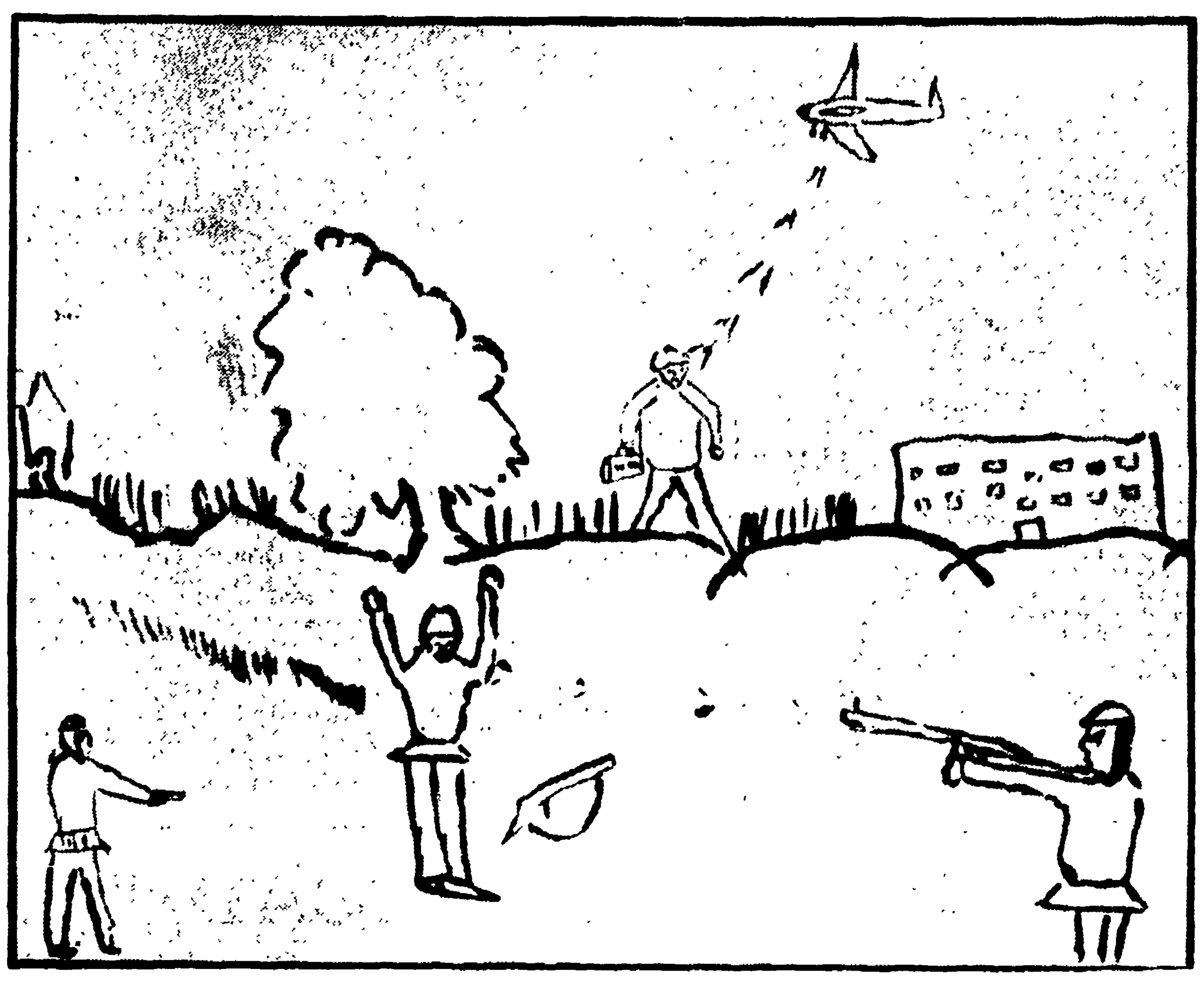
Disegno di un bambino algerino rifugiato in Marocco

Reguïa Dghrib, 11 anni (Casa per bambini Djamila Bouhired)

Per non dimenticare

I racconti dei bambini di Algeria



Un padre, una madre, un insegnante, dopo aver letto i Racconti di bambini d'Algeria che l'editore Einaudi presenta oggi al pubblico italiano, esclamerà: «Ma perché li hanno fatti ricordare? Debbono crescere, e dimenticare al più presto».

