più greve alternata con la raffinatezza più esauista, la rarità dei film, che giungono quasi a distanza di dieci anni uno dall'altro, e in più questo leggendario isolamento, hanno fatto di lui una specie di divinità, saturnina e minacciosa, anche verso i critici. E ora, in questi ultimi anni, l'uscita di tanti libri, anche in Italia, ha l'aria di un'esplosione, di uno sfogo a lungo represso, di una sfida.

Già due anni fa un aureo libretto di Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Stanley Kubrick* (Mursia, Milano 1995, pp. 190, Lit 16.000), non si limitava a proporre un'introduzione all'opera del regista, ma ne analizzava lo stile per mostrare come, al pari di tutti i grandi artisti, Kubrick cambia i nostri occhi. "In un andirivieni di immagini impossibili", Eugeni notava l'intenzione di "portare lo spettatore alla rottura delle sue abitudini percettive normali. L'autore sottolinea anche le novità introdotte da Kubrick, come le cosiddette "sogettive intellettuali" (quella della scimmia Moonwatch che guarda il monolito nero, in *2001*, per esempio), o le "sogettive esistenziali"

(come quelle che troviamo alla fine di *2001*, in cui l'astronauta David Bowman vede se stesso invecchiato, compiendo tre salti nel tempo).

La casa editrice Le Mani, per parte sua, ha proposto la traduzione italiana di un libro francese di Pierre Giuliani, scrittore di fantascienza, che sottolinea gli incubi ricorrenti, la simmetria, i labirinti e i minotauri, i manichini e gli automi, gli sguardi vivi e gli sguardi vitrei (*Stanley Kubrick*, Le Mani, Recco, Ge, 1996, ed. orig. 1990, pp. 185, Lit 24.000).

Un libro molto recente, invece, e molto documentato di Roberto Lasagna e di Saverio Zumbo (*Il film di Stanley Kubrick*, Falsopiano, Alessandria 1997, pp. 248, Lit 26.000) ripercorre tutta la critica kubrickiana non senza avanzare ipotesi e definizioni nuove, come quella di "enunciazione perturbante" per il film *Rapina a mano armata*, in cui la voce fuori campo interviene a turbare lo scorrere lineare del tempo, o quella di "enunciazione nevrotica" per *Orizzonti di gloria*, dove i continui carrelli, spesso ondulatori, dentro le trincee, e l'abbondanza di soggettive, inducono nello spettatore un senso d'instabilità percettiva, quasi una malattia del discorso filmico.

Inoltre, vale la pena di ricordare la traduzione italiana, seppure così tarda, della sceneggiatura di *Lolita*, scritta nel 1960 dallo stesso Nabokov che, nella prefazione, ricorda anche la sua tremenda irritazione quando, alla vista del film, si accorse che del suo lavoro erano stati usati solo "brandelli sparsi". (*Lolita (sceneggiatura)*, Bompiani, Milano 1997, pp. 285, Lit 28.000), salvo poi riconoscere, di fronte al successo del film, che Kubrick era un grande regista e che la fedeltà assoluta a un libro può essere spesso disastrosa.

Infine, un vero e proprio monu-



mento all'opera di Kubrick viene invece da Venezia: è il catalogo *Stanley Kubrick* (a cura di Michel Ciment, La Biennale di Venezia - Giorgio Mondadori, Milano 1997, pp. 302, Lit 50.000). Si tratta di un bel volume, che ha però qualche refuso di troppo. Il libro parte comunque da una bella idea. Invece di richiedere i soliti pezzi celebrativi ai critici di tutto il mondo, perché non andare alla ricerca delle prime interviste e delle prime recensioni, uscite a caldo subito dopo i film? Che cosa si pensava di

Kubrick in quegli anni, quando ancora non era un mostro sacro? E che cosa diceva lui stesso quando ancora incontrava i giornalisti? La lettura delle interviste mostra la progressiva maturazione non solo della poetica di Kubrick, ma anche delle sue ossessioni, che lo portano, dalla fiducia e dall'apertura iniziali, a diffidare di tutto e di tutti. Nel 1956 Kubrick era un giovane "pieno di talento" per Gavin Lambert: "Nel film [*Il bacio dell'assassino*] non succede un gran che, ma le circostanze più co-

muni diventano evocative e interessanti (...) è una specie di approccio neorealista al comportamento umano". Pauline Kael invece parlava male anche di *Lolita*: "*Lolita* non è sempre un buon film (...) montato in modo così goffo che viene da chiedersi perché l'inizio è diventato la fine", e criticava Peter Sellers, che doveva "arrangiarsi con il suo fisico sgraziato". Nel 1980, Kubrick ancora parlava appassionatamente del cinema. Poi il successo, il lavoro, la solitudine, il silenzio.

BORLA

Via delle Fornaci, 50 - 00165 Roma

RIVISTA
DI PSICOANALISIOrgano della Società
Psicoanalitica italiana,
4 fasc. all'annoprivati L. 100.000
enti-istituzioni L. 120.000

PSICHE

Rivista di cultura psicoanalitica
2 fasc. all'annoprivati L. 60.000
enti-istituzioni L. 80.000PSICHIATRIA
DELL'INFANZIA E
DELL'ADOLESCENZA

6 fasc. all'anno

privati L. 90.000
enti-istituzioni L. 110.000QUADERNI
DI PSICOTERAPIA
INFANTILE2 vol. all'anno, abb. 1998
cioè ai vol. 39 e 40privati L. 80.000
enti-istituzioni L. 90.000KOINOS - GRUPPO
E FUNZIONE
ANALITICAdel Centro Ricerche di Gruppo
del Pollaiuolo, 2 vol. all'annoprivati L. 60.000
enti-istituzioni L. 70.000

Un'impossibile intervista

- Buonasera signor K., si dice che Lei non rilasci interviste da circa vent'anni... Potrei rivolgerLe almeno qualche finta domanda?

- Dica, dica...

- Il suo primo film, *Day of the Fight*, del 1949, era un "documentario": mostrava la vita di un pugile qualunque, "scelto a caso dall'annuario dei boxeur". Ma questo pugile aveva un fratello gemello, un doppio, che lo accudiva, lo allenava, mangiava con lui e lo curava, dormendo anche con lui e andando con lui a messa il giorno del combattimento. Non le sembra un po' bizzarro, per un pugile scelto a caso?

- La vita è piena di casi bizzarri...

- Ricordo che il suo primo lungometraggio, *Rapina a mano armata*, *The Killing*, del 1956, fu molto ammirato perché andava, come dire, avanti e indietro nel tempo. Mostrava anche più volte una stessa scena. Per esempio, l'inizio di una zuffa in un bar, al momento della rapina, dopo mezz'ora veniva ripetuto da un altro punto di vista. Poi c'era an-

che la partenza dei cavalli, la stessa corsa, che si ripeteva infinite volte. Non le sembra uno strano modo di raccontare una storia?

- Non direi, ci sono mille modi di raccontare una storia...

- Certo, è vero. E la polemica che seguì la proiezione di *2001, Odissea nello spazio*, nel 1968? Alcuni critici, Andrew Sarris, credo, o Pauline Kael, scrissero che era un film di una noia mortale, in cui "non accadeva nulla", mentre il pubblico, invece, manifestò subito un grande entusiasmo. Fino a che la filosofa Annette Michelson scrisse che si trattava di un grande film filosofico citando, in un suo saggio, Zenone, sant'Agostino, Mallarmé, Borges, Quintiliano, Schiller, Ortega y Gasset, Merleau-Ponty e Plotino...

- Ah Ah... Già... Eh eh...

- E che dire poi del suo *Orizzonti di gloria* (1957), uno dei più grandi film che siano mai stati fatti contro la guerra? con i generali che fanno fucilare i loro stessi soldati, e la fucilazione che avviene dopo una serata di balli, in un castello settecentesco, proprio nel parterre, luogo deputato per le feste galanti? E che dire poi di

Barry Lyndon (1975), altro film "storico" dove non accade veramente nulla? È stato definito, da alcuni, un "album fotografico", o un "giardino di immagini"; per altri invece è un film sulla Storia, forse l'unico film che rifletta veramente sulla Storia, con quel suo modo di guardare al Settecento dal Novecento, ma attraverso le testimonianze di uno scrittore dell'Ottocento, Thackeray...

- Già, che dire, che dire...

- È vero che Lei è un lettore di Freud? Una volta disse, mi sembra, che *Shining* (1980) era ispirato, oltre che al romanzo di King, al famoso saggio di Freud *Il perturbante*...

- Sì... l'ho detto...

- A proposito della letteratura, noto che tutti i suoi film sono tratti da romanzi, vero? Ricordo la lunga polemica con Nabokov a proposito di *Lolita*, altro film-cult, nel 1962. In quell'epoca lei aveva difeso la libertà assoluta del regista di fronte al testo letterario, dicendo: "Il regista potrà inventare un'azione che sarà un oggetto corrispondente del contenuto psicologico del libro, che verrà drammatizzata con pre-

cisione, ma in modo implicito e indiretto". È ancora dello stesso avviso?

- Lei ricorda tutto con molta precisione... non lo starà per caso leggendo da qualche parte, di nascosto?

- Ancora una cosa, scusi. Il suo film *Arancia meccanica* (1971) sconvolse per la sua violenza visiva. Il Korova Milk Bar, la lotta fra i druggi, o la cura Ludovico, sono sequenze che hanno lasciato un buco nei nostri occhi.

- Grazie per il complimento, se è un complimento...

- Il suo ultimo film, *Full Metal Jacket* (1987), sulla guerra del Vietnam, è un film che sconfinava nella logica del sogno e dell'incubo, ma conservando sempre anche un pieno realismo, anzi direi naturalismo.

- Effettivamente...

- A che cosa sta lavorando ora, signor K.?

- A un mio vecchio progetto, un adattamento del racconto di Schnitzler *Doppio sogno*. Lo conosce?

- Certo, e spero di vederlo presto! Arrivederla signor K. Grazie per la gentilezza con cui ha risposto alle mie domande! (s.b.)

Tano da morire

Un commento al film di Roberta Torre

di Giorgio Morbello

“Questa è una storia vera, anzi era una storia vera. La storia di Tano Guarrasi e del suo amore per la sorella. La storia di un matrimonio e di un funerale”. A parlare è un uomo di mezza età con baffi e giubbotto di pelle marrone chiaro. Il suo volto è spigoloso, ma tranquillo, la parlata italiana è stentata, l'accento inequivocabilmente palermitano. È lui che ci guiderà in questa storia, la storia di un boss di quartiere ucciso nel 1988. L'abitudine alle regole del film sulla mafia, ormai diventato genere, subito ci spingono a chiederci se chi ci sta parlando, in uno spazio nero, teatrale, illuminato da lampadine fioche sia mafioso o meno. Un interrogativo che si ripropone identico ogni volta che entrano in scena nuovi personaggi, fino allo scorrere dei titoli di coda quando accanto ai nomi degli attori viene segnalata la loro professione abituale: l'assassino di Tano, “posteggiatore” nella vita, non sarà un picciotto? La “casalinga” non avrà un parente in carcere per mafia? Eppure questa chiave di lettura non ha nulla a che vedere con il film.

Qui non esistono buoni e cattivi, commissari eroici e piovre multiforini. Qui esiste la Vucciria, il mercato di Palermo, con i suoi valori, la sua cultura, l'acqua stessa in cui nuota e si rigenera Cosa Nostra. Il film lo ricorda a ogni inquadratura, attraverso contrasti stridenti, e in primo luogo con il fatto di essere un musical. Una realtà complessa, contraddittoria, che non può essere raccontata in maniera lineare. I contrasti formali del film sono quindi scelta di contenuto; si passa da una rappresentazione iperrealistica, le immagini girate in video di TeleTrinacria con il cronista che interpreta se stesso mentre racconta la morte di Tano, agli spazi neri, “sospesi”, in cui si svolge la veglia funebre al capezzale del boss. E i personaggi passano dall'una all'altra scena provocando agli spettatori un forte senso di straniamento. Ma attenzione: se si vuole capire qualcosa di ciò che si muove “sotto” e “dentro” alle apparenze, non è certo alle immagini del notiziario che si deve fare attenzione. TeleTrinacria in nessun modo riesce a cogliere scampoli di verità, se non l'ora del decesso, i luoghi, le circostanze. Pura apparenza, appunto.

Non è soltanto omertà il sentimento che spinge gli amici di Tano a cacciare il cronista, è la difesa di uno spazio sacro che non può essere raccontato, meno che mai dalla televisione, al quale si può accedere solo se lo si vive. Ed è per questo che un film come questo non poteva essere recitato se non da chi vive tutti i giorni alla Vucciria, un film quasi codiretto dai suoi stessi attori. Un mondo in cui la realtà più profonda è sempre diversa da quella che si vede. Le persone che più piangono Tano e si disperano buttandosi letteralmente sul cadavere del boss, sono quelle che più sono rinfancate dalla sua morte. A partire dalle sorelle, alle quali il fratello geloso impediva di sposarsi. Solo la morte può svelare e permettere di raccontare parti di verità. I perso-

naggi sono infatti presentati nella loro essenza solo nel finale, quando la scena in soggettiva di Tano morto svela tramite le parole stesse del boss quello che già si era capito, intuito, e che ora lui dice: le sorelle lo piangono, ma ora sono contente perché potranno cercarsi marito, gli amici lo rispettavano solo per paura, qualcuno è felice perché non dovrà più restituirgli il prestito ricevuto. Tra questi il narratore, che per tutto il film indossa una duplice veste: dentro, perché assolutamente partecipa di quella cultura, ma fuori in quanto capace di raccontare, seppure a modo suo, di operare, seppure in modo parziale e approssimato, una certa astrazione.

L'ironia, anzi l'autoironia, la musica, Nino D'Angelo, i burattini, lo sfondo buio, l'immaginario popolare rispondono alla necessità di sfuggire a un realismo in nessun modo capace di raccontare la verità. E in ogni caso si ha forte la sensazione che qualcosa sfugga, che non tutto sia chiaro: i mafiosi veri che in una

Le immagini di Effetto Film

A p. 44 Kirk Douglas in *Orizzonti di gloria* di Stanley Kubrick (1957).

In questa pagina l'immagine (da “Dylan Dog”) è tratta dal libro *Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto*, a cura di Michele Canosa ed Enrico Fornaroli.

Da *Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto* e da “Dylan Dog” proviene anche l'immagine di sinistra (di p. 46, mentre l'immagine di destra (sempre tratta dal libro qui recensito) è un disegno di Moebius.

parodia del “bacio” ballano con movenze omosessuali, la “poetessa antimafia” che recita la poesia sui pentiti a ridosso della festa per l'ingresso di Tano nella famiglia, matrimoni e funerali che si confondono...

Tano da Morire è soprattutto un film al femminile. Sono le donne, ora coro tragico, ora Erinini, ora meduse, a dare i tempi e il senso della vicenda. Sedute dalla parrucchiera per prepararsi al matrimonio di Franca, la sorella di Tano più ribelle che osa sposarsi a cinque anni dalla morte del fratello, rappresentano la coscienza più profonda del sentire mafioso. Sono loro l'asse portante, il canale attraverso cui la cultura mafiosa si incarna e si trasmette. Sono loro i pilastri di quel familismo amorale che è una delle basi del sentire mafioso. Maledicono e non riconoscono i propri figli pentiti, spingono la parrucchiera a confessare l'assassinio del marito e la assolvono, criticano Franca, la sorella di Tano, ma in fondo sono solidali con il suo bisogno di libertà, si lamentano dei mariti, uomini d'onore mai presenti, ma non li lascerebbero mai. E, alla fine, sono le prime a scatenare in tutta la Vucciria *'O rap'* e Tano, nel quale, con una scena corale che coinvolge l'intero mercato, compresi gli spettatori del set che compaiono sullo sfondo, si celebra l'apoteosi del boss morto: “A' verità a sapeva sultant'isso e Dio...”.

Due arti coetanee

di Michele Marangi



Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto, a cura di Michele Canosa e Enrico Fornaroli, Campanotto, Udine 1997, pp. 233, Lit 25.000.

“Zeta cinema” è una collana di storia e teoria del cinema diretta da Leonardo Quaresima per Campanotto con l'obiettivo di allargare l'orizzonte critico cinematografico, sia in senso teorico che storico. Due le direttrici principali: la ricognizione di figure e percorsi del passato inesplorati o dimenticati; l'isolamento di zone limite del sistema cinematografico contemporaneo. I primi due volumi usciti sono dedicati a Henri Storck e a Carlo L. Raghianti. Nell'analisi del cinema contemporaneo si punta invece a un confronto con altri linguaggi che travalica gli steccati delle categorie rigide e delle appartenenze disciplinari. Ne è un esempio questo libro su cinema e fumetto.

