Il riscatto impossibile del «ragazzo negro»

«Fame americana»: il tormentato itinerario di un intellettuale che non riesce a dar corpo al proprio sogno di liberazione

E' stato detto che il giorno in cui apparve *Native Son*, qualcosa cambiò profondamente nella cultura americana, tanto da rendere impossibile una ulteriore ripetizione delle «vecchie bugie» a proposito dei rapporti fra il bianco oppressore e il negro schiavo e sottomesso. Un giudizio, questo, che ancora oggi molti dei critici più autorevoli ripetono quando parlano dell'autore di quel libro di successo: lo scrittore negro del Mississippi, Richard Wright.

Nella maniera più consapevole e legittima, infatti, tutti gli scritti di Wright — da *I figli dello zio Tom* del 1938 fino al più conosciuto *Ragazzo negro* del 1947 — trovano agevolmente spazio entro i confini di quel «romanzo sociale» che nei cruciali anni '30 stava a testimoniare la forma (una delle tante) di un rinnovato e problematico impegno politico-ideologico. Organicamente, cioè, la sua esperienza personale ed artistica è espressione di una parabola comune a tutta una generazione di intellettuali che, proprio nel periodo immediatamente successivo al crollo del '29, riguadagnava un contatto vitale ed un ruolo primario all'interno del sistema capitalistico e, insieme, ne proponeva una radicale trasformazione guardando con sempre maggiore attenzione al modello del socialismo sovietico.

A confronto, tanto più esemplare e pregnante appare la reazione intellettuale di uno scrittore come Wright che alla realtà sconvolgente del disastro economico-sociale in cui la società americana era stata catapultata dalla Grande Depressione, si accosta con i modi propri alla tradizione culturale negra, che sin dalle sue origini ha piegato l'arte a strumento di protesta e di denuncia delle sofferenze di una minoranza «disperata».

Anche in questo lavoro di recente pubblicato in America, e che in realtà risale al 1944, la chiave autobiografica risulta essergli la più congeniale per la descrizione e la analisi della propria crescita intellettuale e spirituale, a partire dal momento della «fuga» dal Sud per andare ad incontrare una vita diversa, per «apprendere chi ero io, che cosa avrei potuto essere... per poter un giorno comprendere... il dolore che aveva significato vivere nel Sud». Con queste parole Wright chiudeva l'ultima pagina di *Ragazzo negro*. E il racconto di questo distacco violento ma necessario, di questo incontro con l'ignoto, prosegue appunto con *Fame americana*.

In questo scritto, più vicino alla fisionomia di un saggio che di un romanzo, lo scrittore riesce a raggiungere uno straordinario equilibrio tra resoconto, non sentimentale nè narcisistico, della propria «educazione alla realtà» e commento didascalico su di essa. Attraverso un malinconico esame di quegli anni determinanti della sua vita che lo videro, sgomento ed avvilito, giungere a Chicago e vagare per la prima volta fra la folla di un grande centro industrializzato del Nord, Wright ripercorre il lento processo di adattamento ad un paesaggio urbano ed umano del tutto estraneo e ambiguamente indifferente. Dove immediatamente matura la scoperta della propria impossibile neutralità in quanto artista, dell'irrinunciabile coinvolgimento in un rapporto critico con la società, i suoi orientamenti, i suoi soggetti e valori. Da qui la rinuncia travagliata al proprio isolamento e l'adesione entusiasta al partito comunista, con l'iscrizione al «John Reed Club» della città.

Questo momento — che coincide con la parte più complessa e sicuramente più significativa di tutto il libro — avvia un bilancio di insieme che risente della delusione di Wright per l'azione politica del partito. Lo scrittore si trova a dover fare i conti con una pratica duramente segnata dalle difficoltà di una condizione minoritaria. Il partito è estremamente isolato e duramente combattuto all'interno di una società nella quale si stanno già sperimentando le strategie aggressive e persecutorie della «guerra fredda».