La reazione, immediata e spontanea, di chi ama i bambini, e non tollera non solo che essi soffrano, ma che essi rievochino dolori ed orrori, può però trasformarsi in consenso all'iniziativa del Governo provvisorio algerino, quando si rifletta sul modo nel quale essa è stata realizzata. La inchiesta, benché affidata a una équipe di militanti, è stata condotta con la delicatezza e la perizia degli specialisti dell'infanzia, i bambini sono stati stimolati a confidarsi, in presenza dei loro insegnanti, ma: forzati a parlare si è tenuto presente, oltre allo scopo storico-politico della raccolta di «testimonianze dirette e veritiere», il valore catartico, di liberazione, che hanno — anche per i bambini — le confessioni

Perchè sono fuggiti?

La confessione, il racconto è a volte scritto, a volte registrato, molto spesso disegnato. «Insegnerò ai bambini a disegnare, quando l'Algeria sarà indipendente» dice Nouar Boughanin, di 10 anni «Disegneranno ciò che prima hanno passato» In queste parole del piccolo arabo vi è, ci sembra, la consapevolezza del fatto che il «raccontare disegnando» aiuta a liberare dall'angoscia il profondo dell'animo.

Chi racconta, sono i bambini profughi accolti nelle «case» per loro costruite in Tunisia, in Marocco, in Libia dalla solidarietà araba, e internazionale (si è distinta in quest'opera la Repubblica jugoslava), o ancora accampati con le loro famiglie al di là del confine varcato per sfuggire alle repressioni e ai massacri. Circa 150.000, si calcola, sono i bambini algerini profughi (erano, possiamo oggi dire con gioia), i racconti raccolti sono testimonianze - campione.

Perchè sono fuggiti? Le risposte sono uniformi, nella loro terribile varietà. «Hanno cominciato a torturare la gente, anche le donne»; «hanno bruciato le case e cacciato via gli abitanti del villaggio»; «hanno bruciato tutto il douar»; «sono tornato a casa e ho trovato i miei fratelli uccisi», «ci hanno picchiato». «sparavano e torturavano». Dalla tragedia collettiva emergono atroci ferite delle singole famiglie, dei bambini scampati: «mi hanno legato a una catena», «mi hanno bruciato» (il braccio e la mano su di un fornello a petrolio); «picchiarono mia sorella e cominciarono a ridere», «mio zio al mattino si era alzato e beveva il caffè, e lo hanno ucciso» Hanno ucciso mio padre, mia madre, i miei zii, i miei fratelli: queste notizie si ripetono continuamente nei racconti dei piccoli profughi Essi per solito sono estremamente sobri e contenuti. Bisogna leggere i racconti avendo presente la dignità, il pudore, la forza d'animo dei popoli arabi: «da noi, quando qualcuno muore, nessuno piange. Il popolo, tutti dicono che i pianti non servono a niente» (Bahous Bouthril, di 12 anni)

Ma, ogni tanto, dalla notizia sobriamente narrata, emergono scene di orrore senza nome che gli occhi infantili hanno visto «Il mio fratellino dormiva nel suo letto e i soldati gli hanno messo un'arma da fuoco nella bocca e la pallottola ha spaccato la testa del mio fratellino». «Io ero là, la testa di mio cugino era spaccata in due, i militari ridevano, sua madre piangeva». «I soldati francesi hanno fatto certe cose alle donne giovani nella casa dei nostri vicini.. Hanno sgozzato mio zio sotto i miei occhi come quando si sgozza una pecora per l'Aid... Hanno caricato degli uomini sugli elicotteri poi li hanno lasciati cadere a terra da una certa altezza». Bisogna farsi forza per andare avanti, per leggere tutto E, certamente, non tocchiamo il fondo dell'orrore (che forse solo in certi disegni intravediamo)

«Mio padre è morto...»

