SAGGISTICA

Il nazismo contro l'arte

La lotta di Hitler e dei suoi gerarchi contro contenuti e forme del Novecento messi al bando come « degenerati »

BERTHOLD HINZ, « L'arte del nazismo », Mazzotta, pp. 382, ill. 167, L. 5000

Il 18 luglio 1937 viene solennemente inaugurata a Monaco La Casa dell'Arte Tedesca che ospita La Grande Esposizione d'Arte Tedesca. Il giorno seguente, nei locali della contigua galleria delle Hofgartenarkaden, si apre la mostra dell'*Arte degenerata (Entartete Kunst)*, mostra che risulterà la più visitata di tutti i tempi: 2.009.899 visitatori (oltre il triplo della sua « concorrente » tedesca).

Ma qual era la « vera » arte tedesca, e quale l'arte « degenerata »? Con quest'ultima definizione il nazismo intendeva colpire ciò che concorreva a costituire l'idea di arte moderna: l'eliminazione di essa non può essere compresa con la metafora secondo cui un sistema negatore della libertà non può tollerare un'arte « libera », occorre invece metterla in rapporto, come spiega Hildegard Brenner, con le lotte politiche anteriori al 1933, che si rispecchiavano anche nella « lotta per l'arte »: « Perché nell'arte tedesca infuria una lotta per la vita e per la morte non diversamente da quanto avviene in campo politico. E accanto alla lotta per il potere deve essere condotta con la stessa serietà e la stessa decisione la lotta per l'arte ». Questa era la situazione nel 1932 descritta da Paul Schultze.

Come emerge dalle pagine di Hinz non ci sarebbe stato logicamente da stupirsi se i nazisti si fossero impegnati soprattutto nella lotta contro l'arte orientata in senso sociale e politico come quella di George Grosz e Otto Dix. La lotta all'arte moderna fu invece portata contemporaneamente tanto sul versante dei « contenuti », quanto su quello delle « forme ». Hitler ebbe un odio personale contro tutte le forme sperimentali del novecento. In un discorso a proposito della cultura rivolto al partito nel 1933, egli affermò che la conquista del potere politico era soltanto l'inizio dell'autentica missione del nazionalsocialismo. La filosofia nazista avrebbe necessariamente portato a « un nuovo orientamento in ogni area della vita sociale », e avrebbe prodotto nuove forme di arte. Greci, romani e ariani antichi avevano fornito quei precedenti cui ora si sarebbero rivolti i moderni artisti ariani. Tutte le grandi epoche politiche si erano espresse tramite conquiste culturali come quelle che il nazismo si accingeva a produrre; il precedente regime aveva prodotto nient'altro che ciarlatani del « culto cubista-dadaista del primitivo » e architettura progettata da idioti (Hitler alludeva alle esperienze della Bauhaus) che avrebbero meritato il manicomio e la galera. « L'arte è una missione sublime che esige che l'artista sia fanatico », disse ancora Hitler. Gli artisti tedeschi avrebbero dovuto « rispondere alla chiamata e contribuire a intraprendere la più orgogliosa difesa del *Volk* germanico per mezzo dell'arte germanica ».

Ma oltre agli umori di un capo e al cattivo gusto dei gerarchi del nazismo, altre considerazioni dovevano aver spinto il partito alla lotta contro l'arte moderna. Hinz è su tale punto assai esplicito: « Si doveva fare posto ai rappresentanti della nuova arte e ai loro prodotti nelle poltrone burocratiche, nelle cattedre d'insegnamento e alle pareti delle esposizioni. Questo implicava l'eliminazione dell'arte fino allora dominante e dei suoi sostenitori dai loro centri d'azione. Il processo di radicale trasformazione si caratterizza dapprima molto nettamente come processo prevalentemente negativo « di creazione di posto », cosicchè risulta difficile stabilire cosa maggiormente importasse ai nuovi despoti: se la distruzione «iconoclasta» spettacolarmente inscenata o la formazione della propria arte.