Cinema e fumetto avranno sempre una cosa in comune: l'età. Il 7 luglio 1895 apparve sul “New York Word” la prima tavola di Yellow Kid, di Richard Felton Outcault. Il 28 dicembre 1895, a Parigi, Louis e Auguste Lumière organizzarono la prima proiezione cinematografica pubblica. I curatori del libro chiariscono però che non si tratta di un volume celebrativo, ma del tentativo di seguire i due mezzi di espressione lungo il secolo, con trasversalità più ampie, legate al linguaggio, all'iconografia, alle mitologie. Altra avvertenza esplicita: non si affronta il disegno animato, linguaggio a sé che richiederebbe una riflessione specifica.

Dopo l'analisi di Gino Frezza sul mutamento delle tipologie degli eroi dei fumetti dalle origini a oggi, Daniele Barbieri utilizza la prospettiva semiotica per un confronto tra cinema e fumetto, sottolineando analogie e differenze.

L'approccio storico si articola in diversi interventi. Ferruccio Giromini segue le specifiche evoluzioni e le tendenze principali di cinema e fumetto nel corso dei primi decenni del secolo fino ai punti di svolta verso nuove modalità alla fine degli anni venti: il sopravvento del sonoro sul cinema muto e l'affermazione dei fumetti d'avventura che prevalgono sui *comics* precedenti. Tra gli anni trenta e gli anni cinquanta, Enrico Fornaroli analizza l'influsso del cinema classico americano sul fumetto, che si trasforma radicalmente, con eroi maturi che agiscono in

scenari più complessi, attraverso dispositivi stilistici e narrativi più articolati che mutuano la strutturazione in generi tipica del cinema hollywoodiano. Anche negli anni settanta, secondo Daniele Brolli, il fumetto riprende scelte narrative tipicamente cinematografiche. Ma in questo caso si tratta del cinema indipendente americano, di cui si condivide l'attenzione verso soggetti quotidiani e la forte asciuttezza narrativa, oltre al recupero della lezione della serie B anni cinquanta e sessanta: Corman per il cinema e le serie *horror* e grottesche della Entertaining Comics per il fumetto.

Il cinema degli ultimi decenni, secondo Sergio Brancato, non solo traspare sullo schermo gli eroi della carta, da Superman a Dick Tracy a Batman, ma spesso assume le soluzioni espressive, i linguaggi, i simbolismi tipici del fumetto: sintomatici i casi di Moebius che influenza il Ridley Scott di *Alien* e *Blade Runner* o di Frank Miller, che anticipa il filone *cyberpunk* e riscrive in chiave crepuscolare Batman, ispirando il tono dei film di Tim Burton. Particolare è il caso giapponese, con il successo mondiale dei *manga*, che spesso diventano trasversali a più campi mediatici, dal fumetto al cinema, attraverso i *videogame* e i programmi televisivi.

Tre capitoli esemplificano casi concreti di passaggio da un ambito all'altro. Dal fumetto al cinema è

emblematico il successo di Batman, creato da Bob Kane nel 1939 e portato sullo schermo a più riprese. Michele Canosa si concentra sui film di Tim Burton, indagandone i riferimenti simbolici e stilistici sia con il fumetto che con il cinema del passato e la sua importanza nell'influenzare molte opere nere e *cyber* degli anni novanta. Il percorso inverso è quello di Dylan Dog, creato da Tiziano Sclavi, che non nasconde i molteplici riferimenti cinematografici. Luca Crovi indaga le caratteristiche fondamentali di Dylan e del suo universo simbolico, giungendo a stilare una filmografia ideale dell'oscuro eroe: tra i titoli *Freaks*, *Brazil*, *Psycho*, *Phenomena*, *Un chien andalou*, *Rosemary's Baby*, *La notte dei morti viventi*. Giacomo Manzoli sottolinea invece il costante ricorso a volti cinematografici per dare vita agli eroi dei fumetti, proponendo una casistica dei principali modi in cui avviene tale scambio.

L'ultimo capitolo è un saggio di Francis Lacassin del 1966, inedito in Italia, che analizza i rapporti tra Alain Resnais e il fumetto, vera scuola formativa per l'autore francese fin dalla sua infanzia. Non a caso tale amore sarà esplicitato con *La vita è un romanzo* (1983), le cui scenografie sono realizzate da Bilal, e soprattutto con *Voglio tornare a casa* (1989), che vede un *cartoonist* come protagonista ed è stato sceneggiato da Feiffer.

La Nuova Italia



ITALIANO & OLTRE

Bimestrale sui problemi del linguaggio nella società e nella scuola diretto da Raffaele Simone.

Si indirizza agli insegnanti di tutti gli ordini di scuola.

Richieda una copia omaggio per conoscere ITALIANO & OLTRE Compili il coupon e lo spedisca a: La Nuova Italia Editrice, via E. Codignola - 50018 Scandicci FI oppure via fax al n. 055/7590208

Sì, inviatemi subito una copia omaggio del periodico

Nome.....

Cognome.....

via..... N.....

Cap..... Città.....

..... Prov.....

Fotocopi questo coupon e lo regali ad un amico, invieremo anche a lui una copia omaggio di ITALIANO & OLTRE

Dalla radio

FRANCO MINGANTI, **Modulazioni di frequenza. L'immaginario radiofonico tra letteratura e cinema**, Campanotto, Udine 1997, pp. 190, Lit 25.000.

Coerente con lo spirito della collana "Zeta cinema", che si interroga sulle trasversalità e le contaminazioni tra il sistema cinematografico contemporaneo e altri linguaggi, il

teratura. L'autore si concentra sul caso statunitense, che diventa però paradigmatico rispetto a una ricognizione dell'estetica sonora e delle sue modalità di produzione e percezione, poste in relazione con quella "civiltà dell'immagine" che sembra dominare il nostro secolo.

Ricchissimo di dati e di spunti per ulteriori approfondimenti, il libro dedica i primi due capitoli al



volume di Franco Minganti analizza l'universo narrativo radiofonico cercando di coglierne il ruolo nella creazione dell'immaginario sociale e i collegamenti con il cinema e la let-

modo in cui negli anni trenta si è creato negli Stati Uniti un modello di *entertainment* popolare fondato sulla radio e sulla pubblicità. Particolare attenzione è posta all'analisi dei principali generi, ai formati più diffusi e alle conseguenze della serializzazione dei programmi.

Il capitolo successivo analizza i legami tra i diversi media dello spettacolo, approfondendo in particolare il rapporto tra radio e cinema. Se la tecnologia radiofonica ha sicuramente agevolato il passaggio dal cinema muto a quello sonoro, vanno anche ricordati i frequenti passaggi di star hollywoodiane in rotocalchi e adattamenti radiofonici e le influenze di generi radiofonici su quelli cinematografici. La vetta della fusione tra narrazione radiofonica, riferimenti letterari e universo cinematografico è legata al nome di Orson Welles, cui Minganti dedica un capitolo, analizzando le caratteristiche della sua voce profondamente radiofonica e la sua capacità di far vedere ciò che raccontava o leggeva, creando una forte intimità e suggestione tra narratore e ascoltatore.

I due capitoli finali indagano le principali ricorrenze nella messa in scena dell'universo radiofonico e più in generale del *broadcasting*, non solo in ambito letterario e cinematografico, ma anche televisivo, musicale e ovviamente radiofonico. Minganti analizza in profondità *The Dick Gibson Show*, romanzo di Stanley Elkin del 1971, incentrato sull'omonima trasmissione radiofonica e sulle molteplici identità del dj, ora confessore, ora analista, ora divino ora nullità. Tra gli esempi letterari, l'autore segnala anche *Miss Lonelyhearts* (1933) di Nathanael West (*Signorina Cuorinfranti*, e/o, 1988), mentre in campo cinematografico spiccano *Un volto nella folla* (Elia Kazan, 1957), *Talk Radio* (Oliver Stone, 1988) e *La leggenda del re pescatore* (Terry Gilliam, 1990).

Michele Marangi

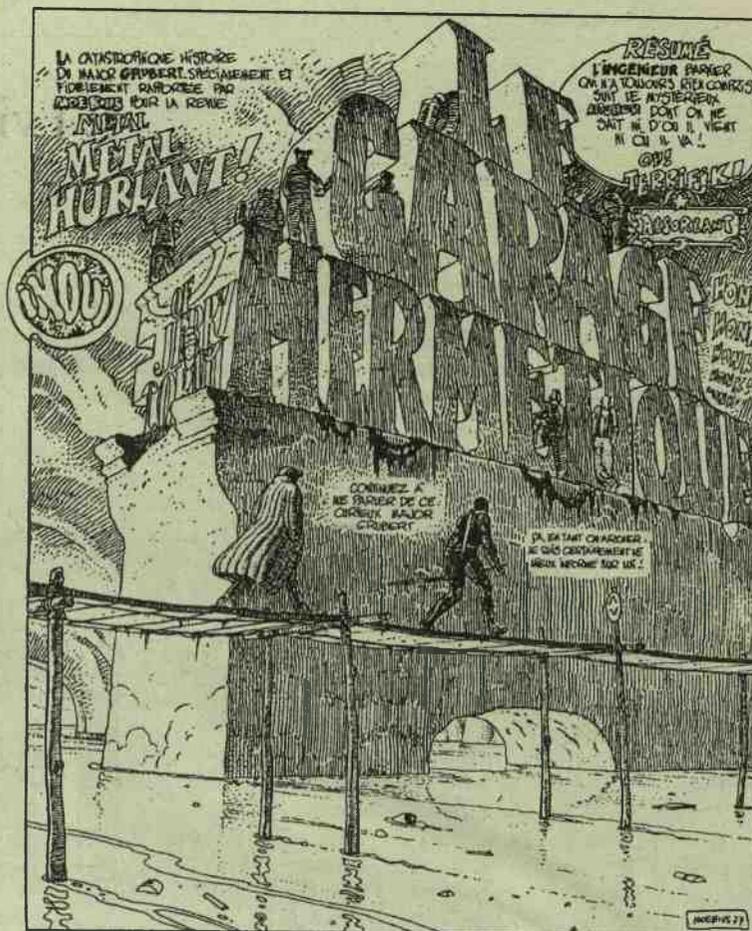
Effetto film

schede

EVAN HUNTER (ED MCBAIN), **Hitch e io. Scrivere film per Alfred Hitchcock. Pratiche**, Parma 1997, trad. dall'inglese di Francesca Matera, pp. 113, Lit 16.000.

È opinione condivisa un po' da tutti che *Gli uccelli* e *Marnie*, tra i film di Alfred Hitchcock, siano i meno immediatamente leggibili e interpretabili. Per cercare di svelare le ragioni della misteriosa inquietudine che sembra assalire lo spettatore di fronte a queste opere, ci si può accostare alle testimonianze dello scrittore americano Evan Hunter (un maestro del romanzo poliziesco e di suspense fin dagli anni cinquanta) che, per l'occasione, lavorò a stretto contatto con il grande mago del brivido. Attraverso grafiati ricordi che ritornano a vivere soprattutto in virtù di precisi e specifici riferimenti ai testi filmici in questione, il discorso di Ed McBain (questo lo pseudonimo adottato dallo scrittore per la maggior parte dei suoi "gialli") apre nuovi percorsi all'interno dell'opera di Hitchcock, in relazione ai problemi della messa in scena, della scelta e della direzione degli attori, e al *decoupage* finale elaborato con il contributo e l'approvazione dello stesso regista. Contribuisce inoltre a illustrarne la complessa personalità, animata da grandi capacità ideative e creative ma anche da comunissime debolezze umane.

Umberto Mosca



FRANCESCO FALASCHI, **Jonathan Demme. Il Castoro**, Milano 1997, pp. 136, Lit 16.000.

Il cinema di Jonathan Demme è segnato da sempre da una dose robusta di selvaggia imprevedibilità e da un'attitudine spiccata a temi e situazioni spiazzanti. C'è una sequenza particolarmente emblematica della sua poetica: i titoli di coda di *Qualcosa di travolgente*, in cui una donna di colore interpreta il celebre brano rock *Wild Thing*, che è anche il titolo originale del film, con un modo di fare e cantare provocatorio, in un'interpellazione diretta nei confronti dello spettatore. Ed è proprio a partire da un'indagine intorno ai trascorsi alla corte di Roger Corman (da cui il regista di New York ha appreso le preziose ricette per conciliare il cinema spettacolare con l'urgenza dei temi trattati, l'azione pura con il messaggio sociale), attraverso le evidenti suggestioni hitchcockiane, fino alla sensazionale irruzione sulla più ampia ribalta internazionale con *Il silenzio degli innocenti* (1990) e *Philadelphia* (1993) che si muove questo lavoro su Demme. Senza dimenticare un sguardo obbligato e attento sull'attività di documentarista e sulle molte collaborazioni con la scena rock contemporanea, da The Feelies ai Talking Heads, da Bruce Springsteen a Suzanne Vega.

(u.m.)

ANTONIO BERTINI, **Ettore Scola. Il cinema e io**, Officina, Roma 1997, pp. 215, Lit 30.000.

Nuovo esempio di libro-intervista, formula che ha incontrato grande fortuna in seguito al successo del volume di Truffaut dedicato a Hitchcock, il testo di Bertini segue minuziosamente tutto l'itinerario biografico e professionale di Ettore Scola ed è il frutto di conversazioni raccolte nell'arco di circa un anno e mezzo. Dopo alcuni capitoli dedicati ai ricor-

di di infanzia e giovinezza, all'apprendistato prima come disegnatore e umorista, poi come sceneggiatore, l'intervista si concentra sulla trentennale carriera registica di Scola, con ricostruzioni, aneddoti, riflessioni stilistiche legate a ciascun film, da *Se permettete parliamo di donne* (1964) a *Diario di un giovane povero* (1995). Ne emerge un ritratto composito, con riflessioni sui temi dominanti del regista - dalla politica all'importanza dei sentimenti, dal viaggio alle relazioni tra uomo e storia - che rilegge in controluce alcuni decenni della storia italiana, non solo cinematografica, e ricorda eventi e personaggi chiave per la sua poetica e il suo stile. L'assenza della filmografia con dati tecnici e trame per ogni film, che peraltro sono richiamate lungo l'intervista, è compensata dalla presenza di disegni, realizzati dallo stesso Scola, che introducono molti film e sintetizzano visivamente i temi dominanti e le situazioni chiave dell'opera.

(m.m.)

A San Miniato

Il 12 e 13 dicembre 1997, presso il Centro studi "I cappuccini" di San Miniato, si terrà il convegno "Storie dislocate: luoghi del cinema e luoghi della scrittura", dedicato alla questione dello spazio nelle trasposizioni cinematografiche da testi letterari. Tra le relazioni: Francesco Casetti, "Lo sguardo novecentesco: traversate e punti di approdo"; Fernaldo Di Giammatteo, "*Blow-Up* di Michelangelo Antonioni"; Giorgio Tinazzi, "*La camera verde* di Truffaut, da Henry James"; Antonio Costa, "*La rappresentazione dell'altro nel cinema muto italiano*"; Marco Pistoia, "*Gli adattamenti da Pirandello*"; Guido Fink, "*Essere o non essere altrove: peregrinazioni cinematografiche delle parole di Amleto*".

CLUEB

M. Bischofsberger
Sguardi lessicali. Ricerche di Semantica storica su postmoderno e fine della storia
pp. 252, L. 28.000

R. Mullini
Mad Merry Heywood. La drammaturgia di John Heywood fra testi e riflessioni critiche
pp. 284, L. 35.000

R.M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss (a cura di)
Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena
pp. 508, L. 55.000

FOTOGENIA
Oltre l'autore II
pp. 204, L. 49.000



Via Marsala 24 40126 Bologna
Tel. 051 - 22 07 36 Fax 051 - 23 77 58
Internet: www.omega.it/CLUEB



Strumenti

La vitalità di un classico

di Bice Mortara Garavelli

MARIA CORTI, **Principi della comunicazione letteraria**, 6^a ed., Bompiani, Milano 1997, pp. 202, Lit. 25.000.

MARIA CORTI, **Per una enciclopedia della comunicazione letteraria**, Bompiani, Milano 1997, pp. 114, Lit. 18.000.

Un libro come i *Principi della comunicazione letteraria*, che col passare degli anni (ventuno, per la precisione) ha conservato intatto il suo potere di attrarre e di stimolare il lettore, di imporsi come riferimento stabile per i temi di cui tratta, non ha bisogno di essere ritoccato con occasionali aggiornamenti bibliografici. Merita il trattamento che si riserva ai classici della ricerca. Ai quali compete, inoltre, di rappresentare lo "stato dell'arte" nel momento storico in cui sono stati composti, e la parte che essi stessi vi hanno avuto. Nei *Principi* Maria Corti ha affrontato in modo robustamente sistematico, e con soluzioni innovative, le questioni basilari della riflessione sulla letteratura; ha indicato con fermezza le direzioni che si sono poi rivelate più proficue per la semiotica letteraria, ha arricchito di risorse originali e fruttuose le dotazioni del lavoro interpretativo sui testi. Che poi le innovazioni siano diventate patrimonio comune è il felice esito delle opere destinate a durare. Penso a nozioni come quella di *campo di tensioni* ("di forze centripete e centrifughe che si producono nel rapporto dialettico fra ciò che aspira a persistere intatto per forza di inerzia e ciò che avanza con impeto di rottura e di trasformazione", proposta per spiegare il "dinamismo delle strutture" letterarie e integrata alla concezione della letteratura come sistema.