Le conseguenze drammatiche, che Wright individua con una intransigenza dettata soprattutto dall'amarezza, sono il manifestarsi tra i militanti di una diffidenza verso qualsiasi espressione autonoma rispetto alla disciplina di partito, percepita come un attentato alla propria stessa identità politica; l'arroccamento settario di una linea che giunge ad adottare — dice lo scrittore — «tattiche segrete e clandestine come ai tempi degli zar dell'antica Russia». Wright constata insomma uno scacco dei rivoluzionari americani nel tentativo di guardare alla specificità culturale del loro Paese in quel momento storico.

Il rapporto con quella esperienza si farà sempre più aspro e doloroso. Wright farà coincidere la consumazione della sua malizia politica con l'oscurarsi della prospettiva di una trasformazione sociale decisiva dentro la quale egli aveva pensato realizzabile il riscatto della sua gente.

Luciana Pirè

Richard Wright, FAME AMERICANA, Einaudi, pp. 162, L. 4.000.

Dietro lo specchio

Scrivere della follia

In tedesco «Zorn» significa «ira». Con lo pseudonimo di Fritz Zorn è stato pubblicato lo scorso anno in Germania il resoconto autobiografico di un giovane svizzero morto a trentadue anni di cancro. Il titolo della traduzione italiana, che allude a un celebre quadro di Dürer, è *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (Mondadori, pp. 240, L. 5000). Non è il primo caso di un libro in cui un malato di malattia mortale descrive lo spegnersi della propria vita. Ma la particolarità di questo testo consiste nel fatto che Zorn fa risalire la causa stessa del suo tumore alla vita di nevrotico da lui condotta; e di tale nevrosi si sforza di comprendere e denunziare le ragioni e le origini.

Nato in una ricca famiglia zurighese, figlio unico, vissuto in mezzo agli agi, percorso un regolare corso di studi sino alla laurea in filologia e all'insegnamento, Zorn è tuttavia tormentato, sin dall'adolescenza, da una grave difficoltà nel rapporto con gli altri, la cui forma più paradossale è l'impossibilità di accostarsi sessualmente sia alle donne che agli uomini. Dalla narrazione risulta tuttavia evidente che questo aspetto della nevrosi, che è quello che maggiormente può colpire il lettore, è incluso in una forma più generale di «anaffettività», di incapacità sentimentale. O meglio: i suoi sentimenti sono tutti curvati su un versante negativo: senso di colpa, depressione, ira. Questa ultima, anzi, finisce per dominare: le ultime parole del libro, scritte tre mesi e mezzo prima della morte, sono: «Mi dichiaro quindi in stato di guerra totale».

Sono parole che, nella loro retorica banalità, attengono agli aspetti di delirio lucido che molte pagine testimoniano, a conferma dei disturbi psichici dell'autore. Ma sono anche la «logica» conseguenza di una spietata denunzia che egli fa della ipocrisia familiare, sociale, politica intorno a cui si costruisce quello che potremmo chiamare «il modo di vita svizzero», e che lo induce a simpatizzare con i terroristi della Baader-Meinhof (per tanti aspetti socialmente così vicini al suo caso). Sicchè, in ultima analisi, questa testimonianza, scarsamente illuminante — malgrado le apparenze — sul piano di una conoscenza reale dei meccanismi nevrotici, ha semmai valore psico-sociologico: e come tale mi sembra debba essere letta.

Il curatore Adolf Muschg, si domanda, nel saggio che segue al volume, se si tratta di «letteratura», e propende sostanzialmente per il no. La domanda è legittima, anzi attuale. Vi è infatti la tendenza a includere nella produzione «letteraria» molte confessioni, biografie, reperti, di carattere vario, attinenti alla «follia», o più precisamente alle nevrosi e alle psicosi. Tutto è lecito, ma il rischio è grandissimo. Nè ci pare lo abbia sfuggito lo psicoterapeuta Mario Isotti il quale con *Amore mio nemico* (Premio Viareggio, opera prima, Rizzoli, pp. 296, L. 6000), mescola una mediocre letterarietà con un «reperto» appunto clinico, la cui interpretazione proprio quella «letterarietà» finisce per rendere estremamente ambigua.