Se la sensibilità per l'arte difettava ai nazisti, non si può dunque asserire la stessa cosa per quanto concerne il mercato dell'arte. Del resto si potevano fare buoni affari anche con la stessa « arte degenerata ». Goebbels ammassò più di dodicimila esemplari di tale produzione, come ricorda Frederic V. Grunfeld ne *Il caso Hitler*. Di questi solo alcuni dei pezzi più noti furono consegnati all'asta di Lucerna e fruttarono al governo nazista mezzo milione di marchi in valuta estera. Alcuni degli altri furono privatamente requisiti da Goering, che non andava troppo per il sottile circa la « degenerazione » dell'arte.

D'altronde la vera arte « degenerata » era poi proprio l'altra, glorificata nelle manifestazioni ufficiali: un caotico accavallarsi di enfatici eroi antichi e moderni, di ariane nudità femminili da museo delle cere, richiamate in servizio dalla vecchia mitologia ad avallare in tutta fretta i falsi miti del terzo Reich.

Lamberto Pignotti

« Italia: un ritratto non autorizzato », con una introduzione di Franco Ferrarotti ed una bellissima serie fotografica di Massimo Piersanti, è una pubblicazione dell'Alitalia. Questa monografia, che raccoglie sequenze di immagini di tradizionali feste popolari, vuole cogliere i momenti in cui un popolo si rivela al meglio, appunto nelle sue feste. Nella foto: una bella immagine del « Palio di Siena ».

SAGGISTICA

Il discorso di «Solaria»

SANDRO BRIOSI, « Il problema della letteratura in "Solaria" », Mursia, pp. 358, L. 8500

Nel quadro dell'attuale ripresa di interessi e di studi intorno all'attività culturale del periodo fascista l'impostazione di un discorso storico-critico sulla esperienza della rivista « Solaria » rappresenta una via obbligata di passaggio per chi voglia analizzare i rapporti tra ideologia e letteratura nella dinamica delle iniziative e delle proposte sviluppate, durante il ventennio, dai settori più progressisti dell'intellettualità italiana.

L'importanza della rivista è, infatti, da riconoscersi soprattutto in quell'azione indiretta, ma costante, di polemica che svolse nei confronti dei miti ideologici del regime (e in particolare dei miti del « nazionalismo » e della « tradizione ») attraverso la critica degli aspetti provinciali della cultura ufficiale e la ricerca di un'apertura e di una assimilazione alle espressioni innovative del contesto europeo: da Proust a Joyce a Kafka. Un'azione certamente interna alla sfera privilegiata della letteratura (e limitata perciò nell'efficacia dei suoi obiettivi: « una forma di obiezione di coscienza, non un'opposizione politica al regime », come riconobbe più tardi il suo fondatore Alberto Carocci), ma ricca, allo stesso tempo, di tensioni ideali capaci di imprimere a tutta la linea della rivista una funzione di rinnovamento e di dissenso: e per il pluralismo delle posizioni che vi erano rappresentate e per la connotazione prevalentemente democratica dei loro contenuti.

Già gli studi di Luti, di Ferrata, di Scrivano e di Manacorda sono serviti a far luce sull'argomento e ad individuare i nessi di continuità e di scarto tra « Solaria » e la linea, pur internamente differenziata, delle altre riviste italiane precedenti e contemporanee: quali « La ronda », « Il Baretti », « Il Bargello ». Il volume che pubblica Sandro Briosi riprende le fila generali del discorso su « Solaria » e ne attua un ampliamento monografico attraverso uno studio verticale dei suoi programmi, dei suoi autori (redattori e collaboratori) e delle sue fasi salienti di svolgimento.

La complessità del dibattito promosso da Carocci e, successivamente, da Ferrata e da Bonsanti è affrontata da Briosi in un'analisi che si articola in quattro capitoli corrispondenti ad altrettanti momenti significativi della poetica della rivista: il primo, preceduto da una breve introduzione di carattere storico e propedeutico, è dedicato agli « Iniziatori », il secondo a « Montale, Ferrata, Debenedetti e Solmi », il terzo agli « Ideologi e letterati », il quarto, infine, alle « Scelte di "Solaria" ». L'idea di questa divisione strutturale del volume trae origine dall'esigenza di rinvenire nella molteplicità degli interventi — che si estendono per l'arco di un decennio: dal 1926 al 1936 — la espressione di alcune ben definite direzioni di ricerca e di metodo, conciliando l'interesse più propriamente storiografico con quello critico e interpretativo.