Leggendo queste testimonianze «dirette e veritiere» si capisce molto bene come lo Stato francese, dopo gli accordi di Evian, non sia riuscito a impedire i folli macelli dell'OAS Il fatto è che l'OAS non è (non è stata?) una forma degenerativa del colonialismo francese, è stata la continuazione, «au grand soleil» all'aperto, della azione condotta dallo Stato francese in Algeria, in modo un poco più coperto e segreto, da più di 130 anni e in particolare negli otto anni della ultima guerra Leggiamo il libro di Jacques Kermoal, La Legione straniera - Un mito da disonorare, *pubblicato recentemente dalle Edizioni Comunità in una traduzione italiana (purtroppo non molto buona): quello che ha fatto negli ultimi mesi l'OAS, quello che hanno fatto negli ultimi anni i «paras» e ciò che sempre ha fatto il colonialismo francese in Algeria*

La Francia, dicono i bambini algerini «Lei ci ha cacciato, la Francia...». «E' arrivata la Francia, li ha sorpresi, li ha bombardati»; «la Francia ha ucciso 845 algerini nella mia città». «Per tutto un mese la Francia lo interrogò», «mio padre è morto... la Francia lo ha ucciso». La Francia, dicono i più. Solo pochissimi distinguono Francia e Francia (Hocine ben Yaya: «io so che ci sono dei francesi che combattono con noi, la Francia non li ama»).

La Francia. «quella Francia», diventa l'europeo, diventa il bianco (mi si dice — non so se sia leggenda — che per i compagni ingegneri o medici cinesi, «gialli», è più facile lavorare nei paesi africani ex colonie che non per i compagni ingegneri o medici sovietici, di pelle bianca). I delitti della oppressione e dei massacri colonialisti pesano sulla pace

Quando i piccoli rifugiati algerini parlano del loro avvenire nella patria libera e indipendente, il cuore si apre alla speranza Vogliono fare, quasi tutti, mestieri nobili e utili, l'infermiere, l'insegnante, il meccanico, il costruttore, il medico («i francesi non li curerò», dice un ragazzo, ma non gli crediamo). Uno vuol fare il poliziotto «perché si governi bene l'Algeria» (Lo trovo bellissimo) «Noi saremo algerini felici con molte canzoni patriottiche e non vedremo più i padri morti sotto la Francia» Ve lo auguriamo di cuore, ragazzi, bambine che vi disponete a tornare nella vostra patria dalla Casa «Yasmina», dalla Casa «Djamila Bouhired», da Tunisi da Tripoli, dalle tende lungo le frontiere Sarà compito vostro, soprattutto, ma anche nostro, se vorremo riscattare in qualche modo la «civiltà europea, bianca e cristiana» del colonialismo, l'unica che l'Algeria abbia finora conosciuto

L. Lombardo-Radice

letteratura

Invito a rileggere i «Canti»

Un nuovo commento a Leopardi

Quest'opera, curata da Niccolò Gallo e Cesare Gàrboli, si colloca di diritto fra i libri del giorno

La nostra tradizione critica e particolarmente ricca di commenti ed interpretazioni dei *Canti* leopardiani: nella prima metà del nostro secolo, poi, non vi è stato, si può dire, critico o studioso di buona statura che non si sia applicato ad annotare i versi del Leopardi: dal Levi al De Robertis, dal Momigliano al Fubini, dal Flora al Russo, tanto per citare i commenti più noti e diffusi. E si spiega assai agevolmente il fatto che a questo lavoro si applicassero critici e maestri delle scuole e tendenze più diverse, ciascuno oggettivamente arricchendo la storia della interpretazione della poesia leopardiana: che i *Canti* del Leopardi si prestano sia ad una lettura sottile, che voglia scavare in profondo nella parola poetica (da punti di vista diversi e il caso dei commenti del De Robertis, del Momigliano e del Flora), sia ad un approfondimento culturale e ideologico che fissi storicamente il valore e il peso del pensiero leopardiano (Levi, Russo).

La ricchezza della tradizione esegetica cui accennavamo parve persino privare le generazioni di studiosi più vicine a noi della possibilità di innovare nel campo dei commenti leopardiani, sperimentando sui *Canti* la loro cultura e formazione: — il commento di Sergio Solmi, apparso nel 1956, si può dire chiuda il lavoro dei commentatori del primo cinquantenario del Novecento, piuttosto che aprire una nuova fase di lavoro e di proposte.