«Scrivere della follia», in realtà, non è impegno da poco. Lo sottolinea il n. 18 della rivista *Il piccolo Hans*, dedicato in gran parte agli atti del convegno «La follia dello scrivere e lo scrivere della follia», organizzato in febbraio a Milano da *La pratica freudiana*. Non è certo casuale che i relatori si siano soffermati su «scrittori della follia» che rispondono ai nomi di Cervantes, Shakespeare, Ariosto, Joyce, Maupassant.

Mario Spinella

Un particolare del Giudizio Universale rappresentante S. Sebastiano.

Michelangelo il ribelle

Autonomia della coscienza contro il principio d'autorità: questo il filo conduttore che Romeo De Maio rintraccia in tutta la vita e l'opera di Michelangelo.

Prima di Galileo — scrive De Maio — è Michelangelo che si oppone alla Chiesa quando questa vuole «surrogare le competenze con l'autorità, la ricerca scientifica con la tradizione, la civiltà dell'ispirazione con una Bibbia letterale, l'intuizione artistica con i canoni didascalici». Ed è per questo che anche Michelangelo è costretto all'abiura; egli, come Galileo, scopre un nuovo concetto di spazio che allargando il campo della conoscenza, riduce quello della fede.

Michelangelo non cede un solo istante alle lusinghe della pace di coscienza offertegli dalla Controriforma, egli rifiuta la sicurezza del dogmatismo, non si piega alle leggi e al sistema ecclesiastico. Mentre Raffaello vive attorniato da una corte di discepoli e ammiratori, Michelangelo si rinchiude in un superbo e sdegnoso isolamento. Raffaello si limita a glorificare, fedele e modesto, i valori del suo tempo, Michelangelo, invece, oppone il dubbio alla sicurezza universale della Controriforma. Mentre Raffaello, apologeta del dogma, rassicura il tradizionalismo ecclesiastico, Michelangelo sconvolge, con le sue inquietudini, il secolare equilibrio tra arte e Chiesa. «Ma l'espressione suprema dell'autonomia di coscienza di Michelangelo — scrive De Maio — è il *Giudizio Universale*, perciò i controriformisti radicali poterono elogiare quasi tutte le sue opere, ma non sopportare questa».

Iniziata nel 1534, Michelangelo termina l'opera, commissionatagli da Clemente VII, nel 1541. Gli avvenimenti storici del periodo precedente, dalla fine di Firenze al «sacco di Roma», sconvolgono profondamente la coscienza dell'artista. E nel *Giudizio* emerge in tutta la sua drammaticità il segno della crisi che Michelangelo attraversa; crisi non solo individuale ma proiettata verso la storia: egli vede avverarsi il destino tragico dell'umanità che disgiunta da Dio anela al «ritorno». Nel *Giudizio* michelangiolesco è infranta, per la prima volta, la tradizione iconografica che collocava nel cielo Dio con tutta la sua corte e in basso, a destra e a sinistra, gli eletti e i reprobi: qui l'artista concepisce la composizione come una massa di figure rotanti intorno al Cristo, la cui immagine emerge isolata e temibile nella sua suprema giustizia.

I controriformisti avvertono, al di là della rappresentazione iconografica, tutta la portata rivoluzionaria dell'opera d'arte. Mentre essi presumono di sapere tutto sul Mistero del Giudizio finale, Michelangelo introduce il dubbio nella sua rappresentazione: egli non sa nulla del Giudizio e attraverso la sua opera ne ricerca dolorosamente il senso. La differenza dell'opera michelangiolesca continuerà ad avvertirsi nel tempo, quando la Controriforma farà eseguire numerosi altri *Giudizi* che saranno — da quello del Vasari a quello di Rubens — l'immagine della certezza cristiana.

Nel *Giudizio* di Michelangelo non vi è nessuna facile morale del bene e del male, ma il contrasto tragico e «sublime» della colpa e della Grazia: tutti sono colpevoli, tutti possono essere salvati. Le figure dell'affresco, prive di armonia e di classica bellezza, ma cariche di impeto vitale, rappresentano una umanità eroica e superba e non già, come vorrebbe la Chiesa, umile e timorosa.