Al gruppo dei collaboratori iniziali (Tecchi, Benco, Raimondi, Gadda) viene riportato l'avvio di un approccio originale, seppure ancora incerto, alle opere degli autori stranieri del Novecento, con l'aggancio diretto ad una conseguente valorizzazione degli autori italiani di maggiore « respiro europeo » (e, tra questi, naturalmente, Saba e Svevo). Il passaggio ad una più consapevole determinazione di nuovi strumenti letterari sul piano creativo e metodologico è misurato, invece, sui contributi determinanti di Montale (nella polemica antipuristica del ciclo di recensioni del '28-'29) e di Ferrata (fautore di un empirismo metodologico, aperto anche alle testimonianze culturali dei « minori », come nel noto saggio su Federico Tozzi), cui si affiancano le prime istanze dell'indagine psicologica di Debenedetti (e del suo collegamento al contesto della cultura europea con particolare riguardo a Proust per la letturatura e a Freud per la scienza psicanalitica) e di quella « stilistico-esistenziale » del Solmi (molto produttiva negli studi su Saba e su Campana).

Tuttavia l'attenzione che il critico presta all'intreccio dei motivi eterogenei che agiscono nel discorso di « Solaria » non smarrisce quasi mai il senso delle linee comuni in cui essi di volta in volta confluiscono. Ed è naturale che proprio nel terzo capitolo, che tratta del nesso « ideologia-letteratura », venga ricercata una definizione unitaria del lavoro della rivista e della sua più intima contraddizione: « il tentativo di recuperare, entro l'autonomia della cultura e la pacificata necessità idealistica della storia, le opere che più intensamente denunciano lo sforzo di opporsi a quella necessità e di far luce, così, sulle proprie ragioni eteronome » e contemporaneamente il segno dell'esaurimento di quel tentativo nel « distacco franco della letteratura dalla politica ».

Una contraddizione questa, che trova riscontro nelle soluzioni dei testi creativi, esaminati nell'ultimo capitolo, — tra un tipo di narrativa « realista » e un tipo di narrativa dell'« equilibrio » — e che, com'è noto, una volta trasposta sul piano ideologico e messa a confronto con l'ostilità aperta del regime fascista, contribuirà in misura determinante alla crisi della rivista e alla interruzione delle sue pubblicazioni nel 1936.

Filippo Bettini

CANTI POETICI

Alcuni trovatori venuti dal nord

SNORRI STURLUSON, « Edda », introduzione e traduzione di Giorgio Dolfini, Adelphi, pp. 184, L. 4500

« Edda di Snorri », Introduzione e traduzione di Gianna Chiesa Isnardi, Rusconi, pp. 239, L. 4000

Il nome *Edda*, di oscuro significato, è legato ai canti poetici — per lo più di argomento mitologico e guerresco — che gli scaldi (specie di trovatori nordici) componevano ed eseguivano presso le corti della Norvegia e dell'Islanda, nel periodo compreso tra il IX ed il XIII secolo.

Di questa raffinata attività poetica di corte, sviluppatasi su temi appartenenti alla tradizione culturale polare e tramandata oralmente da una generazione all'altra, ignoreremmo oggi probabilmente l'esistenza se l'islandese Snorri Sturluson (1179-1241), uomo di lettere e di studio oltre che importante uomo politico, non si fosse preoccupato di salvaguardare, mettendolo per iscritto, un patrimonio poetico locale che ormai andava declinando, anche per effetto del progressivo dissolvimento della mitologia pagana operato dal cristianesimo.

Sembra che Snorri abbia, dapprima, proceduto assieme ad altri alla raccolta dei canti scaldici da tempo composti e diffusi (questa raccolta di 29 canti privi di autore costituisce la cosiddetta *Edda poetica*) e, poi, si sia dedicato alla stesura di un « manuale » di poesia scaldica per i futuri cultori dell'arte (e questa, appunto, l'*Edda di Snorri*, detta anche *prosastica*).

