SAGGISTICA

Cominciò Seurat?

Dal pittore francese, afferma il critico Filiberto Menna, ha inizio l'atteggiamento moderno di fare, simultaneamente, l'arte e un discorso sull'arte

FILIBERTO MENNA, «La linea analitica dell'arte moderna», «Le figure e le icone», Einaudi, pp. 113, ill. 62, L. 2.000

L'arte è un'attività umana che avvia i propri interrogativi non aspettandosi risposte ma ancora domande. Da un punto di vista linguistico, condiviso dalle odierne correnti semiotiche, si può affermare, con Jakobson, che il messaggio estetico è strutturato in modo ambiguo e si configura come autoriflessivo, vale a dire che tende ad accentrare l'attenzione del fruitore sulla propria forma. Sul primo punto c'è un accordo pressoché generale: l'univocità, la banalità, i luoghi comuni, il troppo facile da capire, non appartengono evidentemente all'universo dell'arte, anche se più di recente si sono verificati eventi tali da scardinare una tale certezza (impegno estetico della tautologia, dello stereotipo visivo-verbale, del riferimento scientifico, e così via). Il secondo punto — quello relativo all'autoriflessività del messaggio estetico — appare invece meno acquisito.

Tuttavia, fino almeno dalle prime teorizzazioni in tal senso dei formalisti russi e dalle acute riflessioni di Della Volpe, dovrebbe ormai apparire chiaro che l'ambiguità e la possibilità delle molteplici interpretazioni offerte da un messaggio estetico, mettono in moto una dialettica fra una determinata opera di arte e tutto l'universo linguistico, stilistico, artistico da cui essa scaturisce e a cui si riferisce. Ad esempio il *Quadrato nero su fondo bianco* di Malevic, opponendosi con violenta dialettica al codice «pittura», fa ripensare criticamente tutta la storia dell'arte fino al 1915, pone il problema di se stesso, esige lo instaurarsi di una nuova comunicazione artistica.

In linea di massima si può dire che da sempre *il discorso dell'arte* è stato, anche, *un discorso sull'arte*. Tale processo però è andato progressivamente e coscientemente accelerando, pressapoco da almeno cento anni. In un certo senso le correnti artistiche succedutesi dalla seconda metà dell'ottocento ad oggi hanno teso a fare accorciare la distanza fra arte e critica dell'arte, perseguendo un simile accostamento senza uscire dal mezzo estetico.

L'inizio della vicenda che doveva portare l'artista ad essere anche l'analizzatore razionale e il critico lucido di se stesso, all'interno della sua opera, si può datare forse nel 1886, in un certo pomeriggio di domenica, alla *Grande Jatte*. E' la tesi che Filiberto Menna espone in questa sua *Linea analitica dell'arte moderna*, linea che viene interpretata primariamente, come una pratica semiologica dell'arte, poiché pone il problema di una possibile formalizzazione dei sistemi significanti.

Più precisamente, secondo Menna, è importa registrare il fatto che l'arte moderna, a partire dalla fine del secolo scorso, è sorretta dalla esigenza di costituire in sistema i propri mezzi espressivi e di attribuire loro una autonomia specifica, avviandosi, così, per proprio conto, verso una definizione strutturale del linguaggio, già interpretato come «entità essenzialmente autonoma di dipendenze interne» (Hjielmslev).

Perché Seurat è indicato da Menna come il capostipite di questo atteggiamento analitico, autoriflessivo, metalinguistico, che consente all'artista di condurre simultaneamente il doppio procedimento del fare l'arte e del fare un discorso sull'arte? «Il procedimento di Seurat si configura come una operazione tipicamente analitica, scomponibile in tre tempi: 1) una ricognizione sul motivo e la stesura di un taccuino di appunti; 2) una rielaborazione dei dati sulla base di una teoria della pittura; 3) l'esecuzione materiale, condotta sempre in atelier, intesa come puro trasferimento della idea sulla tela. Si tratta di una operazione essenzialmente mentale, già chiaramente individuata dagli artisti e dai critici dell'epoca: Signac parla di due momenti operativi diversi, gerarchicamente distinti, la concezione del quadro assumendo il ruolo di protagonista; Pissarro dichiara addirittura che per la pittura di Seurat l'esecuzione non ha rilevante importanza».