Ma ecco ora un nuovo, e diverso, commento ai *Canti:* ne sono autori due studiosi di grande sensibilità critica e di buona formazione culturale, Niccolò Gallo e Cesare Gàrboli: il loro commento leopardiano dà inizio alla «Nuova Universale Einaudi», e si colloca di diritto fra i "libri del giorno"

Quali sono le caratteristiche principali di questo commento, che si presenta, nelle intenzioni dei commentatori, con un «carattere esclusivamente divulgativo»'

Intanto, il lettore troverà, in luogo del saggio critico introduttivo, che è tradizionale di tutti i commenti, anche di quelli redatti ad uso delle scuole, un'ampia cronologia della vita e delle opere di Giacomo Leopardi, che occupa cinquantasette fitte pagine e che di data in data è arricchita, precisata, approfondita da numerose citazioni documentarie tratte da scritti e memorie del poeta e da quelli di familiari, amici, scrittori contemporanei del Leopardi

Anche nelle notizie premesse ai singoli *Canti* la mano dei commentatori è discretissima una volta indicata la data di composizione e la metrica, si lascia, anche in questo caso, che sia il Leopardi stesso, quand'è necessario, ad introdurre alla lettura della poesia attraverso brani tratti dalla sua opera.

Eccoci infine a dire delle note: esse — secondo quanto scrivono gli stessi commentatori — «sono redatte per un pubblico di persone colte, o amanti dell'espressione letteraria ma indifferenti a specifici problemi di interpretazione critica Esse mirano solamente a tradurre in termini più accessibili, a chi abbia scarsa familiarità con gli scritti del Leopardi, ciò che il poeta, di volta in volta, intendeva dire: esse sono redatte, se così si può dire, da un punto di vista elementare e realistico»

Soprattutto nelle note consiste la novità del commento di Gallo e Gàrboli: quando per elementarità si intenda, come nei fatti qui avviene, un'annotazione essenziale, che mai sovrappone al testo poetico analisi fastidiose e ingombranti e che, quando vuole approfondire o spiegare certa «speciale profondità emozionale e sentimentale, con la quale il Leopardi esprime i luoghi comuni del sentimento, delle emozioni, del pensiero umano», ricorre, ancora, al Leopardi stesso, senza mai lasciarsi tentare da quelle cosiddette «analisi estetiche», che hanno tanto infastidito la nostra gioventù di scolari. Ugual misura guida i due commentatori anche nei richiami al linguaggio di altri poeti, antichi e moderni: e si sa che in questo campo è assai facile strafare e costellare le note di richiami non sempre necessari ed essenziali (troppo spesso il commentatore vuol mettere in mostra la propria erudizione)

In appendice ai *Canti*, i commentatori hanno raccolto tutta una serie di scritti e di abbozzi, la cui diretta conoscenza può molto facilitare la comprensione dei *Canti* (si tratta di circa un centinaio di pagine, fra le quali il lettore potrà trovare anche le famose *Memorie del primo amore* e i *Ricordi di infanzia e di adolescenza).*

Nel complesso, dunque, tu hai a disposizione un commento agile e moderno, cui l'editore ha aggiunto il pregio di una veste tipografica chiara ed elegante. Sarà un invito a leggere o rileggere Leopardi? Noi vorremmo che lo fosse, anche per un pubblico di lettori più largo di quello che ha compiuto gli studi regolari

Adriano Seroni

Intervista-lampo con lo scrittore

Ottiero Ottieri tra cinema e letteratura

Ottiero Ottieri

Incontro con Ottieri nella sua casa milanese. Entriamo subito in argomento: industria e letteratura, il tema che lo appassiona di più e sul quale ha lavorato a lungo, con accanimento. Parliamo del fenomeno della letteratura di argomento operaio e industriale, che in Italia è abbastanza recente. Ottieri ne fu uno degli iniziatori, nel 1957, con la pubblicazione di «Tempi stretti»; oggi si contano già molti nomi, da Calvino ad Arpino, da Volponi a Davi, ecc.

«Mi pare un fenomeno pieno di limiti — mi dice Ottieri — Lo sforzo per dare una espressione poetica alla realtà operaia e industriale, sostanzialmente non è riuscito. Parlo anche di me, di «Tempi stretti», che rimase su un piano velleitario, non andò molto al di là di una ricerca sociologica. Anche per questo, forse, continua ad avere una risonanza assai scarsa».

Obietto che «Tempi stretti» rimane un libro solido e che semmai mi convincono meno gli sviluppi successivi della sua ricerca. Se il «Donnarumma» e il «Taccuino» hanno avuto più fortuna lo si deve anche, secondo me, al fatto che si era già formato un gusto, un interesse per questi temi, dilatato da certi aspetti del «boom» librario.

Passiamo poi a parlare del suo lavoro, delle novità che ha in serbo.