A quasi venticinque anni di distanza dalla traduzione dell'*Edda poetica* (a cura di Carlo Alberto Mastrelli, *L'Edda. Carmi norreni*, Sansoni, Firenze, 1951), disponiamo ora contemporaneamente — fatto editoriale singolarissimo — di ben due traduzioni dell'*Edda di Snorri*, quella di Isnardi Chiesa condotta sul manoscritto indicato con *Codex Regius* e quella di Dolfini relativa all'edizione critica curata da A. Holtsmark e J. Helgason.

Delle quattro parti che compongono il « manuale » di Snorri, entrambe le traduzioni omettono la prima (un prologo nel quale Snorri vorrebbe ricondurre, mediante analisi etimologiche assai arbitrarie, le divinità nordiche agli antichi re di Troia) e la quarta (illustrazione della metrica dei versi scaldici, parte intraducibile e, in ogni caso, di scarso interesse per il lettore non specialista). Il fascino di questo antico testo della letteratura nordica è, infatti, prevalentemente racchiuso nelle due parti centrali, tra loro complementari.

Nella prima di esse Snorri, per tracciare un compendio della mitologia che gli scaldi devono conoscere, ricorre al seguente espediente narrativo: re Gylfi incontra tre sapienti e, dialogando con loro, riceve spiegazioni sulle origini del mondo e degli uomini, sugli dei e sulle loro imprese, sulla vita che segue la morte, sulla fine del mondo e sulla sua rinascita. In un'atmosfera di avventura fiabesca, il lettore prende familiarità con Orhinn, Tyrr, Thörr, Niörr, Freyr ed altre figure colorite e simboliche della mitologia nordica, la quale presenta significativi legami con la mitologia indoeuropea (validi approfondimenti al riguardo possono reperirsi nel volume di Georges Dumezil, *Gli dei dei Germani*, Adelphi, Milano, 1974).

La parte che segue, sempre redatta sotto forma di domande e risposte, è intesa soprattutto ad illustrare il significato e la genesi dei cosiddetti *kenningar*, locuzioni metaforiche o perifrastiche con le quali il poeta scaldico indica taluni personaggi od oggetti senza nominarli, ma valendosi di immagini e attributi poetici che li contraddistinguono. La spiegazione dei *kenningar* è motivo di rievocazione di episodi pittoreschi che arricchiscono e ravvivano il quadro mitologico esposto in precedenza.

Nell'*Edda di Snorri* il lettore scopre una raccolta di favole mitologiche, esposte con semplicità poetica e di avvincente contenuto, che ben si confanno all'infanzia per stimolarne i sentimenti elementari e la fantasia. Il lettore interessato alla storia della cultura europea trova un raffinato documento letterario di un'antica civiltà, tuttora ben poco conosciuta in Italia. Al merito della difficile traduzione, Chiesa Isnardi e Dolfini associano quello delle rispettive introduzioni, pregevoli saggi critici sulla poesia scaldica. Chiesa Isnardi rivolge prevalentemente la propria attenzione ai *kenningar* cogliendo, mediante un'accurata analisi filologica, la fisionomia tipica delle divinità nordiche nel contesto indoeuropeo. Dolfini conduce un esame storico-culturale dei miti riferiti da Snorri, chiarendone il significato ed il modello strutturale, modello caratterizzato da un *continuum* di vicende tra loro coerenti, ma non ordinabili in successione temporale.

I. L. Rasmussen Pin

STATISTICA

I dati mondiali dell'energia

« Energia e idrocarburi - Sommario statistico 1955-1974 »

Nel 1974 i consumi mondiali di energia risultavano così suddivisi: petrolio 45,7 per cento, carbone 29,6 per cento, gas naturale 18,0 per cento, energia idrogeoelettrica 5,7 per cento, energia nucleoelettrica 1,0 per cento. Quest'ultima fonte di energia, ancora modesta, presenta un incremento medio annuo dei consumi pari al 28,5 per cento, di cui 37,9 per cento in USA e 12,2 per cento in Europa Occidentale. Sono alcuni dati significativi che, insieme a numerosi altri, si ricavano da *Energia e Idrocarburi. Sommario Statistico 1955-1974*, pubblicato a cura dell'ENI. La pubblicazione consta di 276 pagine e comprende decine e decine di tabelle molto interessanti, che riguardano sia gli aspetti dell'economia mondiale di maggior rilievo, come la formazione del reddito nazionale, l'impiego del prodotto lordo e l'evoluzione della struttura degli investimenti e dei consumi, sia dati relativi al campo energetico, come quelli già riferiti, quelli attinenti all'energia nucleare nel mondo e l'evoluzione del tonnellaggio della flotta cisterniera italiana.

