L'ossessione di Francis Bacon

LORENZA TRUCCHI, «Francis Bacon», Fabbri, pp. 280, L. 24.000

Al grande pittore inglese Francis Bacon è dedicato il numero 19 della collana «Grandi monografie», diretta da Ezio Gribaudo per la Fratelli Fabbri editori. E' un'iniziativa importante per la conoscenza dell'opera di uno dei maestri della pittura contemporanea. Tragica e ossessiva è la pittura di Bacon dai primi «Tre studi per figure alla base di una crocefissione», nei quali appare con chiarezza la derivazione picassiana e surrealista, agli animali in movimento, ai ritratti di se stesso e dei suoi amici, ai trittici sulla lotta amorosa, una lotta che esplode nello stesso tempo nelle tre parti del dipinto.

«Il caso è tutto» ha detto Bacon in una recentissima intervista in occasione della sua ultima mostra: quella, ancora aperta, al Metropolitan Museum di New York. Questa dichiarazione, che ne riprende una analoga di venti anni fa, vuole indicare che Bacon pensa alla pittura come al prodotto di una misteriosa fusione fra intuizione e fortuna, ma non pare proprio, osservando ad esempio lo svolgersi del suo discorso in questa serie di stupende immagini — riprodotte con estremo rigore dai curatori del volume — che Bacon conceda qualcosa al caso. L'ossessione della realtà, rivelata dall'orrore per una umanità senza faccia, scomposta nei suoi dati somatici, che cerca di sopravvivere dentro gabbie o cubi di vetro, o interni cupi, è resa da Bacon con una razionalità che esclude l'intervento del caso. L'angoscia, «l'urlo prima del terrore» è, per Bacon, il dato fondamentale dell'uomo di oggi. Nella foto, un'opera di Bacon (particolare)

SAGGISTICA

La musica dell'America

Non una storia, ma una ricerca del senso e della struttura dell'avventura musicale: tale è il lavoro, senza precedenti, di Wilfrid Mellers

WILFRID MELLERS, «Musica nel Nuovo Mondo», Einaudi, pp. 546, L. 12.000

Astratta per definizione e per pratica occidentale (che l'ha scissa in due momenti indipendenti: scrittura ed esecuzione), la musica, per contrasto, si è sempre concretizzata, in Europa, come funzione sociale, fosse solo perchè ha presupposto un rapporto, un contatto diretto fra sè e il pubblico. Non a caso opere «da leggersi» come *l'Arte della fuga* bachiana costituiscono eccezioni.

La sua maggiore fioritura è coincisa, in era barocca, con le funzioni di corte, a loro volta coincise con la massima oggettivazione dell'evento sonoro. Contro la quale evolve la successiva sinfonia, soprattutto in Schubert. E dalle tensioni sociali del secolo scorso si sviluppa, con evidenti lacerazioni, allo interno delle funzioni della musica, una cultura d'opposizione che culmina, in Schoenberg, dentro le forme stesse. Schoenberg, rifiutando le *forme stratificate* che si caricano ormai di menzogneri significati reazionari, affronta così l'isolamento, ma è un atto inevitabile e conseguente della sua opposizione.

Ben diversa è, invece, la situazione della musica in America. Una situazione che, forse, non ha precedenti storici e che le consente una ben più ampia libertà d'azione. La musica non ha una sua funzione nella civiltà dei «pionieri», perlomeno non paragonabile all'Europa: c'è, tutt'al più, un retaggio di ricordi ed abitudini che non crea ancora, però, una struttura. La sorprendente novità delle composizioni di Charles Ives non si spiegherebbe che in un contesto come quello americano.

Se ci *sono analogie* fra Ives e Schoenberg c'è però una grossa e sostanziale diversità. Il linguaggio del primo non deve affrontare il peso condizionante di un passato, non «rompe» con una struttura musicale di potere, tutt'al più si sottrae a un supino accademismo che ha una dimensione alquanto marginale nella vita culturale del Paese. Di qui quel senso positivo, quasi di spontaneità che permea le più audaci costruzioni, giustapposizioni e contrapposizioni sonore del musicista del New England e che è così lontano dalle angosciose tensioni del compositore viennese. Per di più, Ives poteva persino trovare fonti d'ispirazione ai propri «esperimenti» proprio attorno a sè: ricorderemo l'episodio multisonoro del *4 luglio* che si riallaccia al ricordo d'infanzia della banda di provincia che suonava divisa in due settori da punti opposti della piazza, così che l'ascoltatore, a seconda di dove si trovava o si spostava, ne traeva risultati musicali differenti.