«Verso ottobre — dice Ottieri — pubblicherò il «Taccuino 1948-1958» presso Bompiani. Una parte è già uscita nel «Menabò n. 4». Il volume che sto preparando rappresenta un terzo del diario che io ho tenuto ininterrottamente dal 1943 a oggi. Naturalmente queste pagine saranno riscritte e rielaborate. Il titolo non è ancora deciso: «Diario mentale», forse o «La linea gotica», quasi a significare simbolicamente un confine ideale cui sono stato a cavallo, vivendo tra Milano a Roma, tra la realtà centro-meridionale e quella del proletariato settentrionale».

«Quali altri progetti hai?»

«Ne ho molti, ma non a breve scadenza. Penso ad un romanzo, anzi alla storia clinica di una nevrosi in una città industriale. Il personaggio sarà forse una donna. Vorrei anche fare la sceneggiatura di un film sulla borghesia milanese, intitolato «La settimana corta». Ma la cosa che probabilmente farò per prima sarà l'ampliamento del mio atto unico «L'assemblea deserta», già apparso su «Sipario»: racconta di una riunione di condomini».

«Tra il vecchio amore per la letteratura e quello più recente per il cinema, qual è il più forte?»

«Ci sono certi temi che si possono trattare solo con il cinema; ma, in fondo, la letteratura è più importante».

g. c. f.

letture inglesi

Brecht e il suo teatro

Il libro di John Willett «*Bertolt Brecht e il suo teatro*» (Lerici 1961, pp 343) si discosta per un certo rigore di documentazione e per una notevole obbiettività d'angolazione critica dal tentativo di molti studiosi brechtiani — specialmente tedesco-occidentali — di neutralizzare per quanto è possibile la portata e il significato politico marxista del teatro di Bertolt Brecht Tale tentativo di neutralizzazione si vale della grande rivoluzione artistica determinata da Brecht nella concezione e nella tecnica del teatro moderno per far sormontare — come risulta, per esempio da un recentissimo scritto del Böckmann (*Provokation und Dialektik in der Dramatik Bert Brechts*, Scherpe, Krefeld, 1961) — sullo sfondo più propriamente storico-sociale del teatro «epico» o «dialettico» le complesse modalità e implicanze del suo continuo rapportarsi ad un mondo caratterizzato dal moto centrifugo della tecnica e delle tecnologie scientifiche

Dopo una presentazione analitico-documentaria, dei singoli *Stücke* (drammi), il Willett ha cercato di ritrovare nell'indagine dei vari elementi strutturali del teatro brechtiano le coordinate storiche necessarie per intenderne il concreto sviluppo. Interessante e denso di notazioni puntuali e, per esempio, l'esame delle prime opere drammatiche di Brecht, riportate nel clima arroventato degli anni venti, «le temps des assassins» — come aveva profetizzato Rimbaud — quando il marasma politico-sociale del dopoguerra, in una Germania sconvolta dall'inflazione e dall'agitazione delle masse, si riverberava cupamente nei disegni di Grosz, nei versi di Joachim Ringelnetz e di Walter Mehring, nei fumosi meandri apocalittico-rivoluzionari dell'espressionismo, negli sperimentalismi registici di un Piscator.

Giustamente ci sembra venga messa in luce quella «spuria mitologia anglosassone» che dallo sport al jazz, all'esercito della salvezza, ai *songs* cabarettistici concorre efficacemente in quell'epoca al disfacimento della *letteratura* portandola verso le zone squallide e istericamente contraffatte di una satira pungente e grottesca con cui vengono spietatamente bollate le contraddizioni di una borghesia ormai svuotata di ogni contenuto e condannata all'autodistruzione.

I molteplici motivi che si riflettono nella maturazione di un'espressione personale ed artisticamente coerente si affinano e si sceverano intorno al '28-'30 (*«L'opera da tre soldi»* è del 1928) quando Brecht si avvia decisamente ad un «teatro d'indagine», comprendendo la necessità di giovarsi della dialettica marxista e del materialismo storico per dare al teatro un orizzonte più determinato, una forza aggressiva più composta ed efficace nella intelaiatura didascalica dei suoi *Lehrstücke* (drammi didascalici), ed «epicizzare» quindi la materia del suo teatro nell'umorismo costruttivo e antillusionistico di una rappresentazione della realtà più sfaccettata e più fluida, più esplicitamente ponderabile nelle sue contraddizioni e nel suo interno dinamismo. Da Villon, Kipling e Pirandello ai *No Plays of Japan* tradotti da Arthur Waley, il Willett sottolinea l'evoluzione delle influenze e degli sviluppi originali nel teatro brechtiano tra cui merita una particolare attenzione il superamento dell'espressionismo attraverso una interna maturazione e fusione della lezione di Shakespeare e degli elisabettiani, del teatro giapponese e delle scenografie di Piscator