Il *Sommario* non è in commercio, essendo destinato essenzialmente agli addetti ai lavori, e spiace che libri tanto interessanti e a loro modo istruttivi non siano accessibili a tutti e, in particolare, non entrino nel normale ciclo delle librerie scolastiche, da quelle universitarie a quelle delle scuole medie; infatti, anche i grafici che illustrano il *Sommario*, oltre ad essere utili all'esperto, ci sembrano valido supporto per far comprendere ai ragazzi in che mondo vivono e per metterli a contatto con alcuni grandi problemi economici del loro Paese e del mondo. Si tratta in effetti di un libro che, anche consultato da un profano, riesce subito a dare le coordinate dei fenomeni energetici e di quelli più generali nei quali essi si iscrivono, mediante serie storiche che risalgono a dieci, quindici e anche venti anni addietro. Per esempio, serie storiche di particolare interesse sono quelle afferenti alle riserve mondiali di greggio e di gas naturale nel mondo: dai 1955 al 1974 le prime sono passate da 25.730 a 86.000 milioni di tonnellate, con una variazione media annua del 6 per cento, e dal 1961 al 1974 quelle di gas naturale da 20.125 a 69 mila 965 miliardi di metri cubi, con una variazione di oltre il 9 per cento.

Ancora una volta, dalla lettura di queste tabelle, risulta che la crisi energetica in atto ormai da qualche anno è di origine essenzialmente politica, e non fisica. Particolarmente significativa è anche la serie storica relativa alla produzione di concentrati di uranio nel mondo: dalle 36.951 tonnellate di U_3O_8 del 1960 si scende alle 17.228 del 1966, per poi risalire alle 22.856 tonnellate del 1974: anche qui, come si vede, siamo di fronte ad un andamento del fenomeno, capace di spiegare molte cose meglio di tante altre considerazioni.

Gian Luigi Piccioli

REPORTAGES

Un cileno in Cina

JULIO SILVA SOLAR, « La Cina di un cileno », Ediz. Cinque Lune, pp. 86, L. 3000

Non esito a definire insolito questo gustoso, acuto e denso, pur nella sua sobrietà, reportage di un viaggio in Cina, di Julio Silva Solar, deputato della Sinistra Cristiana cilena, attualmente ospite nel nostro paese.

Insolito, non tanto per il taglio quanto per la pacatezza dell'esposizione e, soprattutto, per il punto di vista, che è quello di un cileno — cioè di un osservatore distantissimo da noi, per collocazione geografica, che osserva un paese distantissimo dal suo e però anche dal nostro, e che per questa ragione finisce per essere anche nostro.

Le note di viaggio hanno il pregio della freschezza e di una semplicità che non lascia spazio né alla lode gratuita né alla detrazione impertinente. Vi circolano, invece, un'ammirazione e una sorpresa, temperate dall'ironia cordiale, ma non per questo meno distaccata e un tantino scettica, che è propria di un osservatore occidentale. E' questo atteggiamento che chiamerei onnicomprensivamente critico, del resto, a rendere il punto di vista di Silva Solar condividibile, per affinità da parte nostra, o mia, quantomeno.

Oltre le osservazioni del viaggiatore, il libretto riporta colloqui con dirigenti politici cinesi, uno dei quali, in particolare, di notevole interesse e attualità, quello con Chang Wen-chin, in quel tempo (1973), ministro degli Esteri aggiunto.

Si tratta di una sintetica e completa esposizione della politica estera cinese, intercalata da qualche domanda dell'interlocutore, che non si allontana dallo schema generalmente conosciuto anche da noi, e che tuttavia sorprende noi non meno di Silva Solar, per l'antisovietismo che ne costituisce la struttura portante.