«La fonte primaria del Giudizio è la coscienza laica di Michelangelo, maturata attraverso la cultura, l'onestà intellettuale, l'intuizione artistica, l'esperienza religiosa». A differenza delle interpretazioni classiche, De Maio libera l'ispirazione del *Giudizio* dalle fonti letterarie e filosofiche: seppur profondo conoscitore della *Divina Commedia* e sensibile interprete del neoplatonismo ficiniano, Michelangelo non ricalca nessuno schema precostituito, nessuna simbologia preesistente.

Dopo l'apertura del Concilio di Trento la reazione controriformista si fa più violenta e i padri tridentini non tollerano, nell'organizzazione figurativa del *Giudizio*, l'assenza del primato cattolico sulle altre religioni e soprattutto l'assenza della raffigurazione del potere papale. Ben cinque papi, dal '45 in poi, progettano di distruggere l'opera di Michelangelo: alcuni l'abbandonano all'usura del tempo, altri (come racconta Stendhal ancora nel 1828) la ricoprono con un arazzo del Barocci. Anche Paolo III, uno dei pochi amici di Michelangelo, è fortemente tentato di abbattere la Cappella. La lotta dei controriformisti contro i nudi del *Giudizio* è sostenuta da molti altri cattolici, primo fra tutti l'Aretino; ma essi non comprendono — scrive De Maio — che i nudi, in Michelangelo, sono pura «idea» e non certo indecenza.

Nel libro di De Maio l'analisi dell'opera di Michelangelo ci appare fondata su una delle più vaste ricerche filologiche prodotte dalla storiografia italiana: ne esce, così, uno studio in cui erudizione e intuizione si fondono fino a consentire una comprensione profonda dell'arte michelangiolesca.

Francesca Cernia

Romeo De Maio, MICHELANGELO E LA CONTRORIFORMA, Laterza, pp. 538, L. 18.000.

Abitare nei Paesi Bassi

La storia dell'architettura, dell'urbanistica e dell'edilizia in Olanda fra le due guerre attraverso una puntigliosa ricostruzione di fatti e documenti

La storia dell'architettura e dell'urbanistica e quella (in Italia ben poco praticata) dell'edilizia sono state finora in larga misura «ideologiche», cioè costruite su posizioni parziali che pretendono di essere totali. In altre parole spesso la storia, in questi settori, è stata un supporto della progettazione, quasi una sua ancella, assumendo un ruolo strumentale. D'altra parte, la stessa assenza o scarsità di ricerca ha costretto a ricorrere ai miti per ricucire, in un disegno in qualche modo coerente, i troppo pochi fatti noti.

Il deciso affermarsi — col tramonto della vecchia società rurale ancora ben viva nel dopoguerra — di una società democratica di massa, e il conseguente dislocamento del «punto di vista» delle scienze umane (e in particolare, per quel che ci interessa, della geografia umana, della storia urbana e territoriale, della sociologia urbana) ha reso necessario passare nuovamente al vaglio critico tutte le nozioni e i principi diffusi dalle scuole di architettura dal primo al secondo dopoguerra, al fine di identificare esattamente origine e significato delle forme e del linguaggio, delle procedure seguite nella progettazione, degli strumenti di controllo dell'assetto urbano e territoriale, in breve, di tutto quello che forma il bagaglio culturale dell'architetto.

A questo processo contribuisce validamente Giovanni Fanelli con la ricostruzione delle vicende olandesi fra le due guerre, la cui importanza va ben oltre i confini del piccolo Paese.

L'opera del Fanelli presenta un duplice interesse: per l'oggetto, che è l'evoluzione dell'edilizia, dell'architettura e dell'urbanistica i loro rapporti, e il dibattito culturale negli anni dell'affermazione dell'architettura moderna in Olanda; e per il metodo seguito.

Quest'ultimo, è tutto il contrario di certi approcci brillanti così di moda. Fanelli rifiuta di teorizzare ulteriormente sulle teorie, e rifugge da ogni prevaricazione ideologica, attenendosi puntigliosamente ai moltissimi fatti e documenti accertati con filologica precisione, e riguardanti i settori paralleli dell'edilizia, dell'urbanistica e dell'architettura. L'orientamento della materia è cronologico, per anno: un metodo solo apparentemente banale, che smonta le soprastrutture ideologiche, spezza l'inesistente «grande evento» (quello riportato, con etichetta e data, nei manuali), il concentrato più o meno arbitrario di un processo, restituendogli la sua natura problematica, complessa e mutevole. Un fatto architettonico o urbanistico si disaggrega — nei fatti, come nel racconto di Fanelli — in uno o più concorsi, nell'operato delle commissioni giudicatrici, nella realizzazione più o meno lunga e complicata da variazioni volute o imposte, nella discussione sull'opera realizzata, nelle mostre, nei commenti delle riviste, nelle ripercussioni internazionali. Anche per le correnti del «movimento moderno» — in Olanda nacquero la «Scuola di Amsterdam», «De Stijl», ed ebbe largo sviluppo il movimento parallelo alla «Nuova razionalità» in Germania — il metodo della scomposizione cronologica aiuta a rendersi conto dei complessi rapporti fra le correnti, e di queste col movimento internazionale (nel quale l'Olanda era profondamente inserita).

Le forzature ideologiche e le collocazioni improprie divengono così impossibili o quanto meno improbabili. Questa ricostruzione quasi dall'interno ha richiesto naturalmente una conoscenza diretta delle realizzazioni, l'esame di tutta la relativa pubblicistica nella lingua originale, interviste ai protagonisti sopravvissuti, ecc. Fra i risultati di questo lavoro così paziente, il ricupero di nomi e personalità dell'architettura e dell'urbanistica insufficientemente noti (ad esempio Duiker, Van Loghem) o del tutto trascurati (Planjer, Staal, Lauweriks, Klaarhamer, Wijdeveld), ma anche di tecnici e amministratori che hanno avuto un ruolo di grande interesse storico nella gestione della politica edilizia delle città (Keppler, Plate, Hudig).

Ci si potrebbe domandare a questo punto se un lavoro del genere potrebbe esser tentato per l'Italia. La necessità indubbiamente c'è. E' però certo che la particolarità della situazione italiana dove i vari protagonisti, professionisti, imprese, funzionari e amministratori parlano lingue del tutto differenti, rende questo compito estremamente arduo proprio per quello che sarebbe l'aspetto più interessante: il rapporto fra i vari protagonisti dell'attività edilizia e urbanistica.

Lando Bortolotti

Giovanni Fanelli, ARCHITETTURA EDILIZIA URBANISTICA - OLANDA 1917-1940, Papafava Ed., pp. 786, Lire 22.000.

La creta, il bronzo e la parola

La produzione poetica dello scultore Emilio Greco, sorta di «controcanto» della sua ricerca plastica - La nostalgia della scrittura

Ho incontrato Emilio Greco dopo più di vent'anni a Viareggio, in occasione di una sua mostra antologica (sculture, disegni, grafiche) che presto dovrà intraprendere il viaggio per tappe lontane: l'Ermitage di Leningrado, il Museo Puskin di Mosca.

Greco ha voluto regalarmi un suo libro, stampato presso «Carte Segrete» e intitolato *L'oro antico delle vigne*: vi si leggono prose autobiografiche, poesie scritte nell'arco di quarant'anni (la più remota è datata «Siracusa, 1937», le più vicine sono dell'anno scorso), il tutto accompagnato da un ampio corredo di fotografie e disegni, materiali che ci riportano a una biografia e soprattutto a un'opera di cui questi scritti in versi e in prosa vorrebbero costituire il privato, discretissimo e (proprio per questo) non trascurabile controcanto. Tutti conoscono, è vero, la traboccante, mediterranea, ora un po' morbida e ora invece castissima, sensualità delle figure di Greco: e perciò non molto aggiungeranno al suo discorso maggiore i riscontri che di essa (ma soprattutto della sensibilità da cui nasce la sua visione plastica e figurativa) sono immediatamente rintracciabili in questi versi.

Ma la scrittura di Greco non è (rispetto al suo lavoro di scultore, ai suoi disegni) semplicemente un controcanto: essa costituisce pure, nonostante la simultaneità temporale, una specie di antefatto, un al di qua, che ci aiuta a leggere meglio, con profondità accentuata, il discorso dei volumi e del segno grafico.