Dopo aver riportato agli anni dell'emigrazione — dal 1938 al 1945 — il consolidamento del teatro epico, l'autore crede di poter individuare tre distinte linee di sviluppo nella vasta produzione brechtiana, quella della «lotta nella giungla», quella «didascalica» e quella «documentaristica» Il collegamento e l'interdipendenza di queste «linee» non ci sembrano però abbastanza chiari ed è forse questa la inevitabile conseguenza di una indagine articolata per molteplici prospettive non sempre ben saldate tra loro se anche infatti si riesce a guadagnare in tal modo una limpida delimitazione dei rispettivi campi d'osservazione, risulta per altro verso alquanto precaria l'individuazione di quel plesso dialettico unitario attraverso il quale è possibile cogliere l'esemplarità dell'analisi critico-realista con cui Brecht imprime una forza di gravità storico-rivoluzionaria alla materia umana del suo teatro. E' in tal modo che il gioco scenico si viene a proporre come centro di azione e di movimento in cui si focalizza una realtà sociale nelle concrete alternative e nelle molteplici contraddizioni dialettiche del suo dinamismo sottratto ad ogni angusto schema naturalistico e illusionistico

Appoggiandosi alle riserve di un'estetica ufficiale oggi superata, molti critici borghesi tendono ad allentare i profondi legami che stringono saldamente il significato politico dell'opera brechtiana al marxismo-leninismo Ma è proprio questa polemica e questo confronto di idee, oggi chiarificatosi nelle sue motivazioni contingenti come strettamente collegata al clima dell'epoca staliniana, che dimostra ancora una volta la vitalità con cui Brecht aveva approfondito, nel senso di un realismo più complesso e più problematico, le «ragioni» del marxismo considerato la base teorico-operativa di un umanesimo aperto ai conflitti e alle contraddizioni come pure alla loro comprensione critico-dialettica

Willett vede in Brecht, nel comune amore a questo grande drammaturgo del nostro tempo la possibilità di colmare «l'odioso abisso» tra «intellettuali» occidentali e orientali, come pure la dimostrazione che «una base sociale non è affatto deleteria all'opera di un artista»: questo, in un critico borghese, non è poco, e costituisce senz'altro un sicuro avanzamento di giudizio. Resta comunque il fatto che soltanto una accettazione incondizionata della lotta contro il fascismo e la guerra e una progressiva coscienza democratica della missione della cultura — a questi risultati conduce in definitiva l'approfondimento critico del teatro di Bertolt Brecht — possono determinare effettivamente la realizzazione di questo incontro.

Ferruccio Masini

schede

Una lunga pazzia

I personaggi, il clima ed il linguaggio stesso del recente romanzo di Antonio Barolini (*Una lunga pazzia*, Feltrinelli ed., pagg. 368, lire 1.800) fanno pensare subito al ricantamento di un Veneto tardo-verista e fogazzariano. Ritroviamo il paese dominato da notabili e da pregiudizi, il proprietario terriero rozzo sanguigno e sensuale, la moglie di lui Maria-Assunta intimamente stupita ma tutta avviluppata in una rete di ben note contraddizioni: formalismi religiosi, complessi mistico-sensuali, debolezze compiaciute, improvvise incoerenze che ai semplici la fanno apparire come una donna complicata e affascinante, e che si risolveranno in una torbida «lunga pazzia».

E infine la personalità morbosa, ambigua, angustamente egoistica del loro figlio Giovanni, nel quale l'autore intenderebbe (come dice la presentazione editoriale) rappresentare emblematicamente «il fallimento di tutto un sistema, di tutta una novecentesca e veneta educazione sentimentale»

E quest'intento in realtà affiora qua e là per il vasto romanzo con certi interventi diretti, quasi commenti dello scrittore Ma qui sta il punto. Barolini rimane troppo al di fuori di quel mondo, lo considera con troppo distacco senza riuscire a riviverlo intimamente Il suo modo di giudicarlo di farne scaturire una azione morale [illegible] questo intento allora — appare volontaristico mentre [illegible] bisogno di una rievocazione [di una] tradizione letteraria di un gusto e di un paesaggio umano appartenenti al passato

g.c.f.