Silva Solar si limita a riferire sulla base dei suoi appunti e a ribadire il suo dissenso, già espresso con cortese chiarezza allo stesso Chang Wen-chin. L'argomento — con gli interrogativi politici e ideologici, epperò anche di ordine più interno, morale — è troppo importante e delicato perché si possa pensare di affrontarlo in un reportage. E tuttavia, il modo della sua presentazione, quella stessa sospensione di giudizio, al di là del dissenso, hanno il potere di accrescere la nostra inquietudine e di sollecitare in noi il bisogno di una conoscenza maggiore, insieme a quello dell'assunzione di un punto di vista globale, planetario, per tentare di comprendere il mondo e il suo destino prossimo e remoto.

Ignazio Delogu

STORIOGRAFIA

Come e da chi nasce il Giappone moderno

Due saggi di E. H. Norman che prendono in esame le vicende politiche economiche e sociali del paese asiatico negli ultimi cento anni

E. H. NORMAN, « La nascita del Giappone moderno », Einaudi, pp. XCIII-347, L. 6500

Innanzitutto, due parole sull'autore. John W. Dower, nella lunga introduzione (84 pagine), lo definisce « il più eminente studioso occidentale del Giappone moderno », che « esercitò un'enorme influenza sulle interpretazioni degli studiosi di lingua inglese » e, in seguito, una « notevole influenza sulla storiografia postbellica ». Nato in Giappone nel 1909 da missionari canadesi, padrone di varie lingue, fra cui quella nipponica, studioso di storia e filosofia, precettore del principe Mikasa, Norman fu anche diplomatico di carriera, e in tale veste morì a soli 49 anni, ambasciatore al Cairo.

Si uccise (non senza aver prima persuaso Nasser ad accettare la presenza nel Sinai di truppe dell'ONU, guadagnando così al « suo » ministro degli Esteri Lester Pearson il Premio Nobel per la pace). Secondo una nota editoriale, Norman morì suicida « in seguito alle accuse rivoltegli ripetutamente dai circoli "maccartisti" statunitensi per le idee e le affiliazioni di sinistra che aveva avuto negli anni '30 e '40 ». E' possibile. E' anche vero, però, che il governo di Ottawa lo aveva fermamente difeso dopo aver svolto sulla sua lealtà una lunga inchiesta riservata. Certo dev'essere stato umiliante subire in pieno secolo XX un'attività inquisitoria medioevale che, in sostanza, contestava a Norman, come a tanti altri membri del mondo culturale e artistico, il diritto di servirsi liberamente del marxismo come di uno strumento per illuminare e spiegare gli avvenimenti della storia.

Ed ora il libro. Esso si compone di due saggi: il primo, che ha lo stesso titolo del volume, è del 1940, e un altro studioso, Richard Storry, in una nota bibliografica alla sua *Storia del Giappone moderno* (Sansoni, 1962), lo definisce « di alto livello scientifico »; il secondo, *Soldati e contadini in Giappone*, è del 1943, e « in Occidente riscosse un'attenzione minore, ma — sottolineava Dower — (...) taluni studiosi giapponesi (lo) considerano ancora più originale ».

Sono giudizi di specialisti destinati ad essere pienamente apprezzati da altri specialisti. Per il lettore « medio », che cerca nei libri di storia illuminazioni e stimoli a muoversi con disinvoltura nel labirinto del mondo contemporaneo, i due saggi rappresentano una guida preziosa alla piena comprensione del « miracolo » giapponese, che dura da oltre un secolo (109 anni per l'esattezza), che è oggetto di ammirazione, timori, invidie, stupefazioni.