A quest'ultima nozione, spiegava Maria Corti, "si collega l'idea che ogni testo ha un posto nella letteratura, in quanto entra in una rete di rapporti con gli altri testi", mentre il dinamismo delle strutture comporta "l'idea che il posto è mutabile, al limite perdibile". Come lei stessa abbia applicato la sua teoria del campo di tensioni in magistrali studi su autori contemporanei e medioevali appartiene alla storia recente delle idee e dei metodi semiotici. A questi, oltre che alla filologia e alla storia della lingua letteraria, ha apportato contributi sorprendenti quel modo tutto suo di investigare opere e testimonianze di epoche diverse con l'intelligenza del detective e un simpatetico mettersi in sintonia con l'inventiva di scrittori e poeti. Alla base sta il discorso teorico sviluppato in questo libro, fonte di acquisizioni sicure delle nostre conoscenze nei campi letterario e linguistico. Mi riferisco, in particolare, alla descrizione delle differenze qualitative tra lingua comune e lingua letteraria; alla sistemazione degli ambiti di codici e registri, questi ultimi riformulati in termini di "scritture"; all'individuazione del "proprio" del linguaggio poetico, introdotti i concetti di *avantesto* e di *iperfunzione* segnica del testo poetico; alla trattazione, ormai classica, della codificazione dei generi letterari.

La vitalità delle idee si misura sulla loro capacità di produrne altre, di far fare passi avanti alla ricerca. Maria Corti era ben consapevole sia delle novità scaturite dalle proprie scoperte e riflessioni, sia della varietà di argomenti e problemi maturati negli anni: di quel "qualcosa d'altro" che era stato rilevante per lei e per i suoi lettori. Di qui la decisione di dare vita a un secondo

volume, presentandolo come "abbozzo di un dizionario enciclopedico" le cui voci corrispondono a temi "affini a quelli trattati nei *Principi* o addirittura loro sviluppo"; e sono: *Avantesto*, *Intertestualità*, *Luoghi mentali*, *Mondi possibili*, *Oralità/scrittura*, *Personaggi dell'immaginario e del fantastico*, *Reale e realismi*. Titoli facilmente collegabili a parecchi dei lavori più suggestivi della Corti semiologa, critica, filologa e storica della lingua. Ai *Percorsi dell'invenzione* (Einaudi, 1993), ad esempio, si richiamano spunti decisivi per chiarire che cosa sia "avantesto", esemplificato, fra l'altro, sulla raccolta degli scritti infantili di Giacomo Leopardi (e ripreso, impeccabilmente, nel capitolo sui mondi possibili). A passaggi importanti delle argomentazioni sviluppate nel libro *La felicità mentale* (Einaudi, 1983) si rifanno gli esemplari chiarimenti della complessa e controversa nozione di intertestualità. Di questa viene offerta una tipologia che mostra le differenze e le possibili comitanze fra intertestualità, uso delle fonti, interdiscorsività; e insegna come e quando si debba parlare di modelli analogici piuttosto che di fonti (novità assoluta negli studi sull'argomento) e come un certo tipo di citazione (esemplificato su un testo bizantino del sec. XII, il *Timarione* dello Pseudo-Luciano) produca un "organizzato testo nel testo". Il rilievo, suffragato da analoghi rilevamenti di Lotman, offre, mi sembra, una buona chiave di lettura per certi *collages* citazionali (mi viene in mente *L'anonimo lombardo* di Arbasino) che sono procedimenti costitutivi di testualità.

Segnalo ancora le illuminanti osservazioni sul "rituale letterario" rappresentato dalle "operazioni in-

tertestuali" nel medioevo latino: "C'è - spiega Maria Corti - un'attitudine sapienziale collettiva, una sorta di collettiva memoria del sapere che da un lato riduce il moderno bisogno di attribuzione di un testo a un autore (...), dall'altro consente il procedimento scrittoria di ripresa e di sviluppo del lavoro altrui, che oggi saremmo tentati di definire *plagio*"; e invece si tratta dell'assorbimento del nuovo "nel ritmo dell'iterativo, dell'ossequio alle *authoritates*". Le conclusioni che se ne traggono riguardo all'estraneità della moderna concezione dell'originalità artistica rispetto a quella lontana situazione storico-culturale possono funzionare da salutare *memento* quando si voglia impiantare una ricostruzione storica dell'idea di "furto letterario". L'impostazione delle singole voci è ogni volta una lezione di metodo. Si legga il capitolo su oralità e scrittura, articolato puntando l'obiettivo, come dichiara già il titolo, su "tre diversi momenti storici": facce diverse dell'oralità, rapporti costituzionalmente differenti con la scrittura, in relazione al contesto sociale, alle mutevoli condizioni del vivere e del pensare.

L'ultimo momento, inquadrato (splendidamente) protendendo l'obiettivo anche verso il futuro, è il presente: con le letture pubbliche di poesie, "l'oralità potenziata dalla musica" nelle produzioni sia dei cantautori, sia dei gruppi rock o del più recente rap. La messa a fuoco sui destinatari, chiarite esemplarmente le ragioni e le modalità dell'esecuzione orale degli emittenti, permette alla Corti di avanzare, dal punto di vista semiotico, due riflessioni (da sottoscrivere completamente): "1) Nella nostra epoca superdotata di scrittura non solo esiste il sistema a due variabili, segni della

oralità e segni della scrittura, ma la diversa combinazione dei due sottinsiemi assume un profondo significato generazionale. 2) I segni della oralità appaiono ai giovani come atti a produrre una forma più autentica di comunicazione fra i singoli e fra gruppi rispetto ai segni della scrittura; riprende per essi nuova validità contestuale l'affermazione di Socrate per cui i segni della scrittura, come quelli della pittura, sembrano parlare, ma se li interroghi non ti rispondono".

Saturo di intelligenza critica, intessuto di riferimenti a quanto di meglio abbia prodotto la riflessione più e meno recente su questioni di estremo interesse per chi lavora, da letterato o da linguista, sui testi, questo libro è avvincente come un bel romanzo di avventure: perché ci propone a ogni passo un'avventura della mente, col segreto (che non è tale per chi conosce i lavori della Corti) di interrogare in materia di dottrina non solo i critici ma anche gli scrittori, e questi ultimi non come sottoposti a indagine, ma come testimoni delle ipotesi e delle teorie che la studiosa elabora. Da non perdere, assolutamente, il "racconto" sui "meravigliosi fuorilegge che accompagnano la nostra esistenza", protagonisti del sesto capitolo: *Personaggi dell'immaginario e del fantastico*. Dove rintracciamo le solide radici della trattazione che segue immediatamente, dedicata a *Reale e realismi*. Specimen di una ideale futura enciclopedia (ma chi potrà accingersi all'impresa con altrettanta "felicità mentale"?) queste voci non assomigliano alle asettiche, sia pure informatissime, schede dei migliori dizionari; si apparentano piuttosto, fatte le debite differenze, alle sistemazioni della illuministica *Encyclopédie*.

Novità della lingua

di Patrizia Cordin

MAURIZIO DARDANO, PIETRO TRIFONE, **La nuova grammatica della lingua italiana**, Zanichelli, Bologna 1997, pp. XVIII-746, Lit. 78.000.

A distanza di sette anni dall'ultima ristampa del volume *La lingua italiana*, esce una nuova versione, più ampia, del lavoro curato dai due storici della lingua. Il titolo del nuovo volume sembrerebbe suggerire uno spostamento dell'attenzione verso gli aspetti più strettamente grammaticali dell'italiano, ma non sono solo parti di grammatica che vengono sviluppate. Sono inseriti infatti anche diversi capitoli completamente nuovi, come quello sulla lingua parlata e la lingua scritta, sulla lingua italiana nel tempo, sull'uso del dizionario, sulle pronunce regionali, sulla parola esatta. Notevolmente ampliato risulta anche il capitolo sullo studio del signi-

ficato, e nuova è la scelta di diverse letture nelle sezioni "Intertesti", aggiornate per accogliere argomenti dibattuti negli ultimi anni anche fuori dall'ambiente specialistico, come, ad esempio, il femminile nei nomi di mestieri e professioni, l'uso di indicativo e congiuntivo, i prefissi *mini-* e *cyber-*.

Rientrano, dunque, in questa *Nuova grammatica* molti argomenti, senz'altro più numerosi di quelli che appaiono in altre robuste grammatiche dell'italiano; si spazia, infatti, dalle nozioni fondamentali della linguistica alle tappe principali nella storia della lingua italiana, dai dialetti dell'italiano al repertorio linguistico, dalla sintassi alla grammatica del testo, dalla retorica alla poesia, per terminare con il capitolo dedicato agli errori. Uno spazio consistente è dedicato dagli autori al lessico, e non solo nel capitolo esplicitamente intitolato al tema,

ma anche in altri capitoli, come quello sulla formazione delle parole, oltretutto in diverse letture (tra le altre, quelle sui nomi propri, sui verbi frasali, sull'origine dell'avverbio, sui composti). Nel capitolo XVI meritano una segnalazione particolare le pagine dedicate all'uso del dizionario. L'argomento, di grande rilievo per la didattica, è tuttavia spesso dimenticato nelle grammatiche, come nella pratica degli insegnanti. Non tutte le pagine del capitolo permettono una facile lettura: in particolare, lo schema riportato per presentare la guida grafica alla consultazione è fitto di informazioni che non lo rendono facilmente fruibile. Gli insegnanti più attenti, tuttavia, potranno approfittare dell'utilissimo spunto per svilupparlo, magari attraverso esercizi creativi e attraverso una pratica di consultazione guidata dei dizionari, strumenti necessari e ricchi di infor-

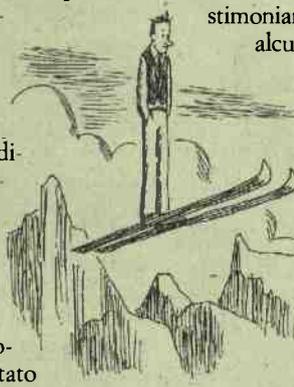
mazioni, spesso purtroppo non colte dagli studenti, proprio per la mancanza di una pratica di insegnamento a una corretta lettura.

La sensibilità degli autori verso i problemi della didattica risulta ben evidente in tutto il volume: lo testimoniano in modo particolare alcuni capitoli come *Imparare a scrivere*, che riporta una serie di osservazioni sulla pianificazione del testo e sulla scrittura di diversi tipi testuali, e l'ultimo capitolo dedicato gli errori, con una ricca esemplificazione di errori comuni, tratti dal *Vocabolario Zingarelli 1997* e dettagliatamente commentati (a conferma, ancora una volta, del ruolo centrale del lessico in questa grammatica).

In alcuni casi un collegamento esplicito tra una parte e l'altra del testo avrebbe favorito una migliore comprensione dei fenomeni presentati all'interno di un quadro di riferimento generale arricchito dalle sue

numerose connessioni. La mancanza di un richiamo tra pagine diverse, ma tra loro collegate, si nota, ad esempio, a proposito dei capitoli sulla struttura della frase e sui complementi. Infatti, nella classificazione dei complementi non viene riproposta la riflessione su una distinzione fondamentale, quella tra complementi facoltativi, come, ad esempio, potrebbe essere "in ritardo" nella frase "Maria è arrivata in ritardo", e complementi necessari, obbligatori, come invece è "in cantina" in "Maria ha messo le riviste vecchie in cantina". Alla distinzione i due autori riconoscono un ruolo importante nel capitolo sulla struttura della frase, oltre che in una lettura sulla cosiddetta "valenza", che appare in una delle sezioni "Intertesti".

Data l'impostazione generale del manuale, sarebbe stato utile un maggior numero di indicazioni bibliografiche per coloro che desiderassero approfondire un tema particolare. Ben curati sono il glossario e l'indice analitico, strumenti necessari per la consultazione di un manuale articolato come *La nuova grammatica della lingua italiana*.



Lavoro

FRANCESCA RE DAVID, **Guida per chi cerca lavoro**, Editori Riuniti, Roma 1996, pp. 118, Lit 6.900.

I cambiamenti attuali inducono a parlare non di *Lavoro* ma di *lavori*. Re David con *Guida per chi cerca lavoro* offre un buon strumento per chi si avvicina al mondo dei *lavori*. Il libro è diviso in due parti: nella prima vengono considerate quali dovrebbero essere le caratteristiche di una domanda di lavoro personalizzata, mentre nella seconda si offre al lettore una precisa descrizione dei vecchi e nuovi settori in cui trovare lavoro. L'autrice guarda alla ricerca di lavoro come a un mestiere che richiede abilità specifiche: conoscenza di sé, formazione continua, compilazione di un curriculum diventano così ingredienti fondamentali di una fruttuosa ricerca di lavoro. I lavori richiedono persone sempre più dinamiche: perciò le esperienze, dal soggiorno all'estero ai campi di lavoro, spesso costituiscono un titolo preferenziale nell'orientare la scelta di chi assumere. Più di metà del libro è poi dedicata ai settori in cui è possibile trovare lavoro: anche in questo caso le informazioni offerte sono una interessante sintesi di notizie tecniche (punteggi, concorsi, collocamento) e di "trucchi del mestiere" (come leggere il bando di concorso, dove trovare libri specialistici, come presentarsi al colloquio, come fare un annuncio). L'ultimo approfondimento sistematico riguarda il cosiddetto lavoro atipico, che rappresenta ormai la modalità prevalente di assunzione e può presentarsi in varie forme: contratto di formazione lavoro, apprendistato, part time, lavoro interinale. Esiste anche il lavoro a contratto, "terra di nessuno" senza garanzie e vincoli di subordinazione, in cui il termine "collaborazione" può rappresentare realtà molto diverse: dal libero professionista ad alta qualificazione a chi invece vede solo abbattuti i suoi diritti in modo discrezionale. La guida è completata, in appendice, da un indirizzario regionale.

Filippo Barbera

Sociologia

FRANCESCA ZAJCZYK, **Il mondo degli indicatori sociali**, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1997, pp. 215, Lit 33.000.

Il libro, oltre a presentare gli aspetti pratici connessi alla ricerca, enuncia nella prima parte diverse tensioni difficili da risolvere, ma la cui consapevolezza da parte dei ricercatori è un prerequisito per un uso critico degli indicatori sociali: ad esempio il problema della comparabilità internazionale e il rapporto tra la fedeltà dell'informazione e la capacità di descrivere e/o prevedere le trasformazioni in atto nella società. Nella se-



conda parte vengono descritte le più recenti esperienze di ricerca nel campo degli indicatori sociali. Gli indicatori sono articolati in quindici aree tematiche corredate da schede informative che contengono le formule di calcolo degli indicatori, il livello di aggregazione dei dati, l'ultimo anno in cui l'informazione è disponibile e lo scarto temporale tra la data di rilevazione e la pubblicazione del dato. L'attenzione per le fonti e la precisione analitica con cui i dati vengono presentati costituisce un indubbio pregio del volume, anche se la fruibilità delle informazioni contenute nel testo potrebbe essere messa a repentaglio in assenza di aggiornamenti che diano conto delle trasformazioni in atto in questo campo. La difficoltà di accesso ai dati non sembra comunque destinata a risolversi nel breve periodo per coloro che in Italia rappresentano il pubblico potenziale del volume. La sua pubblicazione è infatti quasi contemporanea alla legge sulla segretezza dei dati personali che fa riferimento tra gli altri ai dati sull'origine razziale ed etnica, le convinzioni religiose o politiche, la salute e la vita sessuale delle persone. Tutti aspetti che hanno forte attinenza con le ricerche che si occupano di qualità della vita e di cui questo volume vuole essere una guida.

Nicoletta Bosco

Scuola

GIANCARLO GASPERONI, **Il rendimento scolastico**, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 125, Lit 12.000.

Il titolo del libro mette in primo piano un'interessante ottica da cui osservare il mondo scolastico. Il concetto di rendimento, infatti, a differenza di altri termini, come "risultati", "profitto", ecc. "ha un sapore di carattere aziendale". È proprio sotto questo profilo che l'autore esamina la scuola, definita come un'organizzazione complessa con molti obiettivi. Il rendimento non è altro che il raggiungimento più o meno buono degli obiettivi che si vogliono perseguire. Per comprendere se i fini che la scuola si propone sono realizzati in modo soddisfacente, l'autore, tenuto conto anche dei mezzi di cui essa dispone, cita i dati di interessanti indagini (Doxa, Istat, Censis, Ministero della pubblica istruzione...) su cui il lettore è invitato a riflettere. Da queste fonti si apprendono cifre sconcertanti sulla dispersione scolastica: più del 90 per cento degli alunni continuano gli studi dopo la media dell'obbligo, ma uno su quattro entro i primi tre anni abbandona la scuola. Inoltre i percorsi regolari (senza bocciature o rimandature) sono eccezioni. I diplomandi, che saranno giudicati nella quasi totalità "maturi", nel primo quadrimestre hanno in generale una media dei voti inferiore al 6. Ciò non accade nella maggior parte dei paesi europei, per cui evidentemente nella scuola italiana c'è qualcosa che non funziona. L'autore suggerisce alcune vie per migliorare il rendimento scolastico: una diversa organizzazione delle risorse destinate all'istruzione, una riqualificazione professionale e sociale del personale docente, ma, soprattutto, una valutazione esterna della scuola, ottenuta applicando processi di controllo analoghi a quelli delle aziende. Nel testo sono descritte alcune iniziative internazionali e non che stanno compiendo i primi passi in questa direzione, ma in Italia "la cultura della valutazione è ancora molto arretrata".

Stefania Tosco

Educazione

MARIO POLITO, **Guida allo studio: la motivazione**, Muzzio, Padova 1997, pp. 293, Lit 25.000.

Una delle difficoltà maggiori che gli insegnanti devono affrontare nella loro professione è quella di suscitare l'interesse degli allievi. Con questa guida l'autore vuole offrire un aiuto a chi opera nella scuola per coltivare la voglia di imparare dei ragazzi. Polito è infatti convinto che la motivazione sia il segreto per conseguire non solo il successo scolastico, ma l'autorealizzazione. La battaglia che l'insegnante deve combattere è dura, perché la demotivazione non nasce solo all'interno dello studente, ma dai valori della nostra società, dal consumismo, dalla gratificazione immediata di ogni desiderio, dall'idea del "tutto facile". L'autore afferma che non è possibile insegnare delle "tecniche" di motivazione. Se così fosse si ricadrebbe ancora una volta nella logica consumistica, in quello che è definito il "sapere spendibile". Per uscire dalla crisi della scuola bisogna recuperare la sua funzione educativa. L'insegnante deve essere prima di tutto un educatore, con il compito di aiutare lo studente a inserire lo studio nel proprio progetto di vita, cioè a conoscere le proprie

potenzialità. In questo modo la scuola diventa veramente formativa e orientativa. Ma in pratica come deve comportarsi l'insegnante per raggiungere questo obiettivo? Pur non esistendo ricette sempre valide, Polito indica la strada da percorrere con numerosi esempi sintetizzati da semplici disegni. I vari suggerimenti pratici confluiscono sempre in un'unica convinzione, ribadita infinite volte nel corso della trattazione: "La motivazione ad apprendere tornerà a fiorire solo all'interno di una nuova visione fondata sul prendersi cura della crescita e dell'autorealizzazione dello studente".

(s.t.)

Ecosistema

RENATO MASSA, **Ambienti marini**, Jaca Book - Acquario di Genova, Milano 1997, pp. 46, s.i.p.

Si tratta di un breve atlante illustrato dei diversi ecosistemi che caratterizzano il meno conosciuto fra gli ambienti del pianeta Terra, ma anche di una sintesi ben riuscita di molte fra le più moderne conoscenze sugli oceani. Ragazzi e adulti potranno così fare tesoro di nozioni chiare ed espresse in modo semplice, nozioni che si spera possano evitare in futuro i danni generati da chi ha troppo spesso parlato di oceani e di mari senza neppure conoscere la differenza fra bentos e necton. Biodiversità dunque, ma non solo: c'è spazio per alcuni importanti concetti di paleontologia evolutiva e per suggestivi quadri che riassumono la vita nei mari di cento o dieci milioni di anni fa. I disegni sono accattivanti e le fotografie comunque interessanti e chiarificatrici di alcuni aspetti non di dettaglio. Un bel disegno su due pagine illustra il significato di un concetto solo apparentemente semplice come quello della piramide alimentare in mare; ben sviluppato risulta, in tutto il libro, anche il rapporto tra i diversi tipi di fondali oceanici e la fauna che vi si sviluppa. Non mancano le curiosità, come quelle relative



agli organismi scavatori, responsabili della distruzione dell'invincibile Armada spagnola o del crollo di alcune dighe olandesi costruite in legno, mentre resistono immarcescibili i calamari giganti e le improbabili lotte fra squali e orche marine. Un paragrafo finale illustra alcuni aspetti dello sfruttamento delle risorse marine e ne suggerisce - giustamente - un uso più razionale di quanto sia stato finora, se si vuole evitare l'esaurimento di molte specie di pesci e i gravissimi problemi ecologici e alimentari che ne deriverebbero. Un glossario chiude opportunamente il volume.

Mario Tozzi

Nuove tradizioni

di Maria Rosaria Ansalone

SALVATORE PISERCHIO, DOMINIQUE PARAVEL, **Les mots pour le dire**, Grammaire de la langue française, Cappelli, Bologna 1996, pp. 649, Lit 39.000.

SALVATORE PISERCHIO, DOMINIQUE PARAVEL, **Les mots pour le dire**, Etudes de syntaxe, Cappelli, Bologna 1996, pp. 170, Lit 18.000.

CHARLES BARONE, **Viceversa. La grammatica francese e il traduttore**, Morfologia, Le Lettere Firenze 1997, pp. 491, Lit 49.000.

FRANCIS CHIAPPONE, ELISABETH FERRAZZA, SYLVIE MAZURELLE, **Dictée plus**, Masson, Milano 1997, pp. XIV-211 con due audiocassette, Lit 32.000.

La distinzione tra grammatica esplicita e grammatica implicita, o meglio tra grammatica explicitée, che fa ricorso a un metalinguaggio descrittivo coerente, e grammatica implicitée, più o meno sottesa alla presentazione della lingua, ha generato diverse tipologie: grammatica descrittiva, che rende conto scientificamente del funzionamento della lingua, secondo le teorie linguistiche di volta in volta privilegiate; grammatica d'apprendimento, costruita e interiorizzata dal discente a partire dalla propria lingua e dalle eventuali altre lingue straniere conosciute (dove la nozione di *interlingua*); grammatica pedagogica, di insegnamento, più eclettica e orien-

tata in senso contrastivo, comprendente tutte le pratiche che caratterizzano la didattica della lingua straniera, i tipi di attività ed esercizi proposti, l'immagine più o meno normativa o comunicativa della lingua che l'insegnante trasmette.

Gli anni ottanta, caratterizzati da un *flou* metodologico, sostituirono alla rigidità dell'audio-orale e dell'audio-visivo prima maniera la grande libertà della grammatica nozionale-funzionale. Nella seconda metà degli anni novanta, invece, la grammatica, pur senza riproporsi come grammatica normativa - con buona pace del caro vecchio Grevisse - prende la sua rivincita e tenta di soddisfare le esigenze di riflessione teorica, esplicita, nell'apprendimento dell'adulto. Si tratta di grammatiche destinate soprattutto all'ambito universitario, che apparentemente bypassano l'analisi dei bisogni, la definizione degli obietti-

vi e poco curano l'*interculturel*.

La premessa di Piserchio e Paravel annuncia infatti senza remore "un tipo di analisi 'tradizionale'" e "un manuale di riferimento che contenga le famose 'regole di grammatica'", anche se il processo cognitivo evocato appare deduttivo e non induttivo e anche se non si dimentica che "non esistono regole di morfosintassi valide da un modello di comportamento culturale".

E tradizionali appaiono la separazione tra morfologia (pp. 41-304: in italiano) e sintassi (pp. 305-649: in francese), gli esercizi collocati alla fine di ogni argomento, l'uso infine di un metalinguaggio collaudato, come quando si parla di "lingua corrente", in barba a tutte le distinzioni teoriche di questi ultimi anni.

Ma ben presto elementi innovativi saltano agli occhi: la rubrica *Differenze d'uso tra l'italiano e il*

francese introduce una riflessione sintattica e contrastiva all'interno della trattazione morfologica e i riquadri denominati *Note* - ma inseriti nel corpo della pagina - mettono in rilievo le variazioni diastratiche e diafasiche, forme colloquiali e familiari che stravolgono sovente le regole del *Bon usage*.

Nella seconda parte, gli esempi fabbricati scompaiono quasi del tutto, lasciando il posto a una vastissima esemplificazione tratta da classici dell'Ottocento e del Novecento, senza disdegnare articoli di quotidiani e di settimanali colti. Ma non basta: le *Etudes de syntaxe* si presentano come un vero e proprio trattato di traduttologia, con testi di autori italiani del Novecento anche contemporanei, proposti e discussi in traduzione secondo il metodo della stilistica comparata di Vinay e Darbelnet,

Oceanografia

ALEX VOGLINO, RENATO MASSA, **Il mare oceano**, Jaca Book - Acquario di Genova, Milano 1997, pp. 46, s.i.p.

Il mare oceano è una descrizione accurata della variegata fisiografia dei fondali marini, con tante finestre aperte su un passato anche molto lontano (centinaia di milioni di anni) che offrono un'interessante chiave di lettura per una scienza (l'oceanografia) tra le più avanzate nel contesto di quelle geologiche e naturali. La deriva dei continenti viene anteposta a qualsiasi discorso in tema di oceani e vengono esposti in modo chiaro alcuni concetti della tettonica delle placche come il paleomagnetismo, da sempre fra i più ostici da spiegare. Peccato che – nonostante questi meriti indubbi che fanno del libro qualcosa di nuovo nel campo di questo tipo di produzione – ci siano un paio di cose che proprio non vanno. La più eclatante riguarda proprio l'accento alla tettonica delle placche, dove si assume che la Terra sia effettivamente cresciuta di dimensioni da qualche centinaio di milioni di anni a questa parte, ipotesi decisamente non confermata dai fatti e che non vorremmo fosse deviata da una malintesa concezione del termine "espansione dei fondali oceanici". È vero che esiste una corrente di pensiero espansionista, ma i dubbi residui sono stati in gran parte superati dalla recente scoperta di un supercontinente di almeno 700 milioni di anni fa (Rodinia) la cui formazione in un tempo così antico fa crollare l'assunto fondamentale degli espansionisti. Le illustrazioni sono sempre appropria-



te, come il glossario finale, e i disegni, delicati ed evocativi, invogliano a cercare di saperne di più.

(m.t.)

Archeologia

Siria. Guida all'archeologia e ai monumenti, a cura di F. Mario Fales, Marsilio, Venezia 1997, pp. 331, Lit 55.000.

Siria. Guida all'archeologia e ai monumenti arriva a colmare un precedente vuoto pressoché assoluto di guide rivolte ai viaggiatori con interessi storico-archeologici, nonostante la grande attenzione turistica recentemente sviluppatasi anche in seguito ad alcuni importanti eventi espositivi, come la mostra di Rimini "L'Eufrate e il tempo" (primavera 1993) e soprattutto la grande esposizione "Ebla. Alle origini della civiltà urbana" (Roma-Trieste 1995). Benché concepita soprattutto per fornire un repertorio completo e maneggevole a uso dei viaggiatori – compito cui assolve egregiamente grazie alle 120 schede-sito su località archeologiche e sedi monumentali, alla proposta di diversi itinerari di visita con partenza dalle principali località, alla presenza di numerose fotografie che permettono anche al non specialista di valutare la rilevanza paesaggistica e monumentale del sito, e a un utile glossario –, la Guida presenta anche tutti i requisiti per diventare il più aggiornato e forse l'unico manuale di archeologia della Siria in lingua italiana a uso di studenti e archeologi. Infatti la Guida è dotata di un'ampia introduzione di carattere geografico, di un quadro riassuntivo sulle principali correnti della cultura artistica, e di una storia della ricerca archeologica che si estende dai racconti dei viaggiatori settecenteschi, attraverso le grandi missioni straniere del primo dopoguerra, fino ai più recenti studi a carattere territoriale mediante l'interpretazione fotosatellitare affiancata da sistematiche campagne di survey. Le schede di sito sono disposte all'interno di otto capitoli dedicati ai diversi periodi di storico-culturali. Particolarmente apprezzabile risulta l'apparato grafico e cartografico – che pare completo e aggiornato e che risulterebbe ancora più utile se corredato dall'indicazione delle pubblicazioni di provenienza – e la bibliografia essenziale, organizzata per temi, alla quale si auspica che possa venire affiancata un'altrettanto essenziale bibliografia topografica.

Stefania Ratto

MARTIN D. PUGH, **Storia della Gran Bretagna 1789-1990**, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1997, trad. dall'inglese di Michele Sampaolo, pp. 270, Lit 32.000.

Non è facile, per il lettore italiano interessato alla storia contemporanea di altre nazioni (anche delle maggiori), trovare opere di carattere divulgativo ma non per questo banalizzanti o eccessivamente cronachistiche. È il caso, per la Gran Bretagna, di questo volume, espressamente realizzato per il mercato italiano. Pugh, docente di storia moderna all'Università di Newcastle-upon-Tyne, è autore di numerosi studi sulla cosiddetta "mid-victorian age", su Lloyd George, sul movimento di emancipazione delle donne. Intrecciando la storia politica e istituzionale con quella economica e sociale, in ventinove brevi capitoli egli offre un quadro generale delle vicende inglesi a partire dalla rivoluzione industriale per arrivare fino alla fine dell'era thatcheriana, all'elezione di John Major e all'ambiguità dell'atteggiamento dei conservatori nei confronti dell'unità europea. Un po' in ombra, per la verità, rimangono il colonialismo, le vicende dell'impero, la dominazione in India, il Commonwealth, ecc. Il tono è decisamente scorrevole, il taglio divulgativo, senza apparati di note o tabelle statistiche. Ma il rigore dell'esposizione non ne risente affatto, grazie a una narrazione fitta di spunti problematici e che rimanda costantemente non solo alle differenti tesi interpretative della storiografia, ma anche alla distanza che sempre è possibile cogliere fra le immagini dei contemporanei e i risultati delle riflessioni successive da parte degli studiosi. Chiudono il volume una cronologia dei sovrani e dei primi ministri e una bibliografia di circa novanta titoli.

Marco Scavino

Letteratura

L'enciclopedia della letteratura, De Agostini, Novara 1997, pp. 1182, Lit 59.000.

In diretta concorrenza con le classiche "Garzantine", le enciclopedie "Compact" di De Agostini si propongono come agili strumenti disciplinari di consultazione. Il volume dedicato alla letteratura ricorda molto la corrispettiva *Nuova enciclopedia della letteratura* (Garzanti, 1985), anche se naturalmente è più aggiornata e se ne distingue in alcuni particolari. Il *Dizionario* – composto di 6000 voci disposte in ordine alfabetico e dedicate ad "autori, movimenti, periodi, profili di letterature nazionali, titoli di opere anonime o di incerta attribuzione, termini di metrica, stilistica e retorica, generi e forme, riviste, premi" – è corredato da illustrazioni in bianco e nero, da un centinaio di brani critici sugli autori più importanti e da alcune schede e tabelle (a volte utili, come quelle su *Lo schema della "Commedia umana" di Balzac*, su *Romeo e Giulietta nella letteratura* o su *Le opere vincitrici del Supercampiello*, altre volte meno). Al *Dizionario* seguono tre appendici: un *Repertorio delle opere letterarie*, che comprende 5000 titoli corredati solo da data, genere, nome e nazionalità dell'autore; una panoramica sommaria e forse un po' superflua su sei *Grandi temi della letteratura*; e infine una bibliografia piuttosto ricca, suddivisa per letterature nazionali e comprendente non solo opere di carattere generale ma anche un buon numero di studi critici usciti in Italia dedicati a singoli autori. Una breve presentazione di Mario Luzi contestualizza in termini storici il volume e detta alcune coordinate morali ai compilatori dell'*Enciclopedia*.

Norman Gobetti

Formazione

Manuale delle professioni culturali, Utet, Torino 1997, pp. 478, Lit 39.000.

In città come Bologna o Birmingham operano negli ultimi anni professionisti di *cultural planning* o pianificazione culturale. Non hanno formazione specifica (nascono soltanto adesso corsi universitari) ma se la sono guadagnata sul campo. La loro è una professione dell'incontro. Si occupano di far interagire il governo locale con la realtà sociale per attivare potenziali risorse culturali presenti sul territorio. Sono insieme interpreti dei gruppi sociali, mediatori fra i diversi settori dell'amministrazione e promotori di partnership economiche. Il riferimento all'ambito regionale, nazionale ed europeo impone una conoscenza sistemica e un impegno



alla cooperazione fra le diverse agenzie. Perciò occorrono abilità e competenze relative alla gestione del lavoro di gruppo, al marketing culturale e alle tecniche di comunicazione. Gli autori, operatori nell'area torinese, sistematizzano il dibattito e raccolgono materiali di orientamento sul tema. Il risultato è un manuale introduttivo completo e di agevole consultazione. Di particolare utilità sono le schede che contengono suggerimenti, bibliografie, riferimenti legislativi e indirizzi.

Mario Vigjak

senza mai cedere all'approccio impressionistico-creativo. La citazione di tanti microtesti tratti da classici francesi rinforza sempre il confronto, mentre la bibliografia permette sempre di rintracciare le fonti.

Ancora più orientata agli utenti delle lauree in lingua e letteratura francese, *Viceversa* si presenta come un primo volume, limitato alla sola morfologia – con l'esclusione delle preposizioni e degli avverbi – e redatto interamente in italiano: questa scelta, coraggiosa e apprezzabile da parte di un non italofono, un po' meno ci convince se si pensa che il corposissimo manuale è destinato a formare i futuri utilizzatori di strumenti per l'insegnamento rigorosamente in lingua straniera (nelle sezioni bilingue delle scuole medie, negli istituti tecnico-commerciali e nelle rare sperimentali dei licei):

non avrà giocato a sfavore dell'esposizione in francese un qualche residuo di snobismo, diffuso nelle facoltà di lettere dove si enfatizza l'approccio filologico (e letterario) a scapito della padronanza della lingua parlata?

Ma l'approccio filologico è pure il punto di forza di questo pregevole manuale: di ciascuno dei nove argomenti in cui è suddiviso vengono forniti gli "spunti etimologici" che, collocando articoli, pronomi, ecc. nell'ambito dell'evoluzione delle lingue neolatine e romanze, consentono di meglio coglierne convergenze e *Contrasti*: questo il titolo della seconda parte di ogni capitolo, che presenta traduzioni "ufficiali" di testi letterari (approccio traduttologico), a loro volta suddivise in *Traduzioni dal francese e Traduzioni dall'italiano*. Ricca pure la terza parte con esercizi applicativi, dai più nuovi e manipolativi (soprattutto

completamento e trasformazione), a quelli di tipo traduttivo ma rivisitati (*Completare tenendo conto della traduzione italiana, Completare l'originale francese con il sostegno della traduzione...*). Molto interessante infine la scelta di non relegare a un capitolo introduttivo fonetica (e fonologia) e di proporle invece a conclusione di ciascun argomento, presentato sia nel suo funzionamento nel codice dello scritto sia in quello dell'orale.

I dettati ovviamente propongo, ancora una volta, testi di classici (Reverdy, Nerval, Ponge, Prévert, Baudelaire...), certo molto amati dai giovani, ma inevitabilmente lontani sia dai temi dell'attualità culturale, sia da quelle varietà gergali o comunque giovanili, tanto diffuse oggi in Francia.

Dictée plus cerca di recuperare almeno il primo settore (con testi di pubblicazioni periodiche o di tipo

argomentativo, come *La banlieue rouge*, *La dictature douce des médias*, *L'École et l'entreprise...*) e, respinto l'ostracismo contro l'esercizio del dettato – ma quanto non vi aveva contribuito l'imminenza sempre annunciata e sempre rinviata di contestate riforme dell'ortografia? –, lo ripropone come esercizio utilissimo a rinforzare e verificare la padronanza globale dei codici strutturali della lingua (comprensione, segmentazione della "chaîne parlée" e riproduzione ortografica), con consigne tecniche da rispettare (*tempis* di lettura, di dettatura, di scrittura; pause, intonazione, ecc.) e obiettivi da individuare per la valutazione (errori di ortografia, di fonetica, di morfosintassi, di padronanza del lessico).

I primi nove capitoli si articolano così sui principali problemi fonetici per italofofoni, mentre la maggior parte dei rimanenti quindici è

incentrata su problemi morfosintattici e solo alcuni sulla formazione di nomi e avverbi o su specificità lessicali. Un dettato autentico (*bruite*) con correzione commentata conclude la serie.

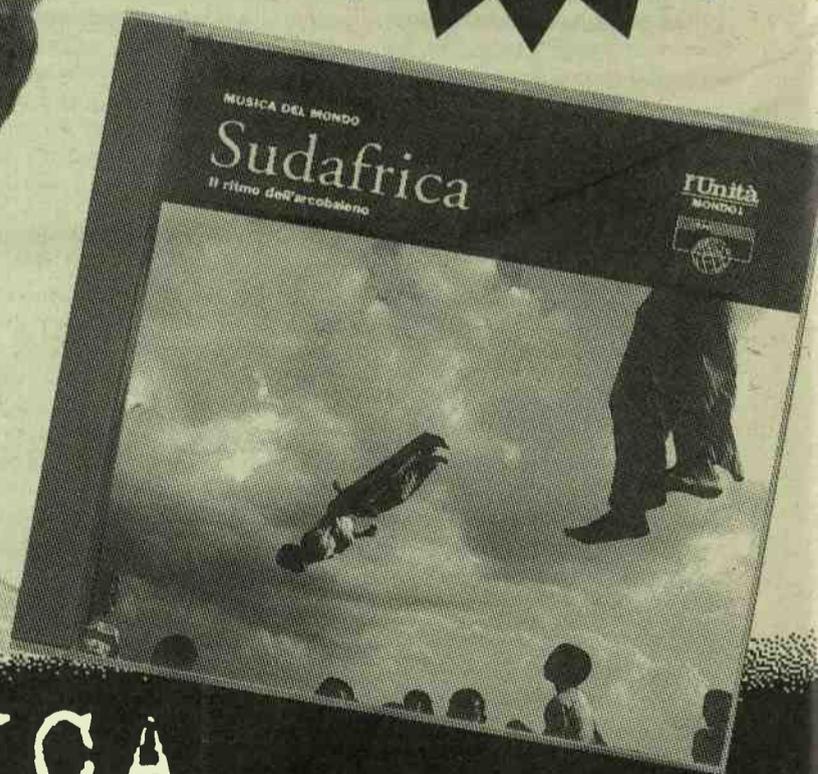
Tra le tante proposte interessanti, la *dictée grammaticale* ou "dictogloss" sembra "boucler la boucle" di questo nostro percorso: esercizio di gruppo (si prende nota del testo ascoltato per ricostruirlo insieme), permette di verificare le competenze grammaticali (occorre rispettare coerenza grammaticale e coesione logica), ma anche di attivare la creatività del discente e l'interazione nell'apprendimento (il testo finale viene ridiscusso in una correzione collegiale col professore).

Si può allora concludere con Jacques Monod – e con Charles Barone che lo cita – che: "La nouveauté se fait par arrangement inédit de choses anciennes"!



**A avete mai
sentito il suono
della libertà?**

**in
edicola**



SUDAFRICA
il ritmo dell'arcobaleno

Una versione dell'inno dell'AFRICAN NATIONAL CONGRESS oggi inno nazionale del paese.

Una canzone di JOHNNY CLEGG dedicata a NELSON MANDELA. Tutte le sonorità più affascinanti di un popolo e della sua musica.

SUDAFRICA, il ritmo dell'arcobaleno, è il primo CD di una collana ispirata ai ritmi, alle voci e ai suoni senza latitudini della MUSICA DEL MONDO.

l'Unità

il CD con un fascicolo curato da INTERNAZIONALE a 16.000 lire

Un'antologia che fa pensare

di N.S. Madhavan

Vintage Book of Indian Writing 1947-1997, a cura di Salman Rushdie ed Elizabeth West, Random House, London 1997, pp. 578



Il *Vintage Book of Indian Writing* curato da Salman Rushdie ed Elizabeth West esce proprio al momento giusto, nell'anno del Golden Jubilee (il cinquantesimo anniversario dell'Indipendenza). I nostri occhi lucidi sono abbagliati dal luccichio della scintillante armatura di Rushdie, intento a riparare ai torti subiti: "La mappa del mondo, nella proiezione standard di Mercatore, è ingiusta verso l'India, la fa sembrare più piccola di un paese come la Groenlandia. Anche sulla mappa letteraria del mondo l'India è stata a lungo sottostimata". Parole coraggiose, ma purtroppo la metafora non è molto azzeccata. Come si vince da un qualsiasi libro di cartografia, la mappa di Mercatore è assolutamente accurata per quanto riguarda le regioni equatoriali, mentre esagera di molto le estensioni dei luoghi in prossimità dei poli. Se noi - trovandoci ai tropici - non possiamo accusare la mappa di distorsioni, allora, per seguire l'intricata logica di Rushdie, possiamo permetterci di chiedere una fetta maggiore nel mondo della letteratura?

L'introduzione di Rushdie al libro (di cui era apparsa una prima versione sul "New Yorker"), e la stessa selezione, hanno arruffato molte penne. Il vituperio per le proprie scelte è il compenso a cui sono abituati i compilatori di antologie, e in pochi sono riusciti a evitarlo. Nella sua controversa introduzione, Rushdie suggerisce tre cose: che durante gli ultimi cinquant'anni il corpus letterario prodotto dagli scrittori indiani che lavorano in inglese si è dimostrato più vigoroso e importante della maggior parte delle cose realizzate nelle sedici "lingue ufficiali" dell'India; che, in secondo luogo, tra le traduzioni di opere scritte nelle lingue indiane, con suo "notevole stupore, solo un testo - il capolavoro di S. H. Manto, il racconto *Toba Tek Singh* - è arrivato al traguardo"; e infine, che gli scrittori che ha scelto assicureranno che d'ora in avanti la letteratura indiana non sarà più avvolta in una cupa oscurità.

Le impulsive reazioni a caldo da parte di un vasto raggio di scrittori, causate soprattutto da una supposta dignità regionale offesa, si sono susseguite, e si è arrivati al punto di accusare Rushdie di ignoranza. Si tratta a mio avviso di un'accusa particolarmente infelice, anche perché Rushdie ha assicurato di essersi obbligato alla "migliore selezione possibile tra tutto ciò che attualmente è disponibile in lingua inglese, comprese naturalmente le opere tradotte". E bisogna credergli anche quando afferma di avere letto "il più estesamente e approfonditamente possibile".

Il mio rimprovero a Rushdie è di altro genere: cosa lo ha spinto a far attraccare la sua flotta del Golden Jubilee ai moli indiani? Molti scrittori di questa antologia non hanno

bisogno di anni di invecchiamento per qualificarsi come importanti scrittori britannici, anzi, inglesi. La morale ha un che di banale: non bisogna cercare di tracciare frontiere in campo letterario, nemmeno su una piatta mappa di Mercatore.

Rushdie certo non è Macaulay ("un solo scaffale di una buona biblioteca europea vale tutta la letteratura indigena dell'India e dell'Arabia"), si è limitato a dire che le opere in inglese degli scrittori indiani sono "più vigorose e importanti". Nessuna gerarchia, nessuna enfattizzazione dell'inglese - tra l'altro, la lingua "indiana" ufficiale del Nagaland - rispetto alle altre lingue.

Da quando io, scrittore in una lingua indiana, ho letto l'introduzione di Rushdie, un pensiero fastidioso e insieme rivelatorio continua a tormentarmi. Che forse potrebbe avere ragione lui.

Non ho molto da dire sullo statuto dello scrittore nelle altre lingue indiane, ma in Kerala lo scrittore è considerevolmente rispettato e ammirato. La parola scritta è ancora - come scrisse una volta il caricaturista Unny dell'"Indian Express" - la brahmina delle arti (seguita dal cinema, gli Kshatriya, e da altre forme minori). Arrivando all'affollata stazione ferroviaria di Kozhikode, ci si può far portare da un qualsiasi conducente di risciò a motore da M.T. Vasudevan Nair, tutti sanno l'indirizzo. Bepore, un piccolo villaggio sulla riva del fiume, era un fiorente centro turistico quando era ancora vivo Basheer. E non cercate di fermare il giovane risoluto che va di fretta per una sperduta strada del Kerala; vi spingerà da parte senza tanti complimenti, spiegando che lo attende un'importante discussione sul PM (PM, per inciso, è l'amichevole abbreviazione di postmodernismo).

Così viviamo nei nostri confortevoli atolli, godendoci il sole liberi da ogni genere di stressante confronto con i nostri pari. I nostri libri, anche i pochi che vengono di tanto in tanto tradotti, non sono letti da nessuno che non sia della nostra lingua; ma a volte la nostra fama si diffonde, grazie a un'amichevole spintarella da parte di un qualche giornalista da strapazzo di un giornale della domenica. Allora all'improvviso il cielo si oscura, appare un Peter Pan che rifiuta di crescere uscendo dalla mezzanotte in cui è nato, e scaglia un fulmine di fulgida filigrana. Nella sua luce abbagliante scopriamo allora quanto siano piccoli i nostri mondi.

Così sacrificata, la tendenza all'introspezione aumenta. Se la letteratura indiana in lingua inglese è "più vigorosa e importante", mi resta solo da declamare la frase preferita della mia figlia adolescente: buon per lei. A me interessa il malayalam, e si tratta di qualcosa di saldamente "acquisito". So bene che il malayalam si sta atrofizzando: a differenza dell'hindi o del tamil, il suo vocabolario si sta lentamente esaurendo. Non nascono parole nuove - in un mondo che concepisce nuove idee e nuovi prodotti con una rapidità paralizzante.

In tamil vengono fatti sforzi notevoli per esprimere nuove idee con parole nella loro lingua. Subramanya Bharathi, il cui zelo nello scovare adeguati equivalenti tamil per le nuove idee era leggendario, è stato l'iniziatore di questa tradizione. Il suo conio più famoso è stato per la parola "comunismo", che dalla sinistra del Kerala è ancora usata nella sua forma inglese. Tutto sommato in tamil ci si riesce a esprimere su qualsiasi argomento, mentre chi parla malayalam finisce inevitabilmente per balbettare un gergo misto di malayalam e inglese.

"C'è stato a lungo un vero pro-

blema di traduzione in India - dice Rushdie descrivendo la sua selezione nell'introduzione all'antologia - non solo in inglese, ma anche tra le lingue vernacolari". La mia prima obiezione è verso la parola "vernacolare" - che, come si sa, significa lingua indigena, in quanto distinta dalla lingua letteraria. Le sue famigerate origini latine sono nella parola *verna*, che significa "schiavo indigeno". In secondo luogo, non ha del tutto ragione riguardo allo statuto delle opere tradotte in lingue indiane. Alle loro origini, che coprono un arco di molti secoli, le opere letterarie nella maggior parte delle lingue indiane erano o traduzioni o rifacimenti di originali sanscriti. I testi tradotti mantennero la loro influenza anche in seguito. La nascita del modernismo nella narrativa malayalam fu segnata dalla traduzione dall'inglese dei *Miserabili* per opera di Nalappat Narayana Menon, e Guy de Maupassant ebbe un'enorme influenza sui primi modernisti malayalam. Ma gli scrittori in lingua malayalam ebbero soprattutto una particolare affinità con la letteratura bengali. Tutti i grandi romanzi bengali sono disponibili in malayalam.

Ma si sa bene che una traduzione è un'impresa ardua, di conseguenza non la si fa se non ne vale la pena. Se Rushdie ha consultato la maggior parte dei testi tradotti disponibili, si dev'essere fatto un'idea del meglio della produzione nelle lingue indiane.

Rushdie è generoso quando dice che "è possibile che alcuni buoni scrittori siano stati esclusi a causa dell'inadeguatezza dei loro traduttori". A questi sarebbero da aggiungere un gruppetto di buoni scrittori penalizzati dai tempi delle traduzioni in corso. Ma, anche tenuto conto di questi ragionevoli margini d'errore, è questa la migliore selezione che una nazione giunta alla mezza età possa offrire? Rispondere di sì sarebbe grottesco; con Amit Chaudharis, madre e figlia Desai, i Shashi Tharoor e Satyajit Ray (come scrittore indiano in lingua inglese) a sgomitare per farsi largo a spese di... - no, non farò i nomi (si è sviluppata un'industria del fare i nomi dopo l'articolo di Rushdie sul "New Yorker") -, diciamo di alcuni brillanti scrittori nelle lingue indiane. Ma tant'è, un curatore di antologie della supponenza di Rushdie se lo può permettere.

Il *Vintage Book of Indian Writing* non è strettamente indiano; Rushdie ha guardato anche al di là del confine di Wagah, per far posto al brillante scrittore pakistano Bapsi Sidhwa. Un altro segno della sua propensione a ridisegnare le mappe. Il panindianismo nella scrittura, non in senso geografico, è una que-

stione di contenuti. Nella letteratura regionale ci fu un salto tematico quando, alla fine degli anni cinquanta, gli scrittori in lingua iniziarono ad ambientare le loro storie al di fuori dei loro Stati. In Kerala questa tendenza venne inaugurata da un gruppo di scrittori di cosiddetti "romanzi militari". Le loro storie si riferivano alla vita negli accampamenti militari, che rappresentavano un microcosmo dell'intera India. In breve si cominciarono a incontrare eroi di lingua malayalam dovunque: nelle metropoli, nelle cittadine dell'India settentrionale e, naturalmente, nel Dubai, e anche la foglia di fico del protagonista di lingua malayalam cadde ben presto. Uno dei nostri autori più venduti, Anand, ha scritto romanzi in cui non appare neanche un personaggio del Kerala.