Non ci siamo però ancora posti una domanda: perchè Greco (come già altri grandi artisti) scrive poesie? Forse per la stessa ragione per cui ci sono e ci sono stati poeti che dipingono? E' possibile che in molti artisti (pittori o scrittori, scultori o musicisti) la necessaria, positiva e stimolante «insoddisfazione» del proprio lavoro (quella che, in definitiva, li spinge in avanti ad afferrare l'innafferrabile) si manifesti *anche in* una specie di nostalgia di mezzi d'espressione «altri», diversi da quelli consueti e istituzionali dell'arte da ciascuno esercitata: quasi invidiando in essi un margine ulteriore di possibilità espressive. E in questo senso la esplorazione, benchè occasionale o marginale, di tali possibilità rientra essa stessa nell'ambito della ricerca preminente, specifica e propria dell'artista.

Ormai da più di quaranta anni alle prese con i corposi materiali del suo linguaggio (la creta, il bronzo, il cemento, le lastre da incidere), Greco può comprensibilmente provare nei confronti della parola poetica quella nostalgia di cui prima dicevo e che altri (a loro volta da decenni alle prese con parole tutt'altro, ahimè, che malleabili) potrebbero provare per i suoi materiali.

Ma, per tornare al discorso sulle poesie (che non avevo fin qui avuto occasione di leggere), non tacerò la ragione per cui l'incontro con esse mi è stato singolarmente gradito. Ho creduto finalmente di capire perchè, ventiquattro anni fa esattamente, un artista già molto importante come Greco, acconsentisse con un'immediata e generosa disponibilità ad accompagnare con un suo disegno la pubblicazione quasi clandestina di un quadernetto di poesie che il sottoscritto trepidante e sconosciuto, gli aveva previamente sottoposto. «Anche io scrivo poesie» mi aveva detto.

Giovanni Giudici

Emilio Greco, L'ORO ANTICO DELLE VIGNE, Carte Segrete, pp. 182, s.i.p.

La crisi degli anni Venti vista dalla sinistra

C'era voluta una guerra mondiale per far scoppiare il bubbone; ce ne volle poi un'altra per superare gli effetti della «grande depressione» del '29. Ma quella crisi, contrariamente a ciò che Lenin e i bolscevichi pensavano prima del 1923, non fu affatto mortale per il capitalismo. Sull'analisi economica e sul dibattito strategico della Terza internazionale e nella sinistra di allora, vengono ora pubblicati in volume (F. Claudin, G. Vacca, A. Natoli e altri, *La crisi del capitalismo negli anni '20*, De Donato, pp. 312, L. 4.800) i principali interventi al seminario promosso dalla Fondazione Basso-ISSOCO nel 1976. Tra le altre, segnaliamo le relazioni di Fernando Claudin e Aldo Natoli sull'evoluzione del tema nel pensiero di Lenin, la rassegna di Ester Fano Damascelli sulla situazione dei principali Paesi capitalistici dalla guerra mondiale alla crisi del '29, di Lisa Foa e Mario Telò sull'analisi di Bucharin e dell'Internazionale, di Franco De Felice sul dibattito tra i comunisti italiani, di Massimo L. Salvadori sull'approccio di Kautsky, e infine di Giacomo Marramao sul dibattito in seno all'«estremismo storico». Chiude il volume una rassegna bibliografica di Aldo Agosti.

Heidegger e le domande che non trovano risposta

L'impianto teorico del marxismo europeo sembra subire una torsione profonda nell'attrito con due ordini di fatti: la caduta d'efficacia dei modelli di socialismo reale e la pressione esercitata dal pragmatismo amministrativo che esprime la condizione tecnica di riproduzione sociale nei Paesi capitalistici. La crisi di cultura che ne discende divarica in modo assai rischioso i termini del rapporto fra teoria e pratica e agisce sul nucleo d'identità delle forze rivoluzionarie. In questo quadro alcuni temi che nella tradizione marxista hanno trovato una configurazione teoricamente stabile (il rapporto fra uomo e natura, fra progetto e trasformazione fra classe e società, tecnica e dominio) tendono a rimodellarsi secondo i caratteri di una tradizione speculativa consolidatasi negli anni Venti e Trenta, nel corso di un'altra crisi. E' il caso della ripresa heideggeriana nel nostro Paese. A una riflessione già ricca di titoli, anche se talvolta indifesa di fronte alle qualità fascinatorie del linguaggio dei fondamenti heideggeriano, si aggiunge ora un'opera di Mario Ruggenini, *Il soggetto e la tecnica - Heidegger, interprete «inattuale» dell'epoca presente* (Bulzoni editore, pp. 368, L. 12.000). In questione sono l'assetto di un mondo sottoposto al dominio della tecnica e di un soggetto, l'uomo, in quanto tale separato dal fondamento dell'essere e riprdotto come funzionario della «separazione». Ma almeno un dubbio, anche a voler restare in questo quadro, va formulato: chi pronuncerà la domanda radicale che mette in questione il tempo della tecnica? Qui Heidegger (e Ruggenini) taccione. (*f. o.*).

Cento abitanti del continente fumetto

I fumetti sembrano ormai essere stati accettati come un fatto di cultura. E nell'arco degli ultimi 15-20 anni autori, personaggi e «segni» di un'informale epopea sono venuti assumendo caratteri distintivi, specificità di messaggi, codici comunicativi. Di pari passo con tale *boom*, che sembra non conoscere crisi, sono venute moltiplicandosi le analisi, le sistemazioni storico-critiche anche erudite di tutta la vasta e articolata materia. In genere, però, trattazioni e valutazioni si soffermano prevalentemente sul personale estro creativo (grafico o «letterario») di determinati autori, trascurando forse una considerazione più attenta dei «protagonisti» delle varie storie.

Un contributo per colmare tale lacuna è il libro di Franco Fossati *I fumetti in cento personaggi* (Longanesi, pp. 236, Lire 2.500) che, strutturato come un'anagrafe dettagliata di eroi in dimensione, fornisce notizie e strumenti conoscitivi (bibliografie, pubblicazioni specialistiche, editori e manifestazioni, ecc.) certamente utili per gli appassionati.

Nella fucina dei suoni

Tradizioni e culture a confronto attraverso l'analisi dei modi concreti di fare musica

Il mondo è una fucina di suoni. Della natura, degli animali, dell'uomo. C'è chi (come M. Schneider) vuole coglierví un afflato mistico che trascende il mondo stesso: e chi, come André Schaeffner, avvicina il fenomeno con occhio razionale, con la curiosità del ricercatore che non vuole trarre conclusioni generali ma semplicemente descrivere con chiarezza i dati, porre i termini del problema. Sellerio editore di Palermo pubblica ora la traduzione dell'opera forse maggiore di questo eminente etnomusicologo, scritta nel 1936 e divenuta ormai un autentico classico: *L'origine degli strumenti musicali* (traduzione di S. Gagliardi, introduzione di D. Carpitella, con 87 disegni di strumenti non appartenenti alla tradizione colta europea, e con ampia bibliografia aggiornata dall'autore al 1965).

Se i tipi di strumenti in uso nella musica dotta europea non toccano di sicuro il centinaio (compresi quelli a percussione), nelle altre civiltà e nelle stesse culture europee non colte essi sono migliaia: si fa strumenti il corpo umano, l'acqua, la terra, la pietra; il legno, il metallo, le ossa (d'uomo e di animali); la pelle, la canna, il metallo; e questi materiali vengono sollecitati al fine di produrre suono nei modi più diversi presso i popoli più lontani, dei quali peraltro specie all'epoca in cui Schaeffner pubblicava il suo libro si conosceva solo una parte dell'armamentario strumentale esistente. Lo scopo dell'affascinante volume (in cui di necessità le conoscenze musicali si intrecciano a quelle linguistiche, storiche, sociologiche, geografiche, di riti e di religioni), è di comporre un grande quadro d'assieme in cui si tende a riconoscere dignità autonoma, di creazione, invenzione, timbro, a strumenti che troppo spesso vengono liquidati come primitivi o inferiori.