Una simile maniera di procedere è variamente riscontrabile nelle esperienze artistiche moderne, anche se presenta curiose analogie con episodi rinascimentali che ci si aspetterebbe agli antipodi di ciò: si pensi esemplarmente agli abbozzi e studi «concettuali» di Leonardo, o anche a tutti quei casi che si possono definire di «architettura manoscritta», di cui non esistono realizzazioni, ma che spesso costituiscono validi riferimenti teorici e progettuali nella storia dell'architettura. Casi forse eterogenei, ma che fanno riflettere circa lo slittamento dell'apprezzamento estetico, più disponibile verso il momento inventivo che non verso quello realizzativo. Nella riflessione estetica *l'idea della forma* è stata giustamente rivalutata sulla più tradizionale impostazione che privilegiava *la forma della idea*.

Lo slittamento che si è avuto nel concepire l'arte va messo in relazione anche alla progressiva formalizzazione che si è avuta in vari ordini del discorso culturale. Oggi quando si dice «linguaggio» artistico, non lo si dice proprio metaforicamente: la linguistica succeduta a Saussure, la filosofia analitica, lo strutturalismo, la semiologia, hanno variamente permeato quel «linguaggio». A ragion veduta, e con un accenno a Foucault, l'autore asserisce che «con Cézanne e con Seurat la pittura si avvia a diventare semiologia». Menna è d'altronde consapevole che la completa formalizzazione di un così complesso discorso è impensabile e scientificamente improponibile. Nonostante l'avvicinamento di arte e semiotica da più parti perseguito, ogni messaggio estetico propone soprattutto, come dice Menna, la «fondazione di un nuovo universo del significato, non un'analisi del già noto». In altre parole al momento in cui l'opera viene impostata, una coscienza semiotica è utile onde avere il quadro esatto della situazione del codice in cui si opera, ma non è di per sé sufficiente a garantire l'acquisizione estetica di nuovi modi di significare.

Lamberto Pignotti

Ha il formato e la semplicità di un album di famiglia d'altri tempi questa documentazione fotografica di un grande momento di vita collettiva: il Festival provinciale de l'«Unità» a Milano, dello scorso anno. Bandita ogni tentazione di retorica, il volume — curato da Cesare Colombo, con un'introduzione del segretario della Federazione del Pci Riccardo Terzi — rievoca attraverso le immagini (scattate da una *equipe* di fotografi) dieci giorni «costruiti», come le strutture al Parco Sempione, da migliaia di comunisti per un milione di cittadini. Come nasce un Festival dell'Unità, in quale modo si articola, che segno lascia in una città e perché di anno in anno riesce a dilatare il suo successo: lo spiegano le belle foto, limpide quanto le brevi didascalie, esprimendo e sintetizzando il valore umano, politico e culturale dell'ormai tradizionale incontro con il Pci e il suo giornale (Teti editrice, Lire 1.500). NELLA FOTO: un momento del festival.

STORIA

L'avventura di D'Annunzio

Sconcertante analisi di uno studioso americano dei sedici mesi del controllo di Fiume da parte del poeta

MICHAEL A. LEDEEN, «D'Annunzio a Fiume», Laterza, pp. 301, L. 6.500

Per più versi sconcertante, questo libro dello statunitense Michael A. Ledeen, che si inserisce nel **revival** dannunziano in atto in Italia da qualche tempo. Sconcertante perché, pur contenendo taluni approfondimenti ed interessanti notizie, come per esempio quelle, tratte in buona parte dall'Archivio-Museo Fiumano, sui rapporti tra D'Annunzio e i nazionalisti (Corradini e Foscari che nell'ottobre 1919 vanno a Fiume per convincere il poeta a marciare su Roma; Giuriati e l'industriale triestino Oscar Sinigaglia, rispettivamente organizzatore e finanziatore della spedizione nella città adriatica, che usano Fiume dannunziana come strumento atto a far cadere il ministero Nitti e a promuovere uno spostamento verso destra dell'asse governativo, ecc.), su varie questioni fondamentali il suo autore fa propria acriticamente l'ottica deformante della narcisistica verbosità dannunziana, smarrendosi dietro le vuote declamazioni e perdendo di vista le forze reali.