Ives, dunque, ha potuto, indipendentemente dall'isolamento avuto in vita, assurgere a figura simbolo della situazione della musica in America: alla sua arte ha dedicato un breve ma sostanzioso saggio Gianfranco Vinay (*L'America musicale di Charles Ives*) e ad essa dedica, logicamente, ampio spazio Wilfrid Mellers nel volume di cui parliamo.

Inglese Mellers penetra con lucida passione nel contesto degli Stati Uniti ed analizza felicemente i presupposti storici ed ideologici dell'evento musicale nel Paese, nonchè il suo concretizzarsi, a livello di musica «seria», attraverso, appunto, Ives, Ruggles, Harris, Copland, Carter, Sessions, fino a Varèse e Cage.

Sperimentalismo e innocenza, scrive di Ives, convivono in affinità, e, nella sua opera identifica due nuclei: «la accettazione della vita come è, in tutto il suo caos apparente e nella sua contraddizione» e «il tentativo di scoprire una unità dentro il caos. Il che costituisce, in essenza, un atto trascendentale».

La seconda parte del lavoro affronta il rapporto fra «il *mondo dell'arte* e il *mondo del commercio*», partendo da un'analisi dell'entertainment di massa che Mellers vede già estrinsecarsi in epoca passata, da Mozart a Rossini. Ai due momenti primari della musica americana, pur su sponde opposte, musica «leggera» e jazz afro-americano, l'autore arriva attraverso l'opera di Foster, «tutto cuore, essenzialmente regressivo e pessimistico nella sua nostalgia», Gottschalk in cui «anche la corruzione fa parte della sua qualità profetica» e Sousa «tutto corporeo», la cui banda riuscì a diventare famosa riassumendo «in sè l'entusiasmo e l'ottimismo giovanile dell'America», perchè le sue marce provocavano «l'attrazione massima del corpo e dei nervi e l'attrazione minima del cervello e forse anche del cuore stesso».

Tuttavia, più frettolosa e approssimativa è l'analisi del successivo sviluppo della musica «pop», che peraltro non include il «pop» come inteso oggi, da Bob Dylan, Frank Zappa, Jefferson Airplane in poi. Pur con frequenti singole analisi molto stimolanti (le contraddizioni di Jelly Roll Morton, creoli e neri a New Orleans), Mellers sembra non cogliere la portata culturale particolare del jazz, anche perchè spesso impiega strumenti appartenenti ad un'altra cultura e può quindi arrivare a individuare l'inesistente o equivoco embrione di un'arte dei suoni fraternizzante. Negando l'uguaglianza Copland-Parker non vogliamo certo esaltare la classista differenziazione dei generi o i generi stessi, tutt'altro: ma le differenti matrici culturali in una società che nel classismo ha inglobato anche il razzismo purtroppo esistono e sono un dato di realtà di cui va preso atto.

Ed anche nel 1964 (anno in cui il libro è uscito in versione originale) aveva poco senso un'affermazione come: «Il jazz moderno ha prodotto un musicista improvvisatore dotato come Charlie Parker e due esecutori straordinari come Ornette Coleman e John Coltrane» o un'affermazione come quest'altra: «una musica semicomposta in mente con Monk, Davis, Evans e Mingus e un lavoro sensibile anche se di peso leggero con Mulligan e Lewis».

Tuttavia, pur in questi limiti e in quelli di certa inclinazione psicologizzante, nonchè di un gusto per la metafora, il lavoro di Mellers è un contributo serio e intelligente e *forse è molto più esatto vederlo* non tanto come una «storia della musica americana», secondo l'affermazione del sottotitolo, ma come una ricerca del senso e della struttura dell'avventura musicale in America. Sotto tale profilo, lo sforzo di Mellers non ha precedenti.

Daniele Ionio

COMUNICAZIONI DI MASSA: IL QUOTIDIANO

Saperlo leggere diventa cultura

Porsi criticamente davanti al giornale, conoscerne il più possibile meccanismi e intenzioni: è a questo che mira il libro di Paolo Murialdi

PAOLO MURIALDI, «Come si legge un giornale», Laterza, pp. 305, L. 1900

Fino a qualche tempo fa poteva capitare che qualcuno, neanche troppo sprovveduto, per accreditare senza ombra di dubbio una «verità» ricorresse al fatidico: «Sta scritto perfino sul giornale». Oggi forse la situazione è alquanto diversa, almeno nelle sue linee generali e senza la presunzione un tantino ricattatoria di smerciare un'«antiverità» proprio mediante l'inchiostro tipografico che vi sta sotto gli occhi. Detto questo la necessità di leggere il giornale criticamente, permane. E' a siffatta *finalità* che mira il libro di Paolo Murialdi.

«La lettura del quotidiano», scrive l'autore, «non è diventata — secondo l'auspicio di Hegel — "la preghiera del mattino dell'uomo moderno", ma è un mezzo primario di informazione e di circolazione delle idee, anche se lo strumento è imperfetto e, talvolta, infido. L'importante è leggere il giornale con occhio critico e distaccato, conoscendone il più possibile i meccanismi e le intenzioni». Ma è possibile immunizzarsi dai «veleni» delle notizie giornalistiche? I dubbi in tal senso sono molti e sono annosi. Intanto, non meno di tre secoli, *ma un cospicuo numero di* anni luce, sembra separarci dall'uscita del primo giornale americano pubblicato a Boston da Benjamin Harris il 25 settembre 1690: esso annunciava che sarebbe stato «distribuito una volta al mese, o più spesso se vi sarà abbondanza di notizie». Oggi si è più inclini a credere, sia pure con l'approssimazione del paradosso, che il giornale non «riporta» notizie, ma le «fabbrica».

Con ciò non si vuole affermare che il giornale inventa di sana pianta le notizie (anche se purtroppo ce ne sono di quotidiani senza scrupoli) ma che esso sceglie delle *informazioni* e non altre, dà loro risalto con lunghi scritti o le imprigiona in mezza colonnina, le ostenta in prima pagina o le nasconde al suo interno, le correda di ample titolazioni e grandi fotografie o le mimetizza. Ad ogni modo quello che si deve porre in discussione è il cosiddetto «mito dell'obbiettività». L'attività giornalistica più che obbiettività è interpretazione, e come precisa Murialdi «l'interpretazione è un fattore connaturato a ogni attività informativa». Il mito dell'obbiettività, con l'immagine correlativa del giornale «indipendente», — ha scritto Umberto Eco — camuffa semplicemente la riconosciuta e fatale prospetticità di ogni notizia. Per il semplice fatto che scelgo di dire una cosa piuttosto che un'altra ho già «interpretato».

Va da sè che ci sono interpreti onesti ed altri particolarmente tendenziosi. E' interessante al riguardo citare il caso di un giornale cosiddetto «indipendente» che intitolava qualche mese addietro un suo articolo così: «Introdotta nell'URSS la cintura di castità». Si trattava molto semplicemente di questo: che un museo sovietico di antropologia aveva importata (quindi, distorcendo indebitamente e indegnamente: «introdotta») una (e non «la») cintura di castità prodotta in serie da un fabbricante inglese di souvenirs per turisti. Ogni commento appare superfluo.

L'opera di quotidiana, progressiva conquista delle coscienze da parte dell'informazione (specie quando appare platealmente fuorviante, come nel caso appena citato) può d'altronde anche essere messa in forse considerando alcuni sparsi fenomeni. E' probabile che i fatti siano più *convincenti* delle parole, almeno quando i primi siano evidenti e a portata di mano. Come si ricorderà per definire la caratteristica essenziale della stampa, Benjamin si rifà alla nota formula di Villemessant, fondatore del *Figaro*, secondo cui per i lettori parigini era più importante l'incendio di un solaio nel Quartiere Latino che una rivoluzione a Madrid. L'affermazione va intesa, come faceva notare Tito Perlini, nel senso che per l'informazione contano solo i resoconti di *avvenimenti* in grado di trovare più facilmente ascolto cioè le notizie che sanno offrire un aggancio immediato con ciò che i lettori sono indotti a ritenere più vicino.

Sembra insomma che si legga il giornale non tanto per informarsi quanto per verificarsi e ritrovare una propria identità nell'ambiente circostante, opportunamente accostandosi o prendendo le distanze dall'immagine del mondo che ci offre il quotidiano. Forse è addirittura inessenziale che a fare ciò sia un giornale aderente alle idee del lettore: esse al limite possono essere confermate anche da un giornale di opposta tendenza che — proprio perchè le osteggia — finisce per verificarle. La grossa presenza (o meglio: imposizione capitalistica) da noi di giornali conservatori in regioni progressiste può in parte suffragare empiricamente se non scientificamente una tale ipotesi. Segno che per esempio a Bologna o a Firenze si sa leggere criticamente quei giornali, poichè i loro messaggi fuorvianti non incidono sensibilmente sul comportamento sociale.

Ad ogni modo non è il caso di essere troppo ottimisti. Non a torto Musil scriveva che oggi gli uomini non vivono direttamente le esperienze considerate più significative ma si accontentano di viverle «per procura», come meri consumatori di notizie, e Bertrand Russell proponeva che le scuole insegnassero l'arte di leggere con incredulità i giornali. In tal senso l'analisi di Murialdi, impostata da DAMS della facoltà di lettere di Bologna, e accompagnata da una serie di esempi tratti, nella prima metà del '74, dalla lettura di dodici quotidiani tra i più diffusi in Italia, si pone come uno stimolante strumento di critica dell'informazione. Leggere il giornale può essere un passatempo; saperlo leggere diventa cultura.

Lamberto Pignotti

SCRITTORI STRANIERI

Il romanzo come gioco

Secondo Sollers, l'epoca della letteratura è conclusa; comincia l'epoca della scrittura

PHILIPPE SOLLERS, «H», Feltrinelli, pp. 218, L. 3000

In un'intervista concessa non molto tempo fa (*Le Monde*, 29 novembre 1974), Sollers dichiarò che il 90 per cento del suo lavoro consiste nell'*ascoltare*. E aggiunse che questo, per lui, «vuol dire soprattutto porsi in uno stato quasi musicale di porosità, ad un tempo volontaria e involontaria, cosciente e incosciente, per tentare di cogliere ciò che si svolge d'inconsciente nella lingua». Assegnando, poi, all'ascolto di musica (da Haydn a Monteverdi, a Schonberg) un *optimum* di situazione creativa, viene naturale a Sollers concepire il narrare, essenzialmente, come «scrittura» e, quindi, come «equivalente di un atto musicale». Se poi, si pensi che il suo «solo problema è di scrivere una lingua abbastanza viva, abbastanza moderna, abbastanza popolare (quantunque colta) per provocare lo choc immediato», al lettore potrà apparire chiaro in quale direzione va il suo attuale lavoro di scrittore e di teorico della avanguardia in seno al gruppo di «Tel Quel».

Secondo Sollers, l'epoca della *letteratura* è ormai conclusa, mentre ora assistiamo all'inizio dell'epoca della *scrittura*. Da qui ad una concezione del romanzo come *gioco* il passo è breve. E, infatti, lo scrittore francese, sconvolgendo finzione e tempi narrativi del *romanzo tradizionale*, è pervenuto a descriverne persino il *dramma* della creazione: ossia: il romanzo «in gestazione» della coscienza dell'autore. Allora, come per il precedente *Numeri* (Einaudi, 1973), questo tipo di «romanzo» può essere concepito come repertorio di «materiali» narrativo-descrittivi, inseriti a vari livelli.

Quest'opera, è bene dirlo, non aspira ad un consenso che la legittimi secondo una idea usuale che il lettore medio può avere del romanzo come «genere». Poiché si tratta di una lunga, ininterrotta *parlerie*, scandita secondo modelli gergali che restano pur sempre patrimonio di un'*elite*, anche se su posizioni avanzate. Nella sua contestazione del romanzo, Sollers elimina la punteggiatura (anche se parla di una «puntuazione latente»), le maiuscole, evita di porre in rilievo qualsiasi segno connotativo, frantuma, decompone il *corpus* linguistico imposto da secoli di *clarté* cartesiana, *frammezza frasi* in inglese a massime latine e a balbettii espunti dal noto repertorio dadaista.

Il lettore si trova di fronte ad un inesausto martellante *parlato* quotidiano, così come è fissato da Sollers, che memorizza ricorrenti fatti storici nei modi di una scontata morale e su cui grava qua e là, più di una distorsione ideologica.

Certo di fronte ad un libro come questo, il lettore deve porsi in una condizione di disponibilità, e ciò per evitare superficialità di giudizio. Sollers ha inteso qui recuperare ciò che fluttua sotto lo strato codificato delle situazioni reali — che è, come si sa, il campo d'azione scelto dalla letteratura moderna, dopo Lautréamont e il surrealismo.

Sollers, per questo suo raffinato prodotto letterario, che non rinuncia a chiamare «romanzo», ha avuto presenti tutte le istanze dell'avanguardia artistica dell'ultimo cinquantennio: specialmente, i risultati della «scrittura automatica». In più, ha voluto sostanziare il suo rendiconto «letterario» di alcune non generiche simpatie maoiste, che egli ha creduto di poter convalidare con una serie di fondati «rifiuti» del potere della borghesia (verso la quale ha «un desiderio di assassinio infinito»), responsabile di aver «rinchiuso il marchese (de Sade)», che «ha tirato nella nuca dei comunardi», che «prendeva il tè coi nazisti». Ma non meno categorici, e infondati, dettati da *umorosa impazienza*, sono i suoi «rifiuti» della politica delle organizzazioni operaie (e del PCF e della CGT) ritenute come la «sola forza capace di organizzare un'organizzazione politica reazionaria della provocazione», per non dire, poi, della presunzione, artificiosamente consolatoria, che un supposto «*movimento democratico rivoluzionario*» possa essere capace di rompere un asserito «accerchiamento revisionista e borghese».

In una società, in cui non possono essere «tutti contrabassisti», Sollers preconizza un utopico, seppur generico «romanticismo rivoluzionario di una certa serietà nuovo stile» e, per questa via installandosi «nel cuore del potere», di farlo verosimilmente «saltare». Ci troviamo come appare evidente, di fronte al solito impulso vitalistico: e cioè, al gesto liberatorio avallato da una generica assunzione di nihilistico rigetto di ogni seria comprensione dialettica della realtà: di ripudio di una giusta analisi della natura classista della società borghese, della sua conflittualità proprio nelle costanti compromissioni imperialistiche.

Sollers non fa che attestarsi, quindi su una posizione genericamente libertaria (dice di voler restare «fuori del mercato»), in linea con le *motivazioni del gauchisme* più intransigentemente avulso da concrete prospettive di lotta. Testimone dell'esistenza divisa questo Sollers, di una «storia» personale che si articola *sub limine*, nell'area del non-istituzionalizzato, dove i sofismi del potere reale hanno maggior presa sulle coscienze più disarmate. Ma in quanto scrittore d'avanguardia, Sollers è portato a privilegiare una letteratura «di derisione» e a questo modulo, più o meno felicemente, s'adegua pur non potendo però, evitare di cadere nel raffinato reticolo delle più decantate *manières*.

Nino Romeo

STORIA CONTEMPORANEA

L'Adriatico dei nazisti

Una serie di studi di Enzo Collotti sull'esperimento messo in atto dopo l'8 settembre 1943 dall'occupante tedesco nella Venezia Giulia, in Friuli e nella provincia di Lubiana

ENZO COLLOTTI, «Il Litorale adriatico nel Nuovo Ordine europeo 1943-45», Vangelista, pp. 148, L. 2500

L'imminenza del processo ai responsabili dei crimini alla Risiera di S. Sabba, il forno crematorio operante a Trieste tra il '43 e il '45, conferisce viva attualità all'ultima pubblicazione di Enzo Collotti, una raccolta di studi su «Adriatisches Kustenland», il particolare regime instaurato dai nazisti dopo l'8 settembre nella Venezia Giulia, in Friuli e nella provincia di Lubiana.

Lo scritto principale del volume — occasionato da una conferenza tenuta dal Collotti al Circolo «Che Guevara» di Trieste — approfondisce i caratteri e le finalità di questa peculiare iniziativa politica del Reich tedesco, sensibilmente diversa dal tipo di occupazione militare attuata nel resto dell'Italia. Il Litorale adriatico fu infatti — al pari dell'«Alpenvorland» realizzato sul territorio comprendente il Trentino-Alto Adige e la provincia di Belluno — un'esperienza di amministrazione civile destinata a perpetuarsi e consolidarsi nella annessione alla Germania hitleriana, nel quadro del folle disegno di nazificazione dell'intero continente.

Un simile insediamento trova evidenti spiegazioni nella importanza strategica di questa zona, via di collegamento con l'Europa sudorientale e i Balcani, cerniera protettiva nei confronti di possibili attacchi o sbarchi degli anglo-americani. Nè va sottaciuta la forza manifestata dal movimento partigiano, attivo in queste zone già a partire dal '41.

Ma l'operazione che qui si impostò — osserva acutamente Collotti — prefigurava essenzialmente un disegno politico istituzionale a lunga scadenza, favorito da un complesso di fattori storici, nazionali, economici.

La propaganda nazista giocò spregiudicatamente le carte del richiamo al passato austriaco — esaltato a dismisura — di queste terre, della contrapposizione tra le diverse *nazionalità qui conviventi* (con un artificioso quanto fallimentare sforzo di accattivarsi gli sloveni vessati dal fascismo), della suggestione di un rilancio dell'emporio triestino sotto l'egida della grande Germania.

Quest'ultima manovra riuscì più delle altre a far breccia, se è vero che i ceti imprenditoriali triestini — assicuratori, spedizionieri, ecc. — si dimostrarono sensibili, perplessi com'erano sulle reali prospettive del tanto strombazzato espansionismo fascista, a un disegno che si saldava ai loro interessi di classe. Disegno ammantato da un'equivoca, mistificante copertura ideologica: l'idea della cosiddetta Mitteleuropa, il cui segno sostanzialmente reazionario viene rilevato dall'autore, anche in polemica con certe generiche utilizzazioni odierne di questo provincialistico mito.

Una puntuale documentazione pone in rilievo l'asprezza dello scontro armato tra l'occupante, teso a mobilitare la popolazione contro il bolscevismo, e le formazioni partigiane che, dal Friuli alla Slovenia, seppero infliggere colpi durissimi al pur imponente spiegamento di forze nazista. Collotti smentisce altresì le tesi, *riemerse* anche di recente, volte a ridimensionare le responsabilità in fatto di collaborazionismo della Guardia Civica, un corpo locale che sottrasse giovani al movimento partigiano e operò in modo non certamente «neutrale».

Sul piano delle responsabilità dei fascisti italiani, che in vario modo si cercò di attenuare in questo dopoguerra, la valutazione dell'autore è netta: il Litorale adriatico altro non fu che l'ultimo atto dell'esperienza fascista nella Venezia Giulia. Fu il regime fascista a preparare le condizioni e gli strumenti repressivi di cui si giovò poi l'occupatore straniero.

Il volume di Collotti comprende anche una minuziosa analisi della struttura e delle funzioni degli Einsatzkommandos, gli speciali reparti della polizia di sicurezza tedesca nei territori occupati: fu uno di questi organismi a condurre l'operazione di deportazione e sterminio alla Risiera.

Di estremo interesse è infine il capitolo dedicato all'insediamento cosacco nella regione: vi si ricostruisce l'odissea di quelle popolazioni, che seguirono i nazisti nella loro avventura, si stanziarono nel Friuli e in Carnia nell'illusione di farne una nuova patria e, dopo essere state utilizzate nella repressione antipartigiana, finirono travolte dalla disfatta hitleriana.

L'opera di Enzo Collotti, che si segnala per l'acutezza dei giudizi e la doviziosità della documentazione, ha il merito precipuo di costituire un bruciante, inconfutabile atto di accusa del tradimento antinazionale consumato trenta anni fa proprio da quelle forze che, anche nel recente dopoguerra, hanno avuto l'improntitudine di resuscitare le fruste, mistificanti parole d'ordine dello sciovinismo.

Fabio Inwinkl

SCRITTORI STRANIERI

Un duplice dissidio

K. STRUCK, «Amore di classe», Feltrinelli, pp. 232, L. 3200

Pubblicato nel 1973 nella RFT questo romanzo appare in edizione italiana nel momento in cui l'autrice, appena ventottenne, pubblica un secondo romanzo nel quale riprende in maniera esasperata e più capillare la tematica della «natura» del corpo femminile, già presente in questo *Amore di classe*. Scritto in forma diaristica, in un lasso di tempo che va dal 16 maggio al 25 agosto 1972, *Amore di classe*, opera prima della Struck, propone con un racconto serrato, *senza evasioni, attento soltanto all'analisi* di rapporti umani, l'impetuoso dissidio della protagonista, un dissidio senza scampo, divisa tra il marito, di origine operaia come lei, studente di medicina ed un intellettuale di sinistra, ma di origine borghese.

Su questo dissidio si innesta l'altro — ma si direbbe che ne è quasi una conseguenza — tra cultura borghese e mondo operaio, con le implicanze, a tutti i livelli, che i due poli dialettici presuppongono: rifiuti, diffidenze, pregiudizi rappresentano i termini di uno scontro che è suscettibile di diventare anche incontro. Il tessuto, ovviamente, è l'analisi di una intera classe sociale, il proletariato nell'ottica della cultura borghese, vista in un rapporto di amore-odio che sollecita le più svariate reazioni in colei che dovendo optare, ha già fatto la sua non facile scelta.

Enzo Panareo

ECOLOGIA

Il primo a parlarne fu Haeckel nel 1866

ALBERTO SIMONETTA, «Ecologia», Universale scientifica Boringhieri, pp. 314, L. 2000

Il termine ecologia, usato per la prima volta da Haeckel nel 1866, è oggi entrato a far parte del linguaggio quotidiano, portato alla ribalta dalle continue denunce di un graduale depauperamento ambientale, della progressiva degradazione e dell'inquinamento del mondo in cui viviamo. Ma al di là del significato semantico, l'ecologia è e rimane una scienza, la branca più giovane della biologia.

Cosa sia l'ecologia è illustrato in questo libro che dà della materia una chiara definizione, puntualizzandone gli aspetti interdisciplinari per i quali la ricerca ecologica si avvale dei dati di un gran numero di altre scienze, come la geologia, la geografia, la botanica, la zoologia, la chimica, la storia, l'archeologia, l'etnologia.

Questa interdisciplinarietà rappresenta oggi la caratteristica più interessante della ecologia. In una visione unitaria degli organismi viventi, infatti, il fine ultimo dell'ecologo è comprendere le interrelazioni esistenti fra i vari fattori ecologici, i meccanismi che agiscono con complesse forme di interazione in ogni realtà ambientale. I problemi del mondo che ci circonda sono infatti estremamente complessi e vanno dalla comprensione dei meccanismi che *regolano* su scala geografica la distribuzione degli animali e delle piante, la variazione regionale del loro numero e della loro densità, allo studio delle relazioni reciproche degli organismi che costituiscono popolazioni o comunità, alla comprensione degli adattamenti delle strutture anatomiche, delle *funzioni* e del *comportamento*, alle situazioni ambientali, alle possibilità pratiche di sfruttamento di queste conoscenze a fini produttivi.

In un *excursus* che va dalla paleoecologia al moderno problema ecologico, attraverso il lento processo evolutivo iniziato tre miliardi di anni or sono fino all'attuale rivoluzione industriale, al deterioramento ecologico alla assoluta necessità di salvaguardare tutti gli ecosistemi in cui *viviamo* per assicurare un avvenire migliore a noi o a chi verrà dopo di noi, questo libro vuol soddisfare tutte le curiosità del lettore superando la estrema complessità dei problemi ecologici attraverso una esposizione ordinata e piena che dà della materia una visione sintetica senza perdere di vista la precisazione dell'importanza di alcuni problemi ed il rigore scientifico della trattazione.

Laura Chiti

IN LIBRERIA

Gli ultimi titoli tra i più economici

Nella Collana *I grandi libri*, Garzanti pubblica in due volumi (pp. 1351, L. 3 500) «I Miserabili» di Victor Hugo, con un saggio introduttivo di Giuseppe Anceschi sulla vita e sulle opere del popolare scrittore francese. Nella stessa collana, tra gli ultimi titoli, «La morte di Ivan Il'ic» di Tolstoi, nella traduzione di Giovanni Buttafava, con un profilo storico-critico dell'autore e della sua opera di Serena Vitale; due drammi di Shakespeare («Riccardo II» e «Enrico IV») riuniti in un unico volumetto (pp. 284, L. 1 200), «La lettera scarlatta» di Nathaniel Hawthorne (pp. 237, L. 1 000) e «Evgenij Onegin» di Puskin (pp. 209, L. 1 000) nella nuova traduzione metrica di Giovanni Giudici.

Tra le pubblicazioni degli Editori Riuniti segnaliamo alcuni titoli dai prezzi economici. Carlo Cardia, «Il diritto di famiglia» (pp. 296, L. 2 200); AA.VV. «Manuale degli eletti nei consigli scolastici» (pp. 100, L. 1 200), una guida destinata a genitori, insegnanti e lavoratori della scuola recentemente eletti nei consigli di circolo e di istituto, Pierre George, «Geografia dell'URSS» (pp. 128, L. 1 000), una chiara esposizione di alcuni dei grandi problemi tecnici ed economici affrontati in URSS; Enzo Modica, «Rapporto sulle Regioni» (pp. 128, L. 900), un primo bilancio complessivo e una precisa analisi delle prospettive dell'ordinamento regionale in Italia; Bela Balazs, «Estetica del film», (pp. 240, L. 1 800), con prefazione di Umberto Barbaro, un trattato in cui sono raccolte le tesi dello studioso ungherese sul cinema sonoro e sul cinema muto; Friedrich Engels, «L'Internazionale e gli anarchici» (pp. 228, L. 1 400), a cura di Antonio Bernieri; Georges Snyders, «Le pedagogie non direttive» (pp. 340, L. 2.500), con un premessa di Alberto Alberti, un esame di proposizioni teoriche e di esperienze di scuole non autoritarie, *Bernard Muldworf*, «Sessualità e femminilità» (pp. 178, L. 1 400), uno studio sulla sessualità femminile concluso da un saggio che tratta l'argomento nella prospettiva delle lotte e delle ricerche teoriche attuali.

Sempre nel settore degli «economici», i tascabili della BUR (Rizzoli) riprongono in questi giorni «Il richiamo della foresta» di Jack London (pp. 90, L. 900) con una introduzione di Oriana Fallaci; il secondo volume dei racconti di Anton Cechov «Il flammifero svedese» (pp. 235, L. 1 200) e «Ricordi dal sottosuolo» di Dostoevskij (pp. 160, L. 1 000).

MONOGRAFIE

A Macondo con Faulkner

GARCIA MARQUEZ, «Il castoro», a cura di Elena Clementelli, pp. 137, L. 1100

La Clementelli prendendo l'avvio da una intervista fatta a Marquez, ed ora inclusa nel volume «La trappola e la nudità» curato anche da Walter Mauro, ci delinea già il *curriculum* di questo narratore latino americano che trasse i primi determinanti stimoli da Kafka e da Faulkner.

Se il grande subcontinente che è l'America Latina ha un sostrato di tradizioni etniche indigene in cui si trapiantano culturali flussi iberici, non bisogna dimenticare che esso ha filtrato in questi ultimi decenni quanto di nuovo si è fatto in Europa e negli Stati Uniti. E in questo senso, il capitolo introduttivo dell'autrice è straordinariamente vivo, ricco di istanze e proposte, vero filo conduttore per chi voglia approfondire tali temi.

Sin dalle prime collaborazioni a giornali come «El Espectador» e già sin dalla uscita del primo libro del narratore colombiano (*La Hojarasca* 1955) si veniva a figurare la orografia entro cui nasceva tutta la problematica del Marquez. Una realtà nera vissuta tra il lembo di crudi corrompimenti dell'animo e il lembo dell'inattendibilità del fantastico.

Attraverso la traccia biografica (soggiorno a Londra, ritorno nell'America Latina con soggiorno a Caracas, matrimonio con Barranquilla Mercedes) la Clementelli segue, passo passo, con attenzione, con intelligenza, con chiari fondamenti critici la carriera dello scrittore, che con «Nessuno scrive al colonnello» aggira, si può dire con la dimensione ambientale la figura troneggiante del protagonista.

Gran parte del saggio, e con giustezza di tiro, è dedicato a «Cento anni di solitudine», romanzo ormai noto anche al gran pubblico. Preceduto da «La mala hora» che già indica la metamorfica via per cui il Marquez si incammina traendo succhi dall'universo kafkiano e faulkneriano, si perviene al *romanzo-fulcro* dove assieme alla strana, mitica città di Macondo spuntano personaggi come Arcadio Buendia, e i discendenti diretti, lo zingaro Melquiades e la matriarca Ursula. Si tratta dopotutto d'un viaggio immaginario fatto nel cuore della preistoria lacerata dell'America del Sud per entro una terra ossessiva, perversa, intricata di piante e di incanti sino a che col criterio d'una circolarità temporale narrante l'alternarsi delle fitte generazioni si chiude, si consuma e si perde nella «soledad», topos mentale reso approssimativamente dal nostro «solitudine». In ultimo la Clementelli, esamina le nuove *possibilità* del Marquez che nella sua ultima silloge di racconti come elemento vitale trova il «mare» e una maggiore accentuazione del reale immaginario su cui, a dire della nostra saggista, pesa la grossa ipoteca del manierismo.

Giuseppe Bonaviri

Nino Romeo