In verità, sembra ammonirci lo studioso francese, l'uomo «primitivo» e un uomo che si è formato in condizioni diverse dalle nostre ma che ha saputo esercitare la sua capacità di invenzione in modo ricchissimo, fino a gareggiare e persino a superare certi prodotti dell'arte «colta» europea (egli cita con esempio un «ammirevole pezzo di musica giavanese» che «eccelle in finezza con certa produzione da camera di un Ravel o uno Stravinski»). Ancora un'occasione, per l'uomo «bianco», per dimettere il sussiego e la presunzione che gli fanno credere di essere al centro del mondo e della cultura, per avvicinare con attenzione e — se ci riesce — con umiltà un aspetto davvero universale della cultura e della musica.

Giacomo Manzoni

André Schaeffner, L'ORIGINE DEGLI STRUMENTI MUSICALI, Sellerio, pp. 446, L. 8.000.

Se le leggi si contraddicono

Una serie di testi affronta il problema del diritto come «sistema» coerente di norme - Storia e approdi recenti di un dibattito che continua a dividere i giuristi

Che cosa significa dire che il diritto è un «sistema»? In generale, quest'asserzione viene oggi intesa così: l'insieme delle norme giuridiche di un certo Stato deve essere caratterizzato dalla coerenza e dalla completezza. Infatti, affinchè i cittadini sappiano come comportarsi, è necessario che il sistema giuridico non contenga norme che si contraddicono a vicenda, ne lasci senza regolamentazione alcuni comportamenti socialmente rilevanti.

In concreto, però, il diritto di un certo Stato può rivelarsi contraddittorio e incompleto: ne abbiamo sotto gli occhi esempi quasi quotidiani. Tuttavia il diritto della borghesia in ascesa fece proprie queste esigenze di completezza e di coerenza, in un primo tempo per bloccare ogni ritorno dell'arbitrio feudale e poi per sancire la propria supremazia di classe sul proletariato. Questo discorso sul sistema giuridico è necessariamente semplicistico, tuttavia esso non venne mai formulato in termini politici: i giuristi preferirono in genere un dibattito tecnico o filosofico. L'interesse per questo campo era tipico della scuola torinese, animata da Norberto Bobbio: nel 1965 aveva visto la luce il volume di Giorgio Lazzaro, *Storia e teoria della costruzione giuridica*, e nel 1967 quello di Giacomo Gavazzi, *Norme primarie e norme secondarie*, entrambi presso il medesimo editore.

Oggi il dibattito su questo tema è riproposto da due volumi tradotti dal Mulino. Il primo è l'opera di Joseph Raz, *Il concetto di sistema giuridico*. Questo studioso israeliano, oggi operante in Gran Bretagna, riprende la tematica di Hart e tenta un collegamento tra le teorie giuridiche del continente europeo e la tradizione analitica propria del mondo anglosassone. Il libro che ne risulta propone una lettura di Austin, Bentham e Kelsen in chiave sistemica. Tuttavia, se un appunto può esser mosso a questo autore, è proprio quello di non essere egli stesso sistematico nella trattazione. In questo egli è pienamente erede della tradizione anglosassone.

La rigorosa struttura espositiva, tanto cara ai giuristi dell'Europa continentale, ritorna invece nell'opera di Niklas Luhmann, *Sistema giuridico e dogmatica giuridica*. Il sociologo tedesco tenta un approccio diverso al problema: egli si chiede se possa venir attuata una convergenza tra sociologia e diritto proprio nel campo della costruzione sistematica. Usando i moderni strumenti della teoria generale dei sistemi, Luhmann giunge ad una risposta negativa.

Entrambi i volumi sono di lettura non facile, ma utile: il giurista viene infatti portato a riflettere su una nozione (quella appunto di «sistema») che egli tende ad usare senza averne ben chiaro il significato e le implicazioni. L'approccio ai volumi è facilitato dalle introduzioni di Paolo Comanducci al volume di Raz e di Alberto Febbrajo a quello di Luhmann, in cui il lettore troverà le spiegazioni necessarie per affrontare i testi.

Mario G. Losano

J. Raz, IL CONCETTO DI SISTEMA GIURIDICO, Il Mulino, pp. 286, L. 8000. N. Luhmann, SISTEMA GIURIDICO E DOGMATICA GIURIDICA, Il Mulino, pp. 164, L. 6000.