Tando per fare un esempio: da questo libro è totalmente assente, come già operante realtà nazionale e statuale, la Jugoslavia, mentre molta seria attenzione è concessa agli «intrighi balcanici» del Comando fiumano e ad avventurieri del tipo di Ivo Franck, futuro ustascia; nel volume non è mai menzionato Pasic, mentre Trumbic lo è solo una volta, e a proposito del trattato di Rapallo.

Ma ciò che di più debole ed inaccettabile il lavoro di Michael A. Ledeen contiene è la pretesa, ricorrente e più volte esemplificata, di convincere il lettore che «la "politica dannunziana" è divenuta in questo secolo una norma per l'Occidente, e noi siamo gli eredi di una tradizione politica che in gran parte si sviluppò nei sedici mesi durante i quali Fiume fu sotto il controllo del poeta. L'età della politica di massa è diventata una realtà grazie agli uomini e alle donne che hanno appreso come forgiare le masse in un ben affiatato corpo politico, e tra essi D'Annunzio occupa un posto importante». «Noi siamo gli eredi...»: il Ledeen avrebbe fatto bene a specificare a chi allude con quel «noi».

Nonostante molte innegabili differenze oggettive tra il fiumanesimo dannunziano e il fascismo, altrettanto poco convincente è il tentativo dell'autore di demolire l'immagine di D'Annunzio come «Giovanni Battista» del fascismo italiano. «Forse — ha scritto lo storico statunitense — l'omaggio più eloquente che egli (D'Annunzio, ndr) potè ricevere fu l'atteggiamento di profondo rispetto e di timore che Mussolini assunse nei suoi riguardi negli anni successivi all'avventura fiumana». Appunto.

Alessandro Roveri

INDAGINI

Che musica consumi?

GIAMPIERO CANE, «Il consumo della musica», Armando Armando, pp. 146, L. 2.500.

Giampiero Cane, già noto come stimolante interprete del jazz americano degli anni Sessanta (*Canto nero*, Guaraldi, Rimini 1973), ha pubblicato ora un nuovo volume dedicato al consumo della musica in Italia. Il problema è cruciale e appassionante per chi vede la musica come specchio della società e insieme come strumento di formazione, per chi (com'è il caso di Cane) fa il critico militante o per chi sul piano politico tende a individuare le possibili linee di sviluppo della cultura del paese.

Dunque il libro tocca interessi primari e vitalissimi. La sua compilazione è risultata un riassunto (aggiornato al 1973) dei dati statistici disponibili e delle acquisizioni politico-culturali compiute dal mondo musicale italiano in convegni, indagini critiche, battaglie giornalistiche, proposte di legge. In tal senso si tratta di un testo vivo e utile.

Due rilievi s'impongono a lettura finita: in primo luogo si avverte che la massa dei dati, delle interpretazioni, delle osservazioni critiche, scaturisce dalla vita musicale stessa ma difetta del filtro di una riflessione sistematica. Prendiamo ad esempio le statistiche: anche se quasi mai ne viene indicata la fonte, si intuiscono dedotte dalle riviste discografiche, dai bollettini SIAE, dalle pubblicazioni interne dei teatri o dei conservatori; sono dati utili come strumento immediato, come supporto a un'impressione; ma è difficile poterli considerare come dati scientificamente controllati.

Secondo rilievo: per necessità di cose e per esplicita sottolineatura dell'autore il libro taglia netto con le classiche distinzioni fra i generi musicali: ne riconosce l'esistenza, ma riconosce anche il peso determinante che la musica «leggera», in contrapposizione con altri generi più nobili, ha avuto e ha tuttora nella formazione culturale e civile degli italiani.

Solo un malinteso senso della sacralità dell'arte, tipico della tradizione culturale della borghesia, ha fatto sì che i prodotti «inferiori» fossero considerati non-musica e fossero lasciati alla più completa discrezione delle manipolazioni industriali. E aver posto l'accento con forza su questo aspetto della situazione, è, per il libro, merito di non poco conto.

Mario Baroni

SOCIOLOGIA

L'identità contadina

ULDERICO BERNARDI, «Una cultura in estinzione», Marsilio, pp. 195, L. 4.500

Oggi una comunità non è più (se mai lo è stata) un mondo a sé stante con uno sviluppo armonioso e sufficientemente autonomo dallo esterno. In una immagine, quindi, legare la comunità al più ampio contesto nazionale (ed internazionale) non significa soltanto adottare una comoda metodologia, quanto soprattutto assumere un corretto atteggiamento politico nei confronti degli oggettivi processi della società.