E questa la vera scrittura indiana, uno smarrirsi dei confini, sia fisici sia mentali. E qualcosa che va molto al di là dell'ossessiva localizzazione da parte di Rushdie della letteratura "indiana" entro confini geografici (e storici) arbitrari.

La letteratura indiana di questo tipo nelle lingue regionali non differisce poi molto dalla letteratura indiana in inglese, a parte il fatto che gli scrittori regionali non hanno da sopportare il fardello dell'uomo bianco; possono scrivere nel modo più onesto e diretto possibile, laddove Rushdie, Vikram Seth e compagnia devono rendere i loro scritti conformi ai parametri internazionali per l'esportazione sul mercato globale. Una delle ragioni del grande successo di Arundhati Roy è che con le sue tenere noci di cocco, lagune blu e sottaceti piccanti, è in grado di penetrare in un mercato vergine, quello dei tascabili.

Questo solleva l'eterna questione del postcolonialismo nella letteratura indiana in lingua inglese. Mi sono spesso domandato perché gli scrittori inglesi di origini indiane, molti dei quali sono all'estero da anni, continuano a tornare all'India per scegliere i loro temi. Perché non riescono a tagliare gli ormezzetti, come fanno gli scrittori regionali? Spesso la cosa diventa ridicola, come se un chirurgo indiano all'estero pretendesse di operare soltanto organi indiani. O come se un vignettista indiano che lavori, poniamo, per il "London Times", tirasse fuori ogni giorno Laloo Yadavs.

Non si tratta di un'abitudine soltanto indiana - anche alcuni scrittori pakistani o nigeriani si trovano in una situazione simile -, ma esistono anche delle eccezioni, come lo scrittore nato a Nagasaki Ishiguro, che scrive della vita inglese, delle persone da cui ha mutuato il suo linguaggio. Se gli scrittori del suo tipo dovessero essere etichettati "post" qualcosa, allora forse il termine postcolonizzatore potrebbe valere come altri.

(© "Biblio", trad. dall'inglese di Norman Gobetti)

Fedeltà e dissenso

di Maurizio Pirro

GÜNTER KUNERT, *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*,
Hanser, München 1997, pp. 448, DM 49,80

Se è vero che tra gli scrittori della Ddr non si sono sostanzialmente mai instaurate forme di dissidenza aperta, e che l'opposizione al rigido controllo esercitato dalla Sed sulla vita culturale del paese si è per lo più manifestata nelle forme di un utopico vagheggiamento del "vero" socialismo diviso dai concreti indirizzi del partito o in quelle di una inflessibile resistenza morale, se non in quelle francamente improduttive dell'idillio rurale, è pur vero che a Günter Kunert (nato a Berlino nel 1929) va riconosciuto il merito di avere in alcuni casi anticipato posizioni critiche nelle quali si sarebbero poi identificati larghi settori della cultura "non allineata" della Germania orientale.

Talento precoce, premiato fin dagli esordi dal sostegno di Johannes R. Becher e di Bertolt Brecht, Kunert abbandona ben presto l'ottimismo entusiastico e retorico delle prime prove ("Siamo in cammino. / Il viaggio verso il domani è cominciato") e già all'inizio degli anni sessanta ricolloca il progetto socialista entro una dimensione esplicitamente utopica e irraggiungibile, la cui forza di attrazione, però, incoraggia senza sosta gli individui al progresso ("Allunghiamo la mano verso le stelle, / per cogliere una mela dall'albero").

Tale sarà nel decennio seguente l'orientamento dominante fra gli autori del dissenso, che di Kunert condivideranno, inoltre, anche il tratto ecologico e antitecnologico già ampiamente documentabile nelle raccolte degli anni sessanta. Proprio questo accento, peraltro, indurrà Kunert, con il passare degli anni, a un pessimismo sempre più apocalittico e profondo, che si spingerà infine a negare, oltre che la riformabilità del socialismo, anche ogni possibile forma di progresso. In questa stessa ottica egli parteciperà al dibattito

successivo alla caduta del muro di Berlino.

L'autobiografia di Kunert uscita a metà settembre presso la casa Hanser, sebbene ricca di passaggi narrativi più distesi come quelli relativi all'infanzia e ai viaggi, passaggi condotti a momenti con inconfondibile gusto picaresco, interessa soprattutto, inevitabilmente, per il contributo che offre alla ricostruzione delle vicende politico-culturali della Ddr (il racconto si ferma al 1979, con la definitiva partenza di Kunert dalla Germania Est).

I meccanismi di controllo e di censura esercitati dallo Stato sono mostrati nell'evidenza del loro funzionamento oggettivo e delle loro immediate conseguenze sulla vita e sull'attività degli scrittori colpiti, ma vengono anche riflessi attraverso il racconto di quel sottile e complicato processo di interiorizzazione della norma censoria che si realizza non soltanto negli esecutori e nei conniventi, ma anche negli autori più critici e finanche in quelli dichiaratamente contrari alle risoluzioni del partito. Viene in luce un nodo essenziale e tutt'altro che risolto nella discussione accesa dalla dissoluzione della Germania orientale.

Il problema non è tanto la condanna, di per sé scontata, delle modalità in cui l'apparato conculcava la libertà di espressione e delle quali Kunert dà conto interpolando nel racconto, secondo un procedimento non infrequente - Wolf Biermann per esempio lo adotta nei concerti -, stralci delle memorie raccolte sul suo conto dalla polizia segreta grazie ai racconti di confidenti e infiltrati e rese disponibili dopo la scomparsa della Ddr. Il punto è semmai la difficoltà di distinguere rettamente tra conformismo e dissenso degli intellettuali in una situazione in cui le misure restrittive, benché certamente non

miti, non ebbero la durezza persecutoria raggiunta in altri paesi, e seguirono invece, in particolare nel primo quinquennio di Honecker (1971-76), una politica del bastone e della carota all'ombra della quale, anche solo per ragioni di opportunità tattica, non era in teoria impossibile ricavarsi delle nicchie da cui continuare a manifestare senza pericoli un moderato dissenso.

Il fatto che la critica contro la gestione politico-culturale della classe dirigente fosse portata avanti da sinistra, e non mettesse in discussione la validità del modello sociale in vigore, bensì soltanto la sua concreta gestione, finì necessariamente per sfociare nel paradosso per cui partito e intellettuali - l'uno arroccato nella difesa di un ordinamento burocratico e accentrato, gli altri non in grado di disegnare, sulla solida base del loro umanesimo, un socialismo più maturo - si ritrovarono nel punto più alto del loro scontro a contendersi nient'altro che il titolo di socialisti.

E tale è la causa sia del conflitto lacerante tra fedeltà e dissenso che divorò molti al momento di decidere se abbandonare o no il paese, un aspetto messo bene in evidenza nel libro, sia del sostanziale fallimento dell'opposizione intellettuale nella Ddr, e su questo Kunert non pare esprimersi chiaramente, limitandosi a bacchettare diversi scrittori della sua generazione, tra cui soprattutto Christa Wolf.

L'importanza del caso Biermann, a ben vedere, non sta allora tanto nell'aver segnato un punto di svolta nella storia dei rapporti fra politica e cultura nella Ddr, quanto nell'aver fatto esplodere tra gli intellettuali stessi una dolorosissima contraddizione già fortemente radicata. La lettera di protesta con cui dodici scrittori (tra cui lo stesso Kunert, Christa Wolf, Sarah Kir-

sch, Volker Braun, Heiner Müller, Jurek Becker e Stephan Hermlin) reagirono nel novembre del 1976 alla decisione di privare il cantautore della cittadinanza dopo un concerto tenuto a Colonia - un pretesto adottato per liberarsi di un oppositore cui già da diversi anni era stato impedito di pubblicare - è in effetti un'accorta miscela di dissenso e lealismo, di rivendicazione e prudenza: "Non ci identifichiamo in ognuna delle parole e delle azioni di Biermann e prendiamo le distanze dai tentativi di strumentalizzare i fatti relativi a Biermann contro la Ddr. Lo stesso Biermann non ha mai, neanche a Colonia, suscitato alcun dubbio su quale dei due stati tedeschi, sia pure criticandolo, egli sostenga".

Kunert rievoca con particolare suggestione l'atmosfera di attesa che precedette la trasmissione in diretta del concerto di Biermann e i contatti febbrili che portarono alla riunione dei dodici firmatari.

Più dimesso - a parte una pagina di notevole asprezza contro la Wolf, accusata di aver mitigato la propria posizione non esitando a votargli contro pur di salvare la tessera del partito - è il tono in cui racconta gli eventi che seguirono alla diffusione della lettera, e cioè la sua espulsione dalla Sed nel gennaio del 1977 insieme ad altri quattro, fra i quali Becker e la Kirsch, l'isolamento, la depressione, l'abbandono della Ddr, nell'ambito di quell'emorragia di forze intellettuali caldamente incoraggiata dal governo una volta chiuso il caso Biermann.

La conclusione della partita con la Ddr, è vero, viene narrata senza alcuna stilizzazione di tipo eroico, e domina ovunque il timbro amareggiato e pessimistico dell'ultimo Kunert. Tuttavia si avverte la mancanza di uno scatto analitico che integri il livello psicologico-individuale della vicenda con un'adeguata valutazione della sua tessitura politica e che restituisca nella sua profondità il dramma che ha travagliato l'esistenza degli intellettuali della Ddr fino al crollo dell'89, dramma di cui l'Occidente ha spesso soltanto profitto in funzione propagandistica.

socializzazione politica delle donne, quello definito del "deferential citizen", un individuo sociale che non votava, ma che plasmava i futuri cittadini suoi figli, e che quindi influenzava il sistema politico seppur indirettamente. La "madre repubblicana" rappresentava quindi l'intersezione tra territorio privato e pubblico, ed era insomma, come la definisce la stessa Kerber, una "invenzione" rivoluzionaria, perché modificava, per così dire, il perimetro all'interno del quale la maggior parte delle donne aveva sempre vissuto la propria vita.

Il concetto di ruolo politico, che viene qui rappresentato dall'appartenenza alla comunità civile, fu sviluppato dai filosofi illuministi europei, quali Locke, Montesquieu, Rousseau. Essi avevano fornito un modello sulla base del quale operare per gestire il rapporto tra individuo e Stato, ma si erano trovati a esaminare la funzione della famiglia come prima istituzione, ed erano stati "costretti" ad affrontare la questione del ruolo femminile nella società civile. Non aveva-

no tuttavia offerto alcuna indicazione, dice la Kerber, su come le donne potessero elaborare il proprio rapporto con lo Stato. L'ideologia postrivoluzionaria americana riempie questo vuoto con il concetto della "madre repubblicana", che dedicava la sua esistenza al servizio della virtù civica e allevava i suoi figli con questo progetto, per plasmarli quali futuri cittadini della repubblica. Attraverso questo ruolo la donna fu in grado di svolgere una funzione politica, seppur limitata, nella società americana. La "madre repubblicana" modificò i confini del territorio femminile, ma rimase, secondo la Kerber, una figura ambivalente, perché mostrava, insieme a elementi progressisti, una componente conservatrice che legittimava un modello costrittivo nel quale le donne svolgevano sì una funzione politica, ma rimanevano in un ambito prescritto.

Il saggio *Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place* è imperniato sul concetto delle

Donne americane e storia

di Maria Rosaria De Bueriis

LINDA K. KERBER, *Toward an Intellectual History of Women, The University of North Carolina Press, Chapel Hill - London 1997, pp. 333*

Questa raccolta di dieci saggi di una delle più brillanti storiche statunitensi copre un periodo che va dalla rivoluzione americana fino ai giorni nostri. Oltre a essere una preziosa fonte per americanisti e storiche delle donne, è anche, come vedremo, una sorta di autobiografia intellettuale.

La raccolta si articola in tre parti: una incentrata sulle donne americane nell'era della rivoluzione, una seconda che traccia la genesi di una storia intellettuale delle donne e una terza che pone il concetto di identità di genere al centro della sua analisi storica. Tra i saggi, tutti notevolissimi, risultano particolarmente interessanti *The Republican Mother:*

Women and the Enlightenment. An American Perspective, del 1976, e *Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place: The Rhetoric of Women's History*, del 1988. Nel primo, la Kerber esamina lo sviluppo dell'ideologia postrivoluzionaria, e il ruolo determinante della donna, anzi della madre repubblicana, in questo ambito storico. Le donne americane dell'era postrivoluzionaria vengono viste come parte integrante dell'esperimento repubblicano, un anello di congiunzione tra ruolo domestico e ruolo sociale, in definitiva un nesso tra due realtà solo apparentemente scollegate. Questo ruolo simbolizza uno stadio nel processo di

**UNO
NOVITÀ
GIUFFRÈ**

Luciano BRUSCUGLIA (a cura di)
AIDS PEDIATRICO
p. VIII-118, L. 18.000

Vittorio CIGOLI
Guglielmo GULOTTA
Giuseppe SANTI
**SEPARAZIONE, DIVORZIO
E AFFIDAMENTO DEI FIGLI**
p. X-486, L. 50.000

IL DECRETO RONCHI
Presentazione di Stefano Nespor
p. VIII-174, L. 22.000

Stefano FAGIUOLI (a cura di)
**LA QUESTIONE DEI TRAPIANTI
TRA ETICA, DIRITTO,
ECONOMIA**
p. XI-300, L. 40.000

Marcella FORTINO
DIRITTO DI FAMIGLIA
p. XIII-420, L. 45.000

Tommaso Edoardo FROSINI
**SOVRANITÀ POPOLARE
E COSTITUZIONALISMO**
p. XI-342, L. 45.000

Luisa GALANTINO (a cura di)
**IL LAVORO TEMPORANEO
E I NUOVI STRUMENTI
DI PROMOZIONE
DELL'OCCUPAZIONE**
p. IX-570, L. 68.000

Peter GARDENFORS
Bengt HANSSON
Nils Eric SAHLIN
(a cura di)
**LA TEORIA
DEL VALORE PROBATORIO**
p. XXVI-152, L. 24.000

Genaro GIANNINI
RICORDI DI UN PARAFANGHISTA
p. 80, L. 15.000

Giovanna GIORDANO
LA CASA VISSUTA
p. XII-224, L. 30.000

Anna MESTITZ (a cura di)
**LA TUTELA DEL MINORE
TRA NORME, PSICOLOGIA
ED ETICA**
p. XVIII-580, L. 72.000

Gabriele PESCATORE
Cesare RUPERTO
CODICE CIVILE
2 tomi di complessive p. VIII-5586, L. 400.000

Federico UNNIA
LA PUBBLICITÀ CLANDESTINA
p. XX-382, L. 48.000

Giuliano VASSALLI
SCRITTI GIURIDICI
Volume I - p. XVIII-1794, L. 250.000
Volume II - p. IX-774, L. 98.000
Volume III - p. VIII-842, L. 110.000
Volume IV - p. VIII-706, L. 92.000

GIUFFRÈ EDITORE - MILANO

VIA BUSTO ARSIZIO 40
TEL. (02) 38089.290 • CCP 721209

Il caffè di Rita

di Angelo Morino

MANUEL PUIG, *Materials iniciales para "La traición de Rita Hayworth"*, a cura di José Amícola, Universidad Nacional de La Plata, La Plata 1996, pp. 501

In vista dell'incontro internazionale su Manuel Puig - che, organizzato da José Amícola, ha avuto luogo nei giorni 13, 14 e 15 agosto 1997 presso l'Universidad Nacional de La Plata -, con un anno di anticipo lo stesso Amícola ha fatto uscire un importante volume. Vi sono riuniti tre lunghi testi inediti di Manuel Puig, una serie di materiali relativi alla redazione del suo primo romanzo - *Il tradimento di Rita Hayworth* -, quattro studi critici sui testi presentati - di Amícola, di Roxana Paez, di Julia Romero e di Graciela Goldchuk - e un'accurata bibliografia. È, questo, il primo frutto del lavoro che l'équipe dell'Universidad Nacional de La Plata sta svolgendo sull'opera inedita dello scrittore argentino troppo presto scomparso, a cinquantotto anni, nel luglio del 1990. Ed è grazie a tali interventi condotti con puntuale spirito filologico, che adesso è possibile leggere i primi tentativi di Puig, che - era quanto mai sospettabile - ce lo rivelano autore di tre sceneggiature, due delle quali scritte in inglese: *Ball Cancelled* del '58, *Summer Indoors* del '59 - ma qui si è preferito pubblicarne la versione spagnola dello stesso autore, *Verano entre paredes* - e *La tajada* del '60.

