Sklovskij presenta i suoi colleghi

Nell'intervista, pubblicata dagli Editori Riuniti, i protagonisti di una straordinaria stagione culturale: da Esenin a Mandelstam, da Mejerchold a Majakovskij

VIKTOR SKLOVSKIJ, Testimone di un'epoca (intervista a cura di Serena Vitale), Editori Riuniti, pp. 166, L. 3500

Viktor Borisovic Sklovskij può oggi considerarsