Il « racconto scientifico » di Bonaviri

NOTTI SULL'ALTURA

Non più elegie: vita e morte del vecchio « personaggio » assunte come dimensioni dell'essere biologico — Un universo in cui non è più consentita alcuna ricerca consolatoria

Fin dai tempi del *Sarto della stradalunga*, un libro uscito nei « gettoni » vittoriniani, Giuseppe Bonaviri ha dovuto portare l'etichetta del neorealismo: la Sicilia, la gente della Sicilia, il piccolo mondo di paese, pronto, con la sua carica gnomica, a farsi mondo grande, universo socialista. Ma Vittorini, che doveva scontare in se stesso e nella sua opera la pesante ipoteca dell'umanesimo, aveva capito che nel medico scrittore Bonaviri c'era qualche cosa d'altro, che egli nel 1954 — lo ricorda Italo Calvino nel risvolto di *Notti sull'altura* (Rizzoli, pagine 208, L. 2.400) — definì « senso delicatamente cosmico ». Era vero ed è vero anche oggi. Eppure, seguendo il lento arabesco di questo nuovo racconto di Bonaviri, voltata l'ultima pagina e fatto l'orecchio al « non detto », al « non suonato » (altri lo chiami il significato o la morale), si sente che l'antica intuizione vittoriniana è manchevole, imperfetta. In realtà, nella sua opera, Giuseppe Bonaviri tiene d'occhio la scienza, e il suo vuole essere un raccontare scientifico, un raccontare che si misuri con la scienza. E' questa la ragione di fondo, ma non la sola, giacché questo suo libro ci pare uno dei più felici di questi anni, per la quale *Notti sull'altura* merita una particolare attenzione.

In un momento di soddisfatta restaurazione, nel mare tranquillo delle nostre lettere le tempeste sciaguattano in un bicchiere di whisky malamente allungato con acqua minerale; e vecchi libri e vecchi nomi tornano e ritornano alla ribalta per la quotidiana toilette in pubblico di una società letteraria che non riesce nemmeno ad annoiarsi come si annoiava Valéry quel giorno in cui, presente Gide, si avvicinò alla finestra e, scrive Jean-Paul Sartre, « con lo sguardo sperduto nella trasparenza di un vetro », domandò: « Il mezzo per nascondere un uomo? » e Gide, che forse conosceva tutte le risposte possibili, tacque. In un momento come questo, una voce che si levi, insolita e con linguaggio insolito, per dirci che i vecchi personaggi, persone reali o maschere, non sono più privilegiati protagonisti, deve essere ascoltata non solo con piacere ma anche con un po' di soddisfazione.

In *Notti sull'altura*, Giuseppe Bonaviri conferma di avere imboccato la difficile strada di un linguaggio che vorremmo definire racconto scientifico. Il vecchio personaggio, l'uomo, in queste pagine non è predicato di se stesso, non gli è permessa la consueta, mistica e romantica contemplazione di sé. Accade il contrario: il vecchio personaggio-uomo comincia a considerare se stesso un essere non molto dissimile a una pietra o a una pianta, e anche il suo « sentimentocuore », la sua vita e la sua morte sono materia, dimensioni dell'essere biologico. In altri tempi, e così entriamo nel vivo del libro, uno scrittore che avesse voluto parlare dei suoi sentimenti di fronte al corpo del padre morto in una Sicilia o in un altrove che la memoria subito trasforma in passato o in futuro, in paese dell'anima o in Città modello di avvenire, avrebbe intonato un'elegia. Bonaviri, che pure ha attraversato queste secche del neorealismo — qualche traccia è ancora visibile — e quindi rasentato tutti i pericoli elegiaci, rovescia ora il discorso.

Bisogno di conoscenza

L'orfico abisso sopramondano (« voi che conoscete l'abisso paterno sopramondano ») non induce in una romantica contemplazione dell'uomo e dei misteri che lo privilegiano, ma in un bisogno di conoscenza che apre la via della ricerca. Sicché il « tanatouccello », ala della morte e memoria viva del padre, è cercato e seguito con la freddezza della quale ha bisogno lo sguardo dello scienziato. « Dopo il diciotto di marzo, non si poté ricorrere alle comuni ed empiriche osservazioni che comparate l'una all'altra davano delle leggi generali, buone a calcolare l'ora del giorno, o quanto dentro noi accadesse ». Così cominciò il libro. Come dire che le vecchie misure naturalistiche adoperate per scandagliare l'universo e l'uomo che lo abita insieme con le piante e gli animali non sono più buone. La data, quel diciotto marzo, può essere il giorno della morte del padre ma anche il segno del tempo, del crepuscolo, che stiamo attraversando. Il dolore, la memoria, i sentimenti che suggeriscono domande e chiedono risposte — i perché della vita e della morte — sono misure che, se adoperate, danno risultati sbagliati.

Il narratore che racconta la storia di *Notti sull'altura* — ed ecco il nodo del libro e la ragione del suo fascino — fissa allora lo sguardo in quel vuoto che si apre nell'attimo tra vita e morte. Che cosa rimane? Un freddo sguardo dalla prospettiva di un'ipotesi scientifica suggerisce a Bonaviri una risposta materialistica: del « padrechefù » rimane uno sperdimento cerebrale di miliardi di psichiche registrazioni dopo il trapasso. Scendendo nella morte, un uomo diventa come un seme. Quel vuoto tra vita e morte si riempie anche di memorie e di sentimenti, ma di memorie e sentimenti che hanno la stessa essenza della materia di cui è fatto tutto l'universo conosciuto e sconosciuto, e l'uomo stesso.

Felicità e quiete

Via via che il libro cresce, la tessitura arabesca del linguaggio, la fitta trama della pagina fanno tutt'uno con l'intrico di piante e pietre e animali e uomini che cercano sulle alture il « tanatouccello », quel « flusso » del padre, o spiano l'innesto del bambino Diofar, uomo-pianta, in un forte carrubo, o considerano il dolore e il sacrificio della madre Aramea, e la trama si abbarbica alla terra e la ricopre. L'uomo e i suoi sentimenti, la sua vita e la sua morte non sono misteri inafferrabili, ma momenti della vita cosmica. Certo ha ragione Abdfilip quando, indicando i valloni spersi in un velario di luna, dice che là bisogna « cercare i resti del padre e non nel libro aperto del cielo che ha segreti soltanto per gli sciocchi, che si sentono attratti dal plumbeo sciacquio stellare »; ma ha ragione anche Atman quando dice che « lassù, bisogna ritrovare le spoglie, nel cielo, lo dicono tutti, anche gli uccelli notturni »; e ha ragione Salvat quando immagina il padre, « gli occhi pensosi, la rotonda fronte e il mite sorriso inciso dall'alto in basso nella montagna ». Hanno ragione perché quel padre, quell'uomo, dopo lo sguardo nel vuoto tra vita e morte, non è più memoria o ricordo, ma di nuovo presenza e vita.

C'è da dire che Bonaviri ha tentato di far combaciare quella ipotesi scientifica — quella proposta di ricerca scientifica — con la ricerca condotta con i mezzi della letteratura narrativa. Poiché *Notti sull'altura* è un libro serio, un cenno di approfondimento sul versante del metodo narrativo è consentito: si tratterà di verificare nelle opere di Bonaviri (ma pensiamo anche a Calvino, cui questo libro deve molto, a Sciascia e al più recente Mario Spinella di *Conspiratio oppositorum*) se lo scrittore riservi il primato a un'arte che più della scienza appare vicina alla vita o a un'arte che ci dà, ma dopo la scienza e con un linguaggio diverso, la stessa informazione della scienza. Lasciamo qui il cenno. Diciamo per ora che il racconto di Bonaviri comunica felicità e quiete: quella felicità e quella quiete che ci può dare la consapevolezza che l'uomo-pianta, l'uomo-pietra, l'uomo-terra, l'uomo disincantato dalla conoscenza, riscattato dalla religiosità, dal misticismo, dal romanticismo del suo proprio consolatorio umanesimo, vive qui e ora, e qui e ora fonda e costruisce il suo non prefigurabile futuro. La Sicilia di Bonaviri non è la Isola Felice, non è il luogo arcaico in cui si possa andare alla ricerca della Città dell'Uomo: è invece un universo in cui non è più consentita alcuna ricerca consolatoria. Anche per questo, ci sembra, il villaggio Mineo dove Bonaviri è nato, ombelico di un mondo guscio di noce, è diventato in questo libro l'universo Qalat-Minaw.

Ottavio Cecchi

INCONTRO CON UNA DELLE PIÙ GREMITE PLATEE DEL MONDO

I sovietici a teatro

Una serata per i lavoratori della metropolitana - Il pubblico che « recluta » lo spettacolo - Una imponente attività filodrammatica - Perché non esistono abbonamenti - Dibattiti sulle rappresentazioni, nelle fabbriche e negli uffici Popolarità e bravura degli attori - Atteggiamenti di spregiudicato distacco e forme di omaggio tradizionale

MOSCA — Nel foyer del teatro della « Taganka », dove si rappresenta da ben sei anni « Dieci giorni che sconvolsero il mondo », dal libro di John Reed

DI RITORNO DALL'URSS. *Luglio*

Un lungo viaggio nell'Unione Sovietica dalle due metropoli del nord, Mosca e Leningrado, a Erevan capitale dell'Armenia, a Kiev centro dell'Ucraina, inseguendo il teatro: un itinerario all'interno dello spettacolo sovietico, senza naturalmente la pretesa di ottenerne informazioni e dati esaurienti, ma col l'intento di cogliere sul vivo del suo farsi quotidiano la realtà della rappresentazione che la società sovietica dà di sé stessa attraverso le favole drammatiche sulle quali e attorno alle quali si è costruita tutta una propria concezione del teatro, una « teatrologia », come dicono in URSS. E' stata, più che una assunzione pianificata di notizie e di conoscenze, una specie di indagine, consapevoli che per ottenere un ritratto compiuto di questa realtà occorrerebbe ben più tempo e soprattutto l'acquisizione della lingua o meglio delle varie lingue nazionali; ma riteniamo di fare cosa interessante per il lettore del nostro giornale dargli conto di questo viaggio per l'immediatezza del servizio giornalistico dal quale egli possa desumere constatazioni e suggestioni di vario genere.

Entrare in una sala, anche per noi, non è mai stato facile. Spesso ci siamo dovuti accontentare di strapuntini. I teatri, tutti quelli da noi visitati, erano infatti gremiti fino all'esaurito, in qualsiasi giorno della settimana, si trattasse di opera drammatica o di balletto o di melodramma, siamo stati anche al circo, a quello di Leningrado e quello di Mosca (che ha sede in un modernissimo edificio appena inaugurato) e anche qui una folla strabocchevole occupava tutti i posti disponibili.

Il modo di vestire di questo multiforme pubblico sovietico era assai libero e senza etichetta: molta gente in maniche di camicia, molti invece vestiti con cura, ma senza eccessive eleganze. Non possiamo dire che esso fosse in prevalenza composto da giovani o da anziani: le generazioni di spettatori si mescolano in modo tale nell'URSS che una platea affollata rispecchia, ci pare di poter dire, l'intera società sovietica. In questo senso non c'è proprio nessuna generazione privilegiata: tutti hanno diritto al teatro, e tutti lo esercitano in egual misura. Anche al Teatro d'Arte di Mosca, quello famoso di Stanislavski e Nemirovic - Dancenko, che è un po' la Comédie Francaise dei Sovietici, abbiamo visto la stessa percentuale di giovani ed anziani:

Questo pubblico tumultuoso e variegato da chi è composto? Ci sono tra di esso gli operai? La nostra domanda, posta a direttori di teatro e a registi, poteva esser valida se considerata in base al paese nostro d'origine, e alle estreme difficoltà che il nostro teatro incontra a raggiungere la classe operaia. Ma ai nostri interlocutori deve essere apparsa del tutto ingenua. Dopo aver assistito ad uno spettacolo di autore contemporaneo che riproponeva un episodio della lotta rivoluzionaria del 1905, nelle condizioni di affollamento della sala che abbiamo detto, chiediamo al regista Gheorghi Tovstonogov, a Leningrado, quale composizione sociale abbia il pubblico, ed egli ci risponde: sono tutti lavoratori della metropolitana, conduttori dei veicoli, amministrativi, personale delle stazioni, anche le vecchiette della pulizia. La serata era destinata a loro. Tutti lavoratori.

Allora c'è anche nel teatro sovietico l'uso di « reclutare » il pubblico tramite i sindacati? E' semmai esatto il contrario: non è il pubblico di lavoratori che si fa « reclutare » da un teatro, come avviene da noi, per mezzo dei soliti canali sindacali, ma è il pubblico che « recluta » un teatro; l'operazione parte dunque dal basso, è l'incaricato di raccogliere le adesioni ad un certo spettacolo non è una longa manus del teatro, ma esprime davvero desideri dei suoi compagni di lavoro.

Un pubblico organizzato da se stesso, automaticamente, senza interferenze dei vari teatri, senza pressioni, senza concorrenze tra teatro e teatro per accaparrarsi quella fetta di spettatori che esso ritenga competergli. In genere, ogni ente teatrale sovietico mette a disposizione di questo pubblico, organizzato in fabbrica o negli uffici, la metà dei biglietti disponibili per un dato spettacolo; dell'altra metà, una parte va alle cosidette « teatralnaia kassa », alle casse teatrali disseminate nelle grandi città e anche nei centri minori, e una parte al botteghino. Questo spiega anche perchè ogni sera lunghe code si formino agli ingressi dei teatri: è gente che non si è procurata in altro modo il biglietto, e spera di ottenerne uno pazientemente aspettando; qualcuno che rinuncia c'è sempre.

Ha, questo pubblico la possibilità di influire in qualche modo sulle decisioni e sui programmi del teatro? Ci pare di poter dire di no.

I repertori vengono preparati ed elaborati « dall'alto », nelle stanze dei consigli dei teatri, i quali, tuttavia, a differenza dei nostri teatri stabili, tanto per fare un esempio, sono composti da rappresentanti di tutti i lavoratori che operano nei singoli istituti teatrali, dagli attori e dai registi, anche se poi, in ultima istanza, è sempre il regista capo che decide ed è responsabile delle scelte.

C'è da dire, a questo punto, però, che ai bisogni di intervento diretto sul teatro che vuole, questo pubblico può soddisfare con la propria attività filodrammatica. Questo è il vero e proprio « teatro di base » nell'Unione Sovietica, con una diffusione enorme: per darne un'idea, diremo che in molte città esistono dei negozi dediti esclusivamente alla vendita di oggetti, costumi, cosmetici per il trucco, marionette, destinati al teatro d'amatore. Non c'è quasi fabbrica o ufficio che non abbia la sua piccola compagnia, la quale in genere affronta tranquillamente il repertorio cosidetto « maggiore » ma spesso mette in scena opere nuove scoprendo autori interessanti. Tra i due teatri, quello degli amatori, di base, e quello professionistico, c'è al tempo stesso un'osmosi continua e una nettissima separazione. In nessun altro paese il professionismo è tenuto in gran conto come qui, e le scuole d'arte drammatica, coi loro severissimi studi, preparano veramente alla « professione » con una cura attenta, scientifica, di altissimo livello tecnico.

I nostri teatri stabili si contendono o si contendevano fino a qualche anno fa il primato a base di abbonamenti. In Unione Sovietica gli abbonamenti non esistono. Non solo perchè ogni sera la sala è piena di pubblico spontaneamente, ma perchè l'abbonamento come tale viene respinto, in quanto tendente a privilegiare coloro che si abbonano, nei confronti degli altri spettatori. In questa civiltà teatrale dello spettatore affluente, l'abbonamento bloccherebbe sera per sera un settore dei posti disponibili e potrebbe anche verificarsi il caso di posti rimasti liberi per assenza dell'abbonato.

Ogni teatro nell'URSS ha il « suo » pubblico? Diremmo di no: si tratta di una popolazione fluttuante che, stando alle nostre impressioni, cambia teatro di sera in sera, tutti i generi essendogli cari e familiari, richiamata di volta in volta dall'opera rappresentata, dal nome del regista o da quello dell'attore. Non esiste il divismo, naturalmente; però avviene che uno spettatore vada a vedersi una stessa rappresentazione due volte perchè nella prima il dato personaggio era interpretato dal tale attore, e nella seconda dal tal altro (in URSS vige il sistema delle sostituzioni): e a lui sta a cuore il confronto tra le interpretazioni. Potremmo dire che se non esiste un divismo sfruttato commercialmente, ne esiste uno di tipo esclusivamente artistico, conquistato con la effettiva bravura; ma, si badi, un divismo su scala assai diversa e assolutamente minore nei confronti del nostro, occidentale, capitalistico.

E' un pubblico quello sovietico — le nostre osservazioni valgono entro i limiti della nostra limitata esperienza — che unisce atteggiamenti di spregiudicato distacco da ciò che gli viene rappresentato, e che si traducono nel modo di stare in sala assolutamente non reverente, libero, democratico; a forme di omaggio di marca ottocentesca. Più volte abbiamo visto alla fine degli spettacoli giovani e ragazze, vecchie lavoratrici o uomini dell'esercito portare il loro mazzetto di fiori agli attori con un gesto di spontanea simpatia.

Avvengono dibattiti sulla rappresentazione e sul rappresentato, nei teatri dell'URSS? Il dibattito, lo scambio di opinioni, hanno luogo solitamente nelle loro sedi adatte, nelle fabbriche e negli uffici; ma spesso anche in teatro, specie nei teatri considerati di punta. Alla Taganka di Mosca, per esempio, o al Gorki di Leningrado: è un fenomeno in via di sviluppo, che si accentua dove al pubblico viene proposta una drammaturgia più stimolante, più capace di mordere sulla realtà.

L'andare a teatro, per lo spettatore sovietico, non è davvero più una cerimonia borghese; ma egli ci va con molto rispetto, richiedendo al teatro un'alta prestazione, da parte degli attori (in genere, abbiamo potuto constatarne il livello professionale eccellente); una messinscena piena di spirito, mossa, vivace, ricca, che faccia uso di vari mezzi espressivi (l'epoca del realismo socialista allo stato brado pare sorpassata), un contenuto della rappresentazione che esamini, preferibilmente in forma umoristica, i problemi attuali della società sovietica. Per lo spettatore sovietico il teatro è ancora e sempre, come diceva Schiller, una istituzione morale: un'istituzione morale socialista.

Arturo Lazzari

La vertenza su un decreto governativo che esautora le Regioni

Diritto allo studio, non assistenza

Contro le disposizioni costituzionali e le esigenze avanzate dai rappresentanti delle assemblee regionali, il governo mantiene una linea burocratica e accentratrice

Le Regioni stanno in questi giorni affrontando la discussione per proporre le loro osservazioni al decreto delegato concernente il trasferimento delle funzioni amministrative statali in materia di « assistenza scolastica, musei e biblioteche degli Enti locali ». In un quadro che desta notevoli preoccupazioni e che presenta una maggioranza governativa in posizione di incertezza e la Democrazia Cristiana divisa e più arretrata di fronte alle legittime aspettative delle Regioni, si ripropone in forma reticente ed ambigua il grosso problema del diritto allo studio e dell'istruzione permanente. L'interpretazione evolutiva che le Regioni hanno dato del concetto di « assistenza scolastica » va molto al di là delle modeste competenze che il testo del decreto stabilisce. Lo stesso decreto sottrae alle Regioni il compito fondamentale della tutela del « bene artistico » e associa il coordinamento delle attività dei musei e delle biblioteche alle esigenze del turismo.

Eppure il ministro Gatto aveva partecipato nell'aprile di quest'anno ad un Convegno nazionale appositamente convocato a Venezia per sentire il pensiero delle Regioni sulla questione dei Musei e delle Biblioteche di Enti locali.

In quell'occasione il rappresentante del governo aveva preso diligentemente nota dei punti irrinunciabili in cui si poteva riassumere il ragionevole e legittimo spazio di competenze rivendicato dalle Regioni. Si diceva che alle Regioni debbono essere trasferite le competenze riguardanti le biblioteche, gli Archivi, i Musei; che ad esse spetta la gestione della politica territoriale in rapporto alla tutela e alla valorizzazione del paesaggio e dei centri storici e in particolare si fissavano i seguenti punti irrinunciabili: la tutela del materiale raro e di pregio con i relativi uffici di esportazione e con l'esercizio del diritto di prelazione; l'obbligo di consegna degli stampati e delle pubblicazioni; il trasferimento, se non la soppressione, degli uffici di consulenza e di ispezione tecnica (Soprintendenze); la disciplina delle Mostre documentarie ed artistiche; la garanzia dell'assegnazione alle Regioni dei fondi finanziari ordinari e straordinari di corredo ai capitoli di spese relative nel bilancio del Ministero della P.I. e quelli eventuali di nuova costituzione comprensivi dei mezzi necessari per un organico programma di intervento nel settore della edilizia bibliotecaria; infine la competenza regionale in fatto di scuole e corsi per l'abilitazione professionale e la definizione dello stato giuridico del personale.

La posta in giuoco non è irrilevante. Essa chiama in causa indirettamente la politica fallimentare delle autorità centrali e del governo in primo luogo in fatto di beni culturali: dalla Commissione Franceschini, ai vari tentativi di ricucitura compiuti con le Commissioni Papaldo, peraltro operanti su linee il cui contenuto è generoso definire inaudito: per esempio, laddove si attribuiscono agli assessori regionali compiti di funzionari burocratici che operano per conto del ministero; per finire alle dichiarazioni rese dal ministro Misasi in Senato, con le quali egli rinvia di sei mesi ogni decisione in merito.

Nel frattempo il patrimonio artistico è comodamente saccheggiato su commissioni di ben agguerrite organizzazioni collegate al mercato dell'antiquariato internazionale. La risposta alla esigenza di un più stretto controllo e di una responsabilizzazione politica istituzionale delle Regioni si esaurisce in una ipotesi di « funzioni » che dovrebbero limitarsi ad un ruolo collaterale e subalterno da cui sarebbe tassativamente esclusa (lo si legge al punto 2 della relazione al decreto) ogni funzione amministrativa inerente alla conservazione, integrità, sicurezza, riproduzione e godimento pubblico delle cose, raccolte proprio in quei musei e in quelle biblioteche sulle quali, secondo una interpretazione letterale della Costituzione, l'autorità della Regione è piena ed esclusiva.

Si assicura che tutto ciò potrà avvenire con un apposito provvedimento « già avviato » ed in base all'art. 118 Il governo in altre parole trasforma un diritto delle Regioni in una facoltà degli organi centrali

Sarebbe un grave errore ritenere che tutto ciò sia un fatto da riguardare in termini di contrattazione di potere. Lo hanno detto i presidenti delle Regioni a Roma, presenti giunte e capigruppo (assente il Presidente del Consiglio): si tratta di un momento della grande riforma democratica delle strutture statuali. Ecco perchè la battaglia unita delle Regioni, dichiarata dagli Assessori alla cultura riuniti a Firenze il 19 luglio, va oltre i limiti angusti del testo del decreto. Battersi per il diritto allo studio anzichè per l'assistenza scolastica significa battersi per una scuola rinnovata

Abolire i patronati scolastici, gli aiuti internazionali, l'ex GIL, rappresenta una serie di punti irrinunciabili che fa giustizia della ipocrisia e della arretratezza contenuta nell'articolo 1, ove si dice che sono trasferite alle Regioni le funzioni concernenti gli interventi « in favore degli alunni della scuola materna e della scuola dell'obbligo nonchè quelli diretti a facilitare gli alunni meritevoli appartenenti a famiglie di disagiate condizioni economiche ».