Se è vero che il debutto ufficiale di Puig risale al 1967 con *Il tradimento di Rita Hayworth*, le sceneggiature qui date a leggere permettono di ricostruire una traiettoria iniziata quasi dieci anni prima, allorché, reduce dal Centro sperimentale di cinematografia di Roma, il futuro romanziere intendeva proporsi nei panni di sceneggiatore. A chiarire le motivazioni alla base del passaggio dallo scrivere sceneggiature allo scrivere romanzi, sono assai utili i pezzi pubblicati a seguito dei tre testi completi: abbozzi di ca-

pitoli, annotazioni in margine, appunti riscattati da foglietti volanti. È lì che si coglie come l'attenzione di Puig nei confronti del dato reale tendesse a spostarsi e a fermarsi sempre più su aspetti minuti del vivere quotidiano, dando così testimonianza del progressivo insorgere di un atteggiamento analitico che mal si accordava con la capacità sintetica indispensabile all'impresa di scrivere per il cinema. Parecchi anni dopo, non molto tempo prima della scomparsa e con ormai otto romanzi alle spalle, in merito a questa situazione Puig avrebbe dichiarato, con lucidità intanto acquisita: "Il mio lavoro letterario, in genere segnato dal desiderio di riprodurre e di interpretare i dati diretti della realtà, si serve innanzitutto di processi analitici, come la registrazione e l'accumulazione di quei dettagli presi dall'osservazione quotidiana. Vedo, invece, che nel cinema c'è bisogno di sintesi, in quanto esso è molto affine al racconto immaginario di taglio irrealista e simbolico, come possono esserlo i nostri sogni di ogni notte, modelli di sintesi e di complessità di contenuto".

Tuttavia, al di là della ricostruzione di un percorso creativo su cui questi *Materials iniciales para "La traición de Rita Hayworth"* contribuiscono a fare luce, il loro valore non si esaurisce nell'essere una proposta di testi archeologici, utili soprattutto per un più corretto approccio critico all'opera di Puig. Sebbene le prime due sceneggiature - *Ball Cancelled* e *Summer Indoors* o *Verano entre paredes* - si limitino a dar garbata prova di una passione per il cinema già largamente nota nel caso del loro autore, la terza - *La tajada* - è un testo che reclama di essere collocato in posizione tutt'altro che marginale rispetto all'insieme degli scritti di Puig finora apparsi.

"sfere separate", che ha origini lontane, ma che diventa, specialmente negli ultimi dieci anni, una metafora attraverso la quale gli storici descrivono il ruolo della donna nella cultura patriarcale. Esiste un nesso tra questo concetto e il linguaggio che viene usato per esprimerlo: la relazione tra il nome e la percezione dello stesso è reciproca. La Kerber segue lo sviluppo di questa metafora negli anni sessanta e settanta, spingendosi fino agli anni ottanta, nei quali tale metafora viene demolita, e in cui si tende a distinguere tra sfera femminile (oppressiva) e cultura femminile (liberatoria). I saggi sono tutti collegati fra loro, ma questi due lo sono in modo particolare, poiché, in definitiva, l'ideologia della "madre repubblicana" costituiva un tentativo di portare la sfera privata in quella pubblica, di ottenere cioè piena identità politica.

Il saggio finale è incentrato sulla figura di Dorothy Kenyon, avvocato e attivista dei diritti civili,

che impostò la discussione sulla questione femminile, negli anni settanta, in termini internazionali, anticipando tematiche che si sarebbero sviluppate solo parecchi anni dopo. La Kenyon sottolineava l'importanza di una visione politica che prendesse in considerazione l'intersezione tra i problemi di classe e quelli razziali. Sosteneva inoltre, anche in questo caso anticipando un'idea che sarebbe venuta alla luce solo più tardi nello sviluppo delle problematiche femministe, che c'è un rapporto di potere politico tra la parte maschile e quella femminile della società, e che il linguaggio contribuisce a emarginare le donne.

La Kerber ci ricorda i cambiamenti fondamentali occorsi dai tempi della Kenyon: le donne hanno conquistato una loro centralità nel riesame storico, ma soprattutto nell'interpretazione della storia emerge un nuovo strumento di analisi, quello dell'identità di genere, termine biunivoco e implicante l'analisi del disequilibrio di potere tra i sessi,

Ambientata nella Buenos Aires del 1944, *La tajada* mette in scena una vicenda molto ben articolata dal punto di vista della trama e del linguaggio, al cui centro si disegna la figura di una giovane che, facendo poco scrupoloso uso della sua avvenenza, riesce a passare dal quartiere proletario in cui è nata agli ambienti dello spettacolo e della politica. Il ricordo di Eva Perón, che nella storia seguì un percorso simile, è l'inevitabile punto di riferimento cui la lettura di *La tajada* rinvia, anche perché Puig stesso ha consapevolmente orientato tutti gli elementi del testo affinché tale ricordo insorgesse. Ma non è questo a determinare l'interesse che la sceneggiatura suscita: è piuttosto - come già si indicava - la compiutezza di una trama guidata con mano abilissima e l'uso di un linguaggio colloquiale estremamente vivo pur nella sua appartenenza agli anni del peronismo trionfante. E c'è ancora da dire che, nei confronti di tale periodo storico, Puig mostra di possedere una conoscenza critica - attraverso la rappresentazione di suoi spiccioli fenomeni da sottobosco - che letterariamente si risolve con l'efficacia di certe sue pagine fra le migliori.

Infine, sarà il caso di segnalare che il volume curato da Amícola racchiude una chicca prelibata: una lettera datata "New York, 24 febbraio 1966" e indirizzata a Rita Hayworth, nella quale Puig le chiede il permesso di usare il suo nome nel titolo del romanzo che stava per pubblicare. Le prime righe recitano: "Dear Miss Hayworth: I hope this letter will find you in good health with an interesting film project in your hands to make your fans content. I'm one of them and this is a fan letter, although a very special one. My name is Manuel Puig, 33 years of age, living presently in New York". Sono righe che preludono a quell'incontro con la diva di Hollywood il cui ricordo così spesso lo scrittore argentino - interrogato su come gli era andata con Rita Hayworth - si sarebbe limitato a chiudere in una sola frase, accompagnata da benevolo sorriso: "Sa fare molto bene il caffè".

e che tiene conto della specificità dell'esperienza femminile. Kenyon, cosciente di vivere in un ambiente ostile alle problematiche che sollevava, stava implicitamente ponendo proprio la questione dell'identità di genere come costruzione sociale. Le storiche delle donne possono oggi, grazie anche al contributo della Kenyon, essere più precise nella trattazione di questioni che, nonostante non fossero ancora precisamente formulate, preludevano a categorie di analisi che si sono poi rivelate fondamentali.

Una linea ideale unisce quest'ultimo saggio all'introduzione della Kerber a *Toward an Intellectual History of Women*. Se la Kenyon aprì la strada a molte delle tematiche del dibattito femminista contemporaneo, la Kerber, attraverso questi saggi che scandiscono le tappe della sua evoluzione di studiosa, ma soprattutto nell'appassionante introduzione, proietta il suo contributo intellettuale verso il secolo XXI e pone le fondamenta per una storia intellettuale delle donne.

Una rivista esemplare

di Bernard Simeone

Non mancano in Francia le istituzioni culturali che hanno provato il bisogno di prolungare i loro percorsi e la loro riflessione con un'attività editoriale, sia con la creazione di collane, sia, più spesso, con quella di riviste. Gli esempi sono numerosi, dai "Cahiers de la Comédie Française" ai "Cahiers pour un temps" del Centre Georges Pompidou, senza contare le pubblicazioni internazionali come "50, rue de Varenne" dell'Istituto italiano di cultura di Parigi.

Anche la Villa Gillet, istituto di ricerche contemporanee creato a Lionne dalla regione Rhône-Alpes, votata agli scambi tra discipline all'insegna di una modernità critica, e la cui direzione culturale è affidata a Guy Walter, possiede una rivista: "Les Cahiers de la Villa Gillet", pubblicata semestralmente a Straburgo dalle edizioni Circé. La Villa Gillet festeggerà presto il suo decimo anniversario, i "Cahiers" il terzo. Leggendo il sommario dei cinque numeri apparsi fino a oggi, ciascuno dei quali sfiora le duecento pagine, e quello dei due numeri speciali (uno, del 1995, dedicato alle *Immagini della malattia 1790-1990*, l'altro, della primavera 1997, ai *Luoghi o spazi della memoria*), si trovano nomi tra i più prestigiosi della scena europea in campo letterario, universitario, artistico. La cultura italiana è particolarmente ben rappresentata, da autori come Elisabetta Rasy, Luciano Erba, Francesco Biamonti o Jacqueline Risset, o anche da interventi di scrittori come Citati, Magris, Magrelli, Raboni, Balestrini...

La politica editoriale della rivista consiste nella pubblicazione di comunicazioni presentate a colloqui o seminari. Il lettore ha così potuto scoprire riflessioni *Sulla lettura*, su *La testimonianza, etica, estetica e pragmatica*, su *Testimonianza e finzione*, o i contributi alle settimane europee della poesia (1993) e del romanzo (1995).

Lo spiegamento della scrittura e del pensiero nello spazio privo di frontiere tangibili che diviene il nostro; il rapporto della creazione letteraria con il corpo, la sua malattia, le dimensioni in cui essa si sposta; il legame profondo tra poesia, romanzo e invenzione democratica; le modalità odierne dell'autobiografia e dell'espressione del soggetto; il virtuale e il concetto di realtà; l'eredità di Foucault messa a confronto con le nuove forme di violenza collettiva; come leggere *Petrolio* di Pasolini nella traduzione francese; lo statuto della poesia nell'epoca (per citare Benjamin) della riproducibilità tecnica: ecco alcune delle que-

stioni che sono state affrontate alla Villa Gillet in quasi dieci anni davanti a un pubblico sempre più numeroso, questioni che costituiscono i temi dei "Cahiers". La semplice formulazione di questi interrogativi mostra già che la programmazione di questa istituzione tenta di costituire un'alleanza tra le esigenze intellettuali e quelle della società civile, un'autentica *iscrizione* dell'interrogare - tra libertà creatrice e codificazione del sapere - nello spazio della città e della società.

Queste caratteristiche hanno condotto del tutto naturalmente alla creazione di una rivista, e permettono di comprendere come questa non sia in nessun modo il semplice riflesso di manifestazioni e incontri, ma possieda un'esistenza e una legittimità proprie. "Les Cahiers de la Villa Gillet" sono semplicemente la pubblicazione di un'istituzione culturale, dove la scrittura ha modellato il contenuto e la forma degli interventi orali con un rigore autentico, ma anche con una viva coscienza dell'impegno di fronte al pubblico in termini di metodo e di chiarezza. La scrittura e ciò che essa implica si misurano, negli incontri di Villa Gillet e al tempo stesso nelle pagine della sua rivista, con altre forme di espressione o di creazione, senza appoggiarsi alle pseudo-cerchezze della tradizione o all'arroganza della moda.

Inoltre alcuni degli autori invitati (Michel Butor, Pierre Pachet, Georges-Arthur Goldschmidt...) hanno tenuto, sotto forma di un ciclo annuale, delle lezioni di poetica, nelle quali si sono interrogati sulle proprie pratiche di scrittura e di creazione: queste lezioni, riprodotte in volumi pubblicati anch'essi dalle edizioni Circé, danno luogo a una collana di grande qualità. In particolare è opportuno ricordare due di queste opere in cui poesia e riflessione si alleano in modo mirabile: *L'invention du fils de Leoprepes* di Jacques Roubaud e *La cécité d'Homère* di Pierre Bergounioux.

Che una programmazione culturale possa avere uno sbocco in pubblicazioni pienamente degne di questo nome dimostra che tra la letteratura (o la riflessione culturale) e la rappresentazione (sia questa sotto forma di conferenza, colloquio, lettura pubblica o dialogo) è possibile un collegamento diverso dalla spettacolarizzazione. Una dimostrazione di cui c'era bisogno.

(trad. dal francese di Guido Bonino)

"Les Cahiers de la Villa Gillet", 25, rue Chazière, 69004 Lyon (France)

A CURA DI LUIGI LORENZETTI

DIZIONARIO DI TEOLOGIA DELLA PACE

La pace come categoria-orizzonte-principio-simbolo per l'intero arco delle discipline teologiche

271 voci, 154 collaboratori
«Strumenti» pp. 1064 - L. 155.000 (in cofanetto)

EDB
EDIZIONI
DEHONIANE
BOLOGNA

VIA NOSADELLA 6
40123 - BOLOGNA

TEL. 051/306811
FAX 051/341706

Agenda

Migrazioni. L'Università di Bologna, con la Regione Emilia-Romagna e i Comuni di Bologna e di Reggio Emilia, organizza, presso la sua sede - via Castiglione 36 - dal 16 al 19 dicembre, il convegno internazionale "Migrazioni, interazioni e conflitti nella costruzione di una democrazia europea". Fra gli interventi: Albert Bastenier, "Raison et déraison de l'anti-racisme"; Laura Balbo, "Che cosa significa parlare di razzismo: una proposta per l'Università"; Marco Martiniello, "Vers un multiculturalisme citoyen dans l'Union Européenne"; Yasemin Soysal, "The practice of citizenship and identity in post-war Europe"; Siofra O'Leary, "Issue of democracy and legitimacy in the E.U. and the role of Union citizenship"; Gurutz Jauregui, "Sovereignty, self-determination and European unification"; Hans-Joerg Albrecht, "Immigration, crime and criminal justice - conceptual issues and empirical evidence"; Lode van Outrive, "Police cooperation and security in Europe: police without State and security without limits"; Pierre Tournier, "La question de la délinquance des immigrés en Europe. Le point de vue d'un demographe". Per informazioni: tel. 051-233338/236136.

Passioni. La Fondazione San Carlo di Modena dedica i mesi di dicembre e gennaio all'esame delle passioni del sé e all'interpretazione delle categorie e dei contesti storici in cui si è venuta a determinare la loro costruzione. Nel teatro di via san Carlo 5, sempre alle 17.30, il 5 dicembre Giacomo Marramao, "Amore di sé. L'utile come fondamento e minaccia del politico"; 16 gennaio, Gabriella Turnaturi, "L'ambiguità dell'io. Simmel e il soggetto senza qualità"; 27 gennaio, Remo Bodei, "Passioni politiche: mobilitazione e ordine". Nella stessa sede, alla stessa ora, il Centro di studi religiosi della Fondazione organizza il ciclo di lezioni "Discipline del corpo: esercizi ascetici e

ricerca della salvezza": 11 dicembre, Albano Biondi, "Il corpo indifferente: le difficoltà della mistica quietista"; 15 gennaio, Massimo Raveri, "Ricerca del corpo perfetto: esperienze di automummificazione nell'ascetismo dell'Asia orientale"; 29 gennaio, Aldo Natale Terrin, "Salute e salvezza: il compito terapeutico delle religioni". Per informazioni: segreteria Fondazione San Carlo, tel. 059-421210.

Globalizzazione. La Fondazione Giangiacomo Feltrinelli indice - dal 1° dicembre al 30 marzo, presso la sua sede di via Romagna 3, Milano - un corso di aggiornamento riservato ai docenti della scuola media superiore sul tema "Il '900 e la globalizzazione del mondo". 1 dicembre, Giulio Sapelli, "I caratteri delle economie del '900: strutture, crisi, istituzioni"; 15 dicembre, Marco Buttino, "Il secolo dei genocidi"; 12 gennaio, Marcello Flores, "Dalla democrazia liberale alla democrazia di massa"; 9 febbraio, David Bidussa, "Il secolo delle ideologie"; 23 febbraio, Marcello Flores, "Totalitarismi e società di massa tra le due guerre"; 9 marzo, Giulio Sapelli, "Le aree dello sviluppo economico nel '900"; 23 marzo, David Bidussa, "Cultura di massa, arte, propaganda"; 30 marzo, Paolo Calzini, "Il sistema

internazionale: mutazioni e prospettive". Per informazioni: Fondazione Feltrinelli, tel. 02-874175.

Premio Valeri. Il Comune di Piove di Sacco (Padova) indice il concorso biennale di poesia in lingua italiana Diego Valeri, dedicato a un'opera prima edita (primo libro di poesie pubblicato

Roccatagliati, "Le convenienze e le inconvenienze teatrali" di Donizetti". Per informazioni: tel. 081-5420245/5420322.

Naturalismo. La Società italiana di filosofia analitica organizza, nei giorni 15, 16 e 17 dicembre, a Pisa, presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università, il convegno "Naturaliz-



fra il 1996 e il 1998) e a un'opera prima inedita (una o due liriche inedite in lingua italiana - sezione riservata a studenti delle scuole superiori e dell'Università). I premi consistono, rispettivamente, in Lit. 4.000.000 e Lit. 1.000.000 e verranno assegnati dalla giuria formata da Antonella Anedda, Franco Buffoni e Carlo Della Corte. Un premio speciale (Lit. 500.000) è riservato alla miglior trasposizione in video di una poesia di Diego Valeri. Le opere, corredate dei dati anagrafici e dell'indirizzo, vanno inviate, entro il 28 marzo 1998, alla segreteria del Concorso Diego Valeri, via Garibaldi 42, Piove di Sacco (Padova). Per informazioni: tel. 049-9716120/121.