Di tale « miracolo », Norman rivela i retroscena, con la passione di chi ama l'oggetto delle sue ricerche, ma anche con lo scrupolo di chi non vuole nascondere nessuna delle verità rivelate che scopre, comprese le più dolorose e squallide. Norman non manca di dare a Cesare, cioè al giovane e colto imperatore Meiji, e alla pittoresca coorte di intelligenti aristocratici, samurai e burocrati, che fondarono il Giappone moderno, il riconoscimento che le loro doti di energia, lungimiranza e patriottismo largamente meritano. Ma non si lascia affascinare oltre il lecito dai successi del « dispotismo illuminato ». Come dissero i suoi amici giapponesi, a Tokyo, durante un'affettuosa cerimonia funebre a un mese dalla sua morte, Norman aveva « simpatia per gli oppressi e i dimenticati dell'Oriente », era « un amico della gente senza voce », e « l'amore per l'umanità è al centro della sua opera (...) accompagnato dall'amore per il Giappone — la terra, la cultura e il popolo... ».

La restaurazione Meiji, cioè la nascita del Giappone moderno, fu per Norman — giustamente — al tempo stesso una rivoluzione antifeudale e una controrivoluzione antidemocratica. Tutto fu fatto dall'alto, per salvare il paese dal rischio di fare « la fine della Cina » (cioè di essere fatto a pezzi dall'imperialismo euro-americano), ma anche per perpetuare, cambiandone le forme, i privilegi della classe dirigente. La culla del nuovo nato grondava dunque di lacrime e sangue, versati dai contadini, proletari, sottoproletari...

La debole, esangue pianta dello stesso liberalismo « all'europea » fu presto recisa. Il Giappone entrò a gonfie vele nell'era capitalistica senza conoscere nessuna delle libertà borghesi che in Inghilterra, in Francia, in Italia, perfino, in parte, in Germania, ne avevano accompagnato lo sviluppo. La logica conclusione fu quella particolare forma di fascismo che, anche se privo di « tutta la vistosa messinscena di cattivo gusto di un Mussolini o di un Hitler », doveva condurre il Giappone, cinque anni dopo l'uscita del primo saggio di Norman, alla più spaventosa catastrofe della sua storia e a quell'occupazione straniera che i « restauratori dell'impero » avevano invano tentato di scongiurare.

Arminio Savioli

novità

HENRI IBSEN: « Casa di bambola. La donna del mare », Savelli, pp. 196, L. 1.500.

Col testo dei due drammi sulla condizione della donna sono pubblicate due lettere di Ibsen sul diritto di voto alle donne e la critica gramsciana a « Casa di Bambola », rappresentato nel 1917 al Carignano di Torino, tra lo sbalordimento di un pubblico « affollatissimo di cavalieri e di dame » decisamente estranei alla drammatica vicenda della protagonista.

KARL MARX, « Lavoro salariato e capitale », Savelli, pp. 79, L. 700

Il testo di alcune conferenze tenute nel 1847 alla Associazione degli operai tedeschi di Bruxelles, in cui Marx si proponeva di spiegare con linguaggio semplice gli elementi di base della struttura economica della società borghese.

CLAUDIO TORNEO, « Il sindacalista d'assalto », Sugarco, pp. 189, L. 2800

Un libro su Pierre Carniti che non vuole essere una apologia del sindacalista della Cisl, ma uno studio sulla personalità di questo esponente del nuovo sindacalismo e soprattutto delle lotte operaie negli anni Sessanta, di cui Carniti è stato un protagonista, e sul ruolo del sindacato nella società italiana.

GIUSEPPE LERTO, « Anonimo veneziano », Rizzoli, pp. 117, L. 900

La seconda stesura — diventata romanzo — dei dialoghi scritti da Berto per il film omonimo: « Le scarne didascalie », scrive l'autore nella prefazione, « sono diventate brani narrativi, scritti con puntiglio e ambizione per raggiungere un approfondimento psicologico dei personaggi che il dialogo non consentiva ».

Incontro con

Rodolfo Marcenaro

☐ **Dalla pubblicità TV al fumetto politico: le ragioni di una scelta**

Rodolfo Marcenaro, trentanove anni, genovese, pubblica presso l'editore Ottaviano il suo primo libro a fumetti: *Manifesto comunista*, versione a fumetti del classico testo di Marx ed Engels. Ha lavorato come illustratore di libri e nella pubblicità, dove ha ottenuto numerosi riconoscimenti internazionali. E' di sua creazione, tra l'altro, il « carosello » pubblicitario di un famoso fernet tutto giocato sulla plastilina.