Il sociologo Ulderico Bernardini nel condurre la ricerca sull'identità contadina nella zona del Veneto orientale delimitata dai corsi del Piave e del Livenza, ne è consapevole e finalizza il suo lavoro all'individuazione dei costi «extra-economici» — il **minusvalore** — che, per l'ottenimento di migliori condizioni di vita, mediante le sottili tecniche dell'auto-induzione, l'ideologia del modello di sviluppo dominante fa pagare ai contadini, che rischiano di perdere l'identità culturale e di non essere più capaci di inventare proverbi, modi di dire, canzoni.

Non è casuale che tutti i Piani di sviluppo economico, esuberanti di dati e tabelle demografiche, si siano occupati solo *en passant* delle potenzialità culturali che la loro attuazione avrebbe potuto castrare o dei problemi di adattamento che avrebbe potuto far sorgere. Per via del forsennato imperativo di annientare, per esigenze produttive, ogni cultura *autre* deviante rispetto al modello egemone industrial-consumistico, tutti i costi «umani» sono stati totalmente trascurati. I Piani non si sono preoccupati, ad esempio, di contabilizzare i costi della *risocializzazione* di un contadino costretto ad improvvisarsi operaio industriale e ad apprendere celermente gli stereotipi televisivi e pubblicitari della lingua italiana.

Ciò è dovuto al fatto che in Italia, con l'attuale indirizzo politico, tutti i progetti di ricerca, i cui risultati non si rendano immediatamente monetizzabili, sono o ostacolati *(per calcolo)* o accolti con molta diffidenza *(per ignoranza)*. Come lamenta Barbiellini Amidei nella prefazione al saggio di Bernardi, «è estremamente arduo fare intendere alla gente una cosa ovvia come questa: impadronirsi di scientifici strumenti di misurazione dei costi del processo non significa affatto essere ostili al processo, né sollecitarne il rallentamento. Significa soltanto cercare qualche conoscenza in più per procedere con rispetto degli uomini e dell'ambiente sulla strada che una società sa e può scegliersi liberamente».

Lillo Gullo

SCRITTORI STRANIERI

Storie da un inferno

Il nucleo centrale dell'opera narrativa di Jean Genet (quattro romanzi) in un volume del «Saggiatore»

JEAN GENET, «4 Romanzi», Il Saggiatore, pp. 549, L. 10 000

Jean Genet nasce a Parigi il 19 dicembre 1910. Abbandonato, viene raccolto in un brefotrofio; «pupillo», come si dice, dell'Assistenza pubblica, a sette anni viene affidato a una famiglia di contadini del Morvan, ma vi resta per poco. Accusato di un furto nella casa dei suoi «protettori», ben presto conosce i luoghi della segregazione. Ormai risulta bollato per sempre: è un «ladro». («Appena pronunziata quella parola — o la frase d'egual significato — sentivo dentro di me il bisogno di diventare ciò che m'avevano accusato d'essere» — scriverà in seguito). Intanto, a ventun anni, Jean Genet riesce a ottenere il suo primo certificato di nascita. Apprende, così, che era venuto al mondo al n. 22 di *rue d'Asses* da Gabrielle Genet e da padre rimasto tuttora ignoto.

Dal 1930 al 1940 vive una vita errante per l'Europa, fra mendicanti e protettori. Esibizionista dell'omosessualità, conosce il mondo degli esclusi, dove trova la sua identità, per consapevole scelta. («Mi riconoscevo il vile, il traditore, il ladro, il pedé che vedevano in me») Dopo vario peregrinare da una prigione all'altra, per l'intervento di un gruppo di intellettuali guidati da Sartre e Cocteau, l'allora Presidente della Repubblica, Vincent Auriol, nel 1948, gli concede la libertà.

Scoperto da Cocteau durante la guerra, Genet pubblica presso *l'Arbalète* di Marc Barbezat il suo primo libro: *Chants secrets* (1945). Il *Diario del ladro* (1949), che è la descrizione delle sue vicende personali, non è altro che il suo «rapporto» indirizzato agli uomini grigi e tristi del Potere, cui egli, invece, intende contrapporre il carisma del Male, cercato appassionatamente non solo come fondamento etico, ma anche come strumento di redenzione; e in cui egli vede l'autentico della vita. Genet sceglie di incarnare il Male perchè la società lo ha escluso quasi subito: a sette anni, appunto. Accetta, allora, la condizione di «vittima», desidera che il mondo lo scacci per stare lontano da quelle forze sociali che rappresentano il Bene — e che lo hanno fatto così come è: ladro, omosessuale e traditore. Genet si autocondanna a volersi configurare come *essere*, oggetto cioè, non soggetto e, quindi, associabile alle *cose*, non alla consapevolezza del suo essere cosa.

In un'intervista del 1964, lo scrittore francese dichiarava: «Rivelarmi come ero, mi impediva di sentirmi sicuro, mi metteva in condizione di non poter scrivere opere che la società riuscisse a digerire. Insomma, mi autoescludevo dal potere, dalla società». E allora è costretto a rubare per fame, ma giustifica il suo gesto; decide di *essere* omosessuale dopo l'esperienza dell'attrazione per i ragazzi («Consideratela pure come una maledizione, io la ritengo una benedizione... Essa fece di me uno scrittore, capace di capire gli esseri umani...», dirà ancora nella citata intervista).

Scrittore scandaloso, inclassificabile, discepolo di Sade, Genet comincia a scrivere quando ritiene giunto il momento di assegnarsi un ordine morale. Il mondo degli «altri» non ha mai cercato di capire la sua condizione di «escluso»; la società ha solo fatto valere gli usuali meccanismi della repressione e della emarginazione. Ecco perchè Genet si convince, ben presto, che può redimersi solo ponendosi come antagonista del Bene. Identificato il Male con l'inferno di tutti i giorni, egli tende alla rivalutazione di un'alterità che gli «altri» si rifiutano di capire. Si manifesta, allora, in lui una «santità» alla rovescia; da qui, il tono esaltante e, insieme, pudico di raccontare gli eventi della sua cosiddetta «perdizione»: quella sua lunga confessione, esasperata sino alla mitizzazione di sè.

Genet — come gli stesso scrive — è «uno scrittore uscito dalle case di correzione e dal carcere»; sarebbe inutile, quindi, addebitargli precedenti esclusivamente letterari. Nè egli stesso pensa alla letteratura quando scrive *Diario del ladro*, che è la sua «storia» di uomo, trasposta poi autobiograficamente nel personaggio di Louis Culafroy di *Nostra Signora dei Fiori*. La sua opera è una coerente *imitazione* dell'inferno quotidiano, come una volta venivano concepiti certi libretti ad uso dei devoti. In una bella monografia, Gianni Pozzi ha scritto: «La rivelazione, per Genet, sta solo in se stessi, la trascendenza è bandita, mentre la storia sfuma nella leggenda, e l'evocazione si avvale invece del ricordo preciso» (cfr. *Genet*, La Nuova Italia, 1973).

L'opera di questo scrittore resta compresa fra il 1942 e il 1949. Nell'ambito, poi, di un genere teatrale che ha operato la più radicale trasformazione, intorno al 1950, dai teatrini della *rive gauche*, Genet rivendica il diritto ad una totale contestazione dell'ordine borghese (v. *Le Balcon*, *Les Bonnes*, *Les Nègres*, etc.).

A partire dal maggio 1968 e sino al 1970, periodo in cui si avvicina alle lotte del movimento «Black Panther», di Angela Davis, dei «fratelli di Soledad» e di tutte le minoranze oppresse, Genet ha modo di precisare il suo impegno politico.

Questo ponderoso volume, curato da Giorgio Caproni con passione e felice disposizione interpretativa, ci offre, di Genet, il nucleo centrale della sua opera narrativa, secondo un piano editoriale magistralmente varato dal compianto Giacomo Debenedetti e portato a compimento dopo il precedente volume che comprende *Tutto il teatro* (trad. di G. Caproni e R. Wilcock).

Nino Romeo

SCRITTORI ITALIANI

10 piccoli ulissidi

CESARE MAZZONIS, «Il Circolo della Vela», Einaudi, pp. 166, L. 3.000

In un momento in cui grande rilievo si dà al dibattito sulla difesa delle minoranze linguistiche, vorremmo porre l'attenzione su un linguaggio minoritario quale è quello della poesia, almeno quando questo si ripropone come esasperato idioletto, come rottura di codici comunicativi e ricostruzione di un'unità poetica strutturalmente diversa dal comune tessuto epistemologico a testimonianza di una emarginazione pari alla specificità della ricerca.

Questo discorso di Mazzonis, destruens ed inventivo, ha tutte le caratteristiche dell'operazione prioritaria (creativa) e minoritaria (aristocratica, nel senso di un acuto salto qualitativo).

Direi che la chiave della soluzione sta proprio nella apertura fra la peculiarità del linguaggio e le risultanze di una generale tensione verso un tipo di comunicazione che non conforti il quietismo della società com'è e dei consumi che impone. Allora, se poniamo la nostra attenzione sulla società nel suo farsi e sulla fluidità dei linguaggi, ecco che si passa ad un'ipotesi propria degli anni settanta nella quale si inquadra anche il romanzo «fantastico» di Mazzonis.

Ma veniamo al dettaglio. Chimico (e del chimico c'è — in questa prosa — la rarefatta atomizzazione del reale tipica di un discorso pseudo trattatistico), musicologo (e di questa seconda attitudine si notano le calibrate partiture prosastiche) Cesare Mazzonis affronta in modo nuovo nel *Circolo della Vela* il tema, caro alla letteratura di tutti i tempi, del viaggio, dell'ulissismo.

Ed è proprio una sorta di trattamento chimico di immagini fantastiche proprie dei testi capitali di questo filone a determinare il pregio e l'organicità della filigrana enivrée.

Qui il ciclope monocolo, per offrire un solo esempio, è un piccolo monstre surrealista (potrebbe appartenere alla fauna iconografica di Max Ernst) ed invece di ovini alleva talpe in un qualsiasi hinterland urbano dove travagliano verso il mare i dieci miniaturizzati argonauti del Circolo della Vela i quali si liberano del micropolifemo, non sfugga l'ironia, puntandogli all'occhio un fiammifero spada.

Ma è solo alchimia, irrealtà, questa del Mazzonis, o vi è un lievito che parte dalle cose per ritornarvi allo scopo di modificarle dall'interno? Non v'è dubbio che nel rutilare delle immagini che si compongono e decompongono come su un caleidoscopio impazzito la lezione è chiara e può essere brevemente sintetizzata.

I dieci esploratori autoridotti! alla dimensione di un mignolo per consentire esperienze diverse da quelle del *Re del cemento* ed, infine, un *paese* ideale finiscono con lo ingolfarsi in situazioni in tutto e per tutto affini a quelle che li avevano spinti alla «fuga» dalla realtà. Non solo, ma catturati da alcuni pescatori di un autentico circolo della vela finiscono sottovetro quali curiosità marine. Ma la comportamentistica è la medesima: fuori e dentro la campana di vetro, l'uomo compie gli stessi atti.

Così, mentre i viaggiatori della letteratura fantastica rientrano alla base con un bagaglio di dati eclatanti, questi miniulissidi non rompono il mallo di un territorio inquinato, anche quando tentano sortite assurde (l'eterosessualità nel mondo degli insetti non supera l'analogia con l'eros primitivo; mentre il progressivo ingigantimento di uno di questi «navigatori» si esaurisce nella rarefazione cosmica perdendo così ogni plausibile consistenza ed identità).

Festa comunque alla fine, è questo il dato positivo del romanzo di Mazzonis, un universo culturale e sociale impietosamente dissacrato con una tecnica linguistica assai rara per la lacerante eccitazione ludica.

Franco Manescalchi

Narrativa

GIORGIO MARTINELLI, «Famiglia S.p.A.», Sugarco, pp. 272, L. 3.000

Mentre è in declino l'era del «pater familias» guida e sostegno della casa, un padre un po' acciigliato e un po' divertito racconta le avventure della sua famiglia con sottile ironia.