Donizetti e Napoli. Per approfondire la conoscenza dell'opera donizettiana in rapporto all'ambiente musicale napoletano, la facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli organizza, nei giorni 11, 12 e 13 dicembre, il convegno internazionale "Donizetti, Napoli, l'Europa". Fra le molte relazioni: Lorenzo Bianconi, "Violenza e tenerezza. Etica ed etichetta: drammaturgia della *Maria Stuarda* e del *Poliuto*"; Rosanna Cioffi, "Barbaja collezionista"; Markus Engelhardt, "Goethe, Scribe, Donizetti: *Betty, ossia la capanna svizzera*"; Paolo Fabbrì, "La ricerca donizettiana oggi"; Anselm Gerhard, "Nuovi orientamenti estetici nelle ultime grandi opere donizettiane"; Lynne Lawner, "Il ciarlatano in Donizetti"; Luigi Mascilli Migliorini, "Donizetti, il melodramma e l'identità italiana nell'Europa contemporanea"; Alessandro

zazione e naturalismo" riguardante la filosofia della scienza, del linguaggio, della logica, della mente, del diritto, la filosofia politica e l'etica. Fra gli interventi: Marcello Pera, "Sull'epistemologia naturalizzata"; Bruno Celano, "La denaturalizzazione della giustizia"; Dirk Koppelberg, "What is Naturalism today - and what should it be



tomorrow"; Neil Mac Kornick, "The ideal and the actual in low and society"; Marcello Frixione, "Naturalismo in semantica e tipi naturali psicologici". Per informazioni: Enrico Moriconi, tel. 050-911471.

Premio Dossetti. L'Istituto per le scienze religiose di Bologna, in collaborazione con la Compagnia di San Paolo di Torino, bandisce un concorso pubblico

a due borse quadriennali (1998-2001), di 18 milioni annui, intitolate a Giuseppe Dossetti, finalizzate al perfezionamento nelle discipline storico-religiose e indirizzate a giovani che intendano dedicarsi professionalmente alla ricerca in tale ambito disciplinare. Sono ammessi tutti i laureati, italiani e stranieri, che dovranno obbligatoriamente risiedere a Bologna, partecipare ai programmi di formazione presso l'Alta scuola europea di studi storico-religiosi e collaborare ai progetti di ricerca presenti e futuri dell'Istituto. Le domande vanno inviate, entro il 31 gennaio 1998, alla segreteria dell'Istituto, via San Vitale 114, 40125 Bologna. Per informazioni: tel. 051-239532.

Sulla salvezza. Il Comune di Velletri, con il Ministero dei beni culturali, il Centro studi papirologici, il Cesmeo e il Loro-International Institute Group for Comparative Aesthetics, promuove, presso la Sala Micara, un ciclo di conferenze - aperte al mondo dell'associazionismo, del volontariato e della cultura - dedicate al tema della salvezza proposta dalle grandi tradizioni religiose. 11 dicembre, Mariasusai Dhavamony, "Induismo"; 22 gennaio, Maria Laura Polichetti, "Buddhismo"; 27 aprile, Rigel Langella, "Il cristianesimo e le altre religioni". Il programma comprende anche visite guidate: l'11 febbraio, con Anna Masala si possono andare a vedere il Centro

culturale islamico e la Moschea di Roma; il 28 febbraio, con Massimiliano Polichetti, il Museo nazionale d'arte orientale; il 4 marzo, con Alberto Piattelli, la Sinagoga di Roma. Per informazioni: Rigel Langella, tel. 06-9622301.

Pagina a cura di Elide La Rosa

Prendi l'abitudine di leggere

ECOLOGIA

Più attenta Perché per migliorare la qualità della vita l'informazione ambientale è diventata un'esigenza primaria. Con la Nuova Ecologia è in edicola un ambientalismo autorevole, critico e sorridente. **Più intelligente** La Nuova Ecologia non insegue utopie ma propone traguardi fattibili parlando a chi crede nell'ambientalismo come movimento culturale prima che politico. Una strada serena e costruttiva per cercare un nuovo equilibrio tra uomo e ambiente in un mondo sempre più vivibile. **Più pungente** Nuova grinta per dare più risalto ai principali fenomeni ambientali in Italia e nel mondo. Ogni mese la Nuova Ecologia ti aspetta con inchieste, attualità, approfondimenti, ma anche con rubriche di musica, arte, cinema e tutto ciò che può aiutare ad orientarsi nelle scelte quotidiane, a supportare l'educazione dei giovani, a vivere in un mondo migliore.

ed in più..... La Nuova Ecologia arriva in abbonamento a tutti i soci di Legambiente

Prendi l'abitudine di vivere. . . . meglio

Hanno collaborato

Franca Angelini: insegna letteratura teatrale italiana all'Università di Roma "La Sapienza".

Maria Rosaria Ansalone: insegna lingua francese all'Università di Napoli "Federico II". Ha pubblicato *I francesismi in italiano*, Liguori, 1997.

Alessandro Arbo: dottore di ricerca in ermeneutica all'Università di Torino.

Simona Argentieri: medico psicoanalista, full member dell'Ipa e membro ordinario e didatta dell'Associazione italiana di psicoanalisi.

Anna Baggiani: consulente editoriale.

Sandro Bernardi: ricercatore di storia del cinema all'Università di Firenze (*Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, 1994).

Giorgio Bini: si occupa di pedagogia e letteratura giovanile. Fa parte del Centro studi sulla letteratura giovanile del Comune di Genova.

Gabriella Bosco: corrispondente culturale di "La Stampa" da Parigi (*Tra mito e storia*, Dell'Orso, 1991).

Daniela Capra: è dottore di ricerca in ispanistica.

Giovanni Carpinelli: insegna storia del movimento operaio all'Università di Torino.

Alberto Cavaglion: insegnante. Ha curato l'edizione degli *Scritti civili* di Massimo Mila (Einaudi, 1995).

Patrizia Cordin: insegna linguistica generale all'Università di Trento. Si è occupata dell'italiano e dei suoi dialetti.

Enrico De Angelis: insegna lingua e letteratura tedesca all'Università di Pisa.

Maria Rosaria De Bueriis: si occupa di radicalismo politico e *gender*, del rapporto tra scrittura femminile e ideologia *radical*, della letteratura della post-Degenerazione.

Elisabetta d'Erme: esperta di letteratura anglosassone e tedesca. Collabora a "il manifesto".

Giovanni De Luna: insegna storia dei partiti e dei movimenti politici

all'Università di Torino (*Donne in oggetto*, Bollati Boringhieri, 1995).

Paola Di Cori: insegna metodologia della ricerca storica all'Università di Torino.

Michela di Macco: insegna storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Torino.

Luca Doninelli: collaboratore editoriale, si occupa di critica teatrale per "l'Avvenire"; il suo ultimo romanzo è *Talk show* (Einaudi, 1996).

Annamaria Ferrero: redattrice presso la Instar Libri e traduttrice dal francese, vincitrice della Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo 1996, sezione narrativa.

Guido Fink: insegna letteratura inglese all'Università di Firenze. Ha curato un'edizione italiana della *Commedia degli errori* di William Shakespeare (Garzanti, 1995) e di *Shamela* di Henry Fielding (Marsilio, 1997).

Vanna Gentili: insegna lingua e letteratura inglese all'Università di Roma III (*La recita della follia: funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Einaudi, 1993).

Giovanna Ioli: ha pubblicato le monografie: *Eugenio Montale: le laurier e il girasole*, Slatkine, 1987; *Dino Buzzati*, Mursia, 1988; i commenti: *Purgatorio*, Sei, 1989; *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, Einaudi, 1995.

Adriana Lay: insegna storia del movimento operaio e sindacale all'Università di Torino.

Mauro Mancia: membro ordinario della Spi e direttore dell'Istituto di fisiologia umana a Milano.

Michele Marangi: critico cinematografico, svolge attività didattica sull'analisi del film e consulenze per l'utilizzo del cinema nell'approfondimento di tematiche sociali.

Ferruccio Marotti: insegna storia

del teatro e dello spettacolo all'Università "La Sapienza" di Roma, dove dirige il Centro Teatro Ateneo.

Vittoria Martinetto: ricercatrice presso l'Università di Vercelli, consulente editoriale e traduttrice.

Angela Massenzio: laureata in lingua e letteratura inglese all'Università di Torino.

Giorgio Morbello: redattore di "Narcomafie", corrispondente della rivista "Lo Straniero".

Angelo Morino: insegna lingue e letterature ispanoamericane all'Università di Torino. Ha pubblicato *Cose d'America*, Sellerio, 1995; *Il cinese e Marguerite*, Sellerio, 1997.

Bice Mortara Garavelli: insegna grammatica italiana all'Università di Torino (*Manuale di retorica*, Bompiani, 1989).

Alessandra Orsi: giornalista e tra-

dittrice, ha diretto la *Talpalibri* de "il manifesto" (*Berlino est. L'ultimo che se ne va spenga la luce*, il Saggiatore, 1993).

Carlo Ossola: insegna letteratura italiana all'Università di Torino. E condirettore della rivista "Lettere italiane" e della "Rivista di storia e letteratura religiosa".

Maurizio Pirro: dottorando in lingua e letteratura tedesca all'Università di Pavia.

Sandra Puccini: insegna antropologia culturale all'Università della Tuscia (Viterbo). Ha curato il numero monografico della rivista "La ricerca folkloristica".

Vittorio Rieser: ha insegnato sociologia del lavoro e dell'industria all'Università di Modena. E ricercatore all'Ires/Cgil di Torino.

Francesco Roat: consulente edito-

riale. Collabora a quotidiani e riviste.

Francesco Rognoni: ricercatore di letteratura angloamericana all'Università di Udine.

Domenico Scarpa: traduttore, collabora a "Linea d'Ombra".

Giuseppe Sergi: docente all'Università di Torino, fa parte del comitato scientifico di "Storia e dossier" (*Luoghi di strada nel medioevo*, Scriptorium, 1996).

Bernard Simeone: scrittore, traduttore, direttore della collana italiana "Terra d'altri" delle edizioni Verdier. Collabora alla "Quinzaine littéraire".

Stefania Stafutti: ricercatrice di lingua e letteratura cinese all'Università di Torino.

Francesco Tuccari: ricercatore di storia delle dottrine politiche all'Università di Torino (*Max Weber*, Laterza, 1995).

Gianni Turchetta: è ricercatore di letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università Statale di Milano. Ha curato l'edizione di *Notturmo* di Gabriele D'Annunzio (Mondadori, 1995).

Nadia Urbinati: insegna political theory alla Columbia University.

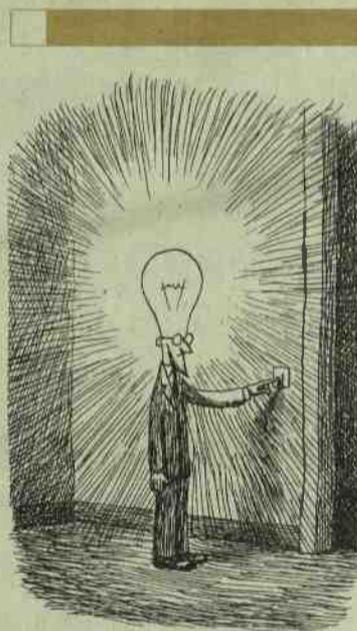
Mario Vegetti: insegna storia della filosofia antica all'Università di Pavia. Ha pubblicato *L'etica degli antichi* (Laterza, 2ª ed. 1996).

Claudio Vicentini: insegna storia del teatro e dello spettacolo all'Istituto Universitario Orientale di Napoli (*Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, 1996).

Giulia Visintin: bibliotecaria a Torino.

Maria Vittoria Vittori: insegnante e publicista, collabora a "Noi donne" e al "Mattino" di Napoli (*Il clown futurista*, Bulzoni, 1990).

Marco Voza: filosofo e giornalista, ricercatore universitario presso la facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Torino (*Il progetto di una analitica esistenziale*, Cortina, 1996).



Sul prossimo numero

Nicola Tranfaglia
IL LUNGO ADDIO
di Nello Ajello

Francesco Farina
INCERTEZZA, MONETA,
ASPETTATIVE, EQUILIBRIO
a cura di Claudio Gnesutta

Cesare Cases
YOSSI RAKOVER
SI RIVOLGE A DIO
di Zwi Kolitz

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

Presidente: Gian Giacomo Migone
Amministratore delegato: Maurizio Giletti
Consiglieri: Lidia De Federicis, Delia Frigessi, Gian Luigi Vaccarino

Redazione: Via Madama Cristina 16, 10125 Torino; tel. 011-6693934 (r.a.) - fax 6699082;
Ufficio abbonamenti: tel. 011-6689823 (lunedì, martedì, mercoledì dalle ore 10 alle ore 16).

Ufficio pubblicità: Emanuela Merli - Via Dei Mille 14, 10123 Torino;
tel. 011-887705 - fax 8124548.

Abbonamento annuale (11 numeri corrispondenti a tutti i mesi, tranne agosto)
Italia: Lit 83.600.
Europa (via superficie): Lit 104.500; (via aerea): Lit 115.000.
Paesi extraeuropei (solo via aerea): Lit 140.000.
Numeri arretrati: Lit 12.000 a copia per l'Italia; Lit 14.000 per l'estero.
Gli abbonamenti vengono messi in corso a partire dal mese successivo 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 trasferibile" all'Indice, Ufficio Abbonamenti, via Madama Cristina 16 - 10125 Torino.

Distribuzione in edicola: So.Di.P., di Angelo Patuzzi, via Bettola 18,
20092 Cinisello B.mo (Mi); tel. 02-66030.1.

Distribuzione in libreria: Pde, via Tevere 54, Loc. Osmannoro, 50019 Sesto Fiorentino (Fi);
tel. 055-301371.

Librerie di Milano e Lombardia: Joo - distribuzione e promozione periodici,
via Filippo Argelati 35, 20143 Milano; tel. 02-8375671.

Fotocomposizione: la fotocomposizione, Via San Pio V.15, 10125 Torino.

Stampa presso So.Gra.Ro. (via Pettinengo 39, 00159 Roma) il 30 novembre 1997.

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

Comitato di redazione

Presidente:

Cesare Cases
Enrico Alleva, Alessandro Baricco, Piergiorgio Battaglia, Gian Luigi Beccaria, Riccardo Bellofiore, Mariolina Bertini, Bruno Bongiovanni, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Franco Carlini, Enrico Castelnuovo, Guido Castelnuovo, Anna Chiarloni, Sergio Chiarloni, Marina Colonna, Alberto Conte, Sara Cortellazzo, Piero Cresto-Dina, Lidia De Federicis, Giuseppe Dematteis, Michela di Macco, Aldo Fasolo, Franco Ferraresi, Giovanni Filoramo, Delia Frigessi, Anna Elisabetta Galeotti, Claudio Gorlier, Martino Lo Bue, Filippo Maone, Diego Marconi, Franco Marengo, Luigi Mazza, Gian Giacomo Migone, Angelo Morino, Alberto Papuzzi, Cesare Pianciola, Tullio Regge, Marco Revelli, Gianni Rondolino, Franco Rositi, Giuseppe Sergi, Gian Luigi Vaccarino, Anna Viacava, Dario Voltolini, Gustavo Zagrebelsky.

Direzione:

Alberto Papuzzi (direttore editoriale), Franco Ferraresi (direttore responsabile).

Redazione:

Camilla Valletti (redattore capo), Guido Bonino, Norman Gobetti, Daniela Innocenti, Elide La Rosa, Tiziana Magone.

Ritratti: Tullio Pericoli Disegni: Franco Matticchio

Martin Eden: Elide La Rosa, Dario Voltolini

Effetto Film, a cura di Sara Cortellazzo, Norman Gobetti, Gianni Rondolino con la collaborazione di Giulia Carluccio e Dario Tomasi

Strumenti, a cura di Lidia De Federicis, Diego Marconi, Camilla Valletti

Mondo, a cura di Mariolina Bertini, Guido Bonino, Anna Chiarloni, Aldo Fasolo, Claudio Gorlier, Franco Marengo, Tullio Regge

Progetto grafico: Agenzia Pirella Göttsche

Mistero degli esteri.

I punti caldi dei conflitti internazionali, le guerre fredde, le tiepide reazioni dell'ONU, le incomprensioni, le crisi valutarie, i flussi di potere economico e politico visti da chi vede molto bene. Le Monde Diplomatique, il più autorevole mensile di economia e politica internazionale.

● «VIAGGIO NELLA NOTTE». UN RACCONTO DI KEN SARO-WIWA - Pagina 23

LE MONDE

n. 1, anno III - gennaio 1996 - 100 lire - 100 pagine - 100%

Pubblicazione mensile
supplemento
al numero odierno
de il manifesto

diplomatique

LA RIVOLTA FRANCESE

**Il 16 di ogni mese,
in edicola, a £. 2.500
con il manifesto,
Le Monde Diplomatique.**