Il diritto allo studio investe le questioni dell'approntamento essenziale di quei servizi (trasporti, edilizia scolastica, mense, centri scolastici, distretti scolastici, libri, assistenza sanitaria, sostegno finanziario agli universitari) per i quali la competenza, e l'intervento delle Regioni è garanzia di una saldatura più diretta tra scuola e società. Ecco perchè la vertenza sul decreto delegato è importante e decisiva per la riforma generale del sistema educativo (interno ed esterno alle strutture scolastiche) nel nostro paese.

Silvano Filippelli

Razzismo e trapianti in Sud Africa

Un cuore negro vale meno di uno bianco?

La polemica scoppiata dopo l'operazione di Barnard e le proteste della vedova del donatore

CITTA' DEL CAPO, 28.

« Ve ne approfittate perché siamo negri e non abbiamo mezzi. A voi non piacciono i negri, ma sono i nostri cuori che adoperate. Perché non prendete cuori bianchi o di altre nazioni? »: così hanno detto Thelma Gunya e Alice Tshume, la sorella e la cognata di Jackson Gunya, il giovane meticcio sud-africano dal corpo del quale Christian Barnard ha prelevato cuore e polmoni per la sua operazione di trapianto su Adrian Herbert.

E' il seguito doloroso di una polemica che è esplosa dopo l'ultima impresa del brillante chirurgo. Prima la vedova del « donatore », Rosline Gunya, ha levato la sua protesta accusando Barnard, e con lui le autorità sud-africane, di aver prelevato gli organi del marito senza chiedere il consenso a nessuno dei parenti. Quindi la donna ha aggiunto che il giorno prima dell'operazione aveva visto il suo Jackson, ricoverato in ospedale per ferite alla testa subite durante una aggressione: *« Mi aveva detto che stava meglio e che presto sarebbe tornato a casa »*.

Le autorità sudafricane, dal canto loro, sostengono che per quante ricerche avesse fatto, la polizia non era riuscita a trovare i parenti dopo la morte del giovane, e che il permesso per il trapianto era stato rilasciato dalla procura generale.

Le cose sarebbero ugualmente andate così se, invece di Jackson Gunya, un povero meticcio, si fosse trattato di un bianco? Oggi la sorella e la cognata del « donatore » hanno parlato ancora, formulando un atto di accusa contro il perito settore, contro la polizia, contro i magistrati, contro tutti. *« Noi piangiamo il nostro Jackson. Ma verrà un giorno in cui dio verrà in aiuto della gente di colore »*.

Anche negli ambienti della razza « dominante », del resto, sorgono alcuni dubbi. Un quotidiano di Città del Capo si domanda oggi se il Sud-Africa sia pronto per questi trapianti tenendo presente le strutture razziali del paese ed i rapporti tesi fra gente di razza diversa: *« Ciò dà facilmente adito a sospetti, specialmente quando gli organi sono tolti a qualcuno che nei valori razziali sta più in basso di quello a cui sono trapiantati »*.

EINAUDI VACANZE

BORGES
Elogio dell'ombra
L'ultimo libro di poesie del grande scrittore argentino, con un racconto autobiografico. L. 2000.

GADDA
La cognizione del dolore
Negli «Struzzi». L. 1000.

GRASS
Anestesia locale
Il nuovo romanzo dell'autore del *Tamburo di latta*. L. 3000.

ARBASINO
Le piccole vacanze
Ragazze «favolose», ville, spiagge, tennis, il primo amore e il primo dolore... L. 1000.

CASSOLA
Paura e tristezza
160 000 copie.
Premio del XXV Anno Strega. L. 3000.

Due classici:

FOURIER
L'«Ariosto degli utopisti» scelto e presentato da Italo Calvino. L. 2600.

PROUST
La *Ricerca* nei sette volumi della «Nuova Universale Einaudi»

EINAUDI