Poesie di Pasolini

Garzanti stampa due libri di poesie di Pasolini: «*La religione del mio tempo*» del '61, versi usciti anche sulla rivista «Officina» che rievocano la giovinezza trascorsa in Friuli (pp. 170, L. 1200) e, del '64, «*Poesia in forma di rosa*», i versi più sofferenti e drammatici, un diario intimo del poeta che si rivolta contro coloro che lo hanno giudicato e perseguitato per la sua «diversità» (pp. 223, L. 1200). D. Charles Dickens, «*Il nostro comune amico*», del 1884, un quadro completo della Londra vittoriana con la sua borghesia avida di danaro e il suo proletariato sempre più straccione. Infine la storia di una famiglia aristocratica della Sicilia dopo gli anni dell'unità d'Italia: «*I Viceré*» (pp. 651, L.2000), l'opera maggiore dello scrittore Federico De Roberto.

novità

ANDREA CANEVARO, «Il bambino che non sarà padrone», pp. 178, L. 3.500
RENÉ SCHERER, «Emilio pervertito», pp. 139, L. 2200

Due nuovi testi della Enne edizioni per una pedagogia antiautoritaria. Canevaro, che vanta una lunga esperienza accanto agli educatori e nelle scuole d'infanzia, scrive contro la pedagogia che pretende di trasformare i bambini in tanti piccoli e presuntuosi re Mida, sempre in competizione con i compagni e destinati all'odioso ruolo di padroni.

Nell'«Emilio pervertito», lo Scherer, dell'Università di Parigi, spezza una lancia in favore della libertà e della espressività dei bambini, mettendo al centro della pratica educativa non i principi del saggio e falso Emilio di Rousseau ma l'Eros, con tutto lo scompiglio e la creatività prodotti dalla sessualità liberamente vissuta.

RENZO CANTAGALLI, «Sasquatch enigma antropologico», Sugarco, pp. 200, L. 3.500

Fotografo e giornalista, l'autore racconta in questo libro-inchiesta tutto quello che è riuscito a scoprire, dopo appassionate e attente indagini, sull'«abominevole» delle Montagne Rocciose, un essere strano, un umanoide, forse, che molti giurano d'aver visto ma di cui nessuno, compresi gli scienziati che hanno tentato di catturarlo, possono dare gli esatti connotati.

MENOTTI BENNATI, «I bifolchi», pp. 211, L. 3.000, a cura della Regione Toscana

Bracciante agricolo, partigiano e maestro elementare, Bennati racconta la storia di un gruppo di ragazzi della Maremma che vivono l'adolescenza e la giovinezza durante la prima guerra mondiale, tentano di organizzarsi contro il fascismo e dopo le ripetute violenze degli agrari lasciano la campagna per la città. I racconti, scrive l'autore nella prefazione, sono un omaggio al mondo contadino della Maremma e alla sua cultura, già argomento del libro uscito nel '71, «I braccianti».

PAOLO POLI, «Telefoni bianchi e camicie nere», Garzanti, pp. 206, L. 1.200

Due commedie di Poli: «*L'uomo nero*» scritta con Ida Ombroni, una spietata e puntuale ricostruzione dello uomo d'ordine, del fascista ottuso votato alla perfezione a dispetto del ridicolo e al sacrificio a dispetto delle più mortificanti frustrazioni; «*Femminilità*», scritta con la sorella Lucia, una esilarante carrellata di variazioni sul tema «donna», vista nel romanticume dei sogni sul grande amore e nello squallore della realtà quotidiana.

GIANFRANCO VENE', «Il golpe fascista del 1922», Garzanti, pp. 350, L. 1.200

La cronaca della marcia su Roma ricostruita sulla base dei documenti, alcuni anche inediti, che rivelano lo stato di esaltazione in cui maturò la decisione fascista. Con gusto del particolare, l'autore ha riportato nella sua cronaca personaggi sconosciuti e appena citati nelle cronache del tempo, «per concretare con esempi la difficile interpretazione storica del ruolo delle classi sociali nella marcia su Roma».

ENCICLOPEDIE

Popoli Stati e uomini della storia

ENCICLOPEDIA STORICA ZANICHELLI, pp. X-584, 80 tavole, L. 4 500

Frutto della fusione di volumetti preesistenti della stessa casa editrice e di un lavoro nuovo di notevole lena compiuto da diversi studiosi e coordinato da S. Sechi, E. Collotti Pischel e I. Taddia, il volume si presenta, a un prezzo realmente contenuto, come uno strumento utile e soddisfacente di consultazione per gli studenti.