— Marcenaro, come è nato questo fumetto?

— L'idea è venuta fuori dopo una di quelle accese e fumose discussioni nelle quali si è visceralmente a favore di qualcosa e visceralmente contro. E magari ad un certo punto non si sa più di cosa si stia parlando. Siccome erano i giorni successivi al 15 giugno, l'argomento era il marxismo: e si capiva che, da parte di coloro che si erano da poco spostati a sinistra c'era una precisa domanda di informazione. Allora ho pensato che anch'io, senza eccessive pretese, avrei potuto dare il mio contributo traducendo in immagini il testo più accessibile, più divulgativo di Marx ed Engels, soprattutto per quei passi dove solo apparentemente è semplice. Lo scopo è meramente didattico e perciò non ho per niente modificato il testo, se si eccettua lo snellimento di alcuni passi delle traduzioni che ho consultato. Ho dovuto così rileggere bramo per brano il *Manifesto* che avevo letto solo « globalmente » « traducendo » il tutto in figure e « nuvolette », lasciando scorrere simultaneamente le parole di Marx ed Engels: una elementare « filologia a fumetti », se così si può dire.

— Il tuo è un nome nuovo nel mondo dei fumetti. E l'esordio è nel fumetto politico. Come anni addietro Lunari, Chiappori, Pericoli e Pirella. A cosa è dovuta questa attenzione del fumetto italiano nei confronti della satira, dell'impegno civile?

— Ti posso raccontare come ci sono arrivato io. Per tanti anni ho lavorato nella pubblicità televisiva dove ho cercato di introdurre contenuti legati ai dei temi sociali, ma con la consapevolezza che la pubblicità è sempre e comunque violenza. Se io facevo dei discorsi « diversi » con le immagini, queste passavano; se, invece, proponevo le stesse « novità » con le parole, queste venivano immancabilmente censurate. Cioè, l'intervento censorio era praticato principalmente sulle parole poiché si riteneva il linguaggio grafico non solo meno importante, ma addirittura per niente autonomo, mero sussidio della parola, e quindi non pericoloso in sé. Una volta volevo riportare come commento sonoro di un filmato pubblicitario una poesia che diceva più o meno: « Pace alla Piazza rossa! Pace alla Statua della libertà! Pace al Campidoglio!», e così via. Mi han detto: « va bene tutto tranne "Pace alla Piazza rossa" ». Allora ho pensato che forse sarebbe stato meglio se coerentemente avessi abbandonato del tutto la pubblicità e mi fossi dedicato al fumetto dove avrei potuto esprimermi senza vincoli e condizionamenti. Ma evidentemente la mia storia personale si intreccia con quella di altri disegnatori poiché siamo maturati sulle stesse vicende politiche e sociali.

— Esaurito il filone dei libri di Marx, delle varie storie e « controstorie », il fumetto italiano rientrerà nei tradizionali filoni d'evasione, o pensi che per il fumetto politico ci sia ormai uno spazio stabile, acquisito?

— Lo spazio che il fumetto può coprire — almeno fin quando il suo linguaggio non diventerà più autonomo e articolato (cioè, quando si stamperà non un classico a fumetti, ma un fumetto che sia un classico) — a mio avviso investe la sfera del « prepolitico », dove viene fornita una prima schematica esposizione delle teorie e si coglie intuitivamente la natura del potere, le sue contraddizioni.

— Ritorniamo ai tuoi disegni. In due o tre tavole, a parte le solite radici nella grafica italiana, ho notato nell'impostazione degli apparentamenti con il messicano Rius, che a sua volta si è sostanzialmente ispirato (talvolta copiandolo) al maestro argentino Oski che negli anni cinquanta si è lungamente soffermato in Italia collaborando anche con l'Unità.

— Non mi meraviglia poi tanto. D'altra parte ci accomuna uno stesso orizzonte politico. Tutte le forme di linguaggio risentono della matrice politico-culturale della persona che lo utilizza. E questo è ancora più marcato nel caso del linguaggio grafico che, per esprimere un concetto dispone, almeno per ora, di una più limitata gamma di variazioni rispetto, ad esempio, al linguaggio verbale.

Lillo Gullo