Se i settori dedicati ai «personaggi storici», alla cronologia universale, alla bibliografia e all'atlante storico sono per evidenti ragioni suscettibili di offrire nozioni elementari facilmente reperibili altrove, la sezione dedicata ai «termini storiografici», già da tempo disponibile in commercio in forma autonoma, e, soprattutto, quella dedicata a «Stati e popoli» costituiscono l'apporto più cospicuo e rilevante del volume. In quest'ultima infatti il lettore può trovare vere e proprie voci monografiche, a volte di notevole ampiezza, sui grandi Stati come su quelli minori o di recente costituzione, elaborate con accuratezza ed equilibrio, ma senza asettica ed illusoria «neutralità».

Tratto caratterizzante della impostazione del settore è il rilievo offerto alle nazioni extraeuropee, sulle quali vengono offerti dati realmente dispersi e difficilmente attingibili in forma omogenea negli strumenti di informazione della editoria italiana, e ai «popoli», nel loro divenire storico, anche quando non hanno dato vita a forme statuali stabili e tuttora vitali, o quando non hanno ancora raggiunto, per contrastate vicende, tale grado di organizzazione e di autoaffermazione nazionale.

g. s.

DOCUMENTAZIONI

L'altra faccia del confino

ADRIANO DAL PONT, «I lager di Mussolini», introduzione di Lelio Basso, La Pietra, pp. 142, L. 2 500

Giunti all'ultima pagina di questo interessante libro si concorda volentieri con L. Basso nel riconoscere che Adriano Dal Pont, trattando del confino fascista di polizia, ha avuto mano felice nell'esporre anzitutto i documenti ufficiali, riducendo al minimo il commento esplicativo. Ogni carta — da quella dell'oscuro e zelante commissario a quella del capo della polizia Bocchini e dello stesso Mussolini — è sufficientemente chiara. La forza e l'originalità di tutto l'impianto prescelto derivano dalla certosina ricerca condotta su 22 fascicoli della Sezione confino conservati presso l'Archivio centrale dello Stato. Si tratta di un fondo di eccezionale interesse per la storia d'Italia e per quella dell'antifascismo militante. Il fondo pur registrando vuoti e manchevolezze di ordine vario copre l'intero periodo che va dall'istituzione del confino fascista nel novembre 1926 fino al crollo del regime nel luglio 1943.

Di quest'arco temporale i documenti più completi si hanno per gli otto anni 1928-1936 ed è a questo periodo — assai significativo per il consolidarsi in Italia di un antifascismo organizzato — che si riferisce la parte più cospicua della documentazione.

E' noto che testimonianze, memorie, saggi e monografie di confinati non mancano. Sui processi intentati dal regime agli oppositori (basti per tutti rifarsi ai notissimi «Aula VI/A» e «Il processone», che condannò Antonio Gramsci, tra gli altri) o sulle beffe giocate al fascismo — la fuga da Lipari, per fare un esempio — si è più volte e variamente scritto. Mancava però l'altra faccia del confino, come qui è definita, quella delle autorità fasciste, la cui ottica repressiva e persecutoria adesso è resa di pubblica ragione attraverso la pubblicazione di decine e decine di rapporti, ordinanze ministeriali, sentenze, corrispondenza tra prefetti e governo, relazioni della milizia.

E' del tutto evidente che dalla documentazione prodotta, corredata da appropriate e sobrie spiegazioni, emerge come inevitabile risvolto la trama sofferta dell'attività clandestina e del tenace impegno dei militanti singoli.

L'interesse per il volume è accentuato dal fatto che parte dei documenti sono poco noti e per altra parte tuttora inediti. Quindi il contributo che queste pagine recano a motivare e comprovare, tante vicende dell'antifascismo è di primaria importanza. La somma di sacrifici, di privazioni, di lotte corali e di ferme coerenze personali di fronte alle lusinghe e ai supplizi che emerge dalla documentazione, induce più che mai alla riflessione. E prova che il successivo «miracolo» della Resistenza poté essere tale in quanto derivato da un siffatto retroterra di tensioni ideali e di organizzazione politica svolta incessantemente

Primo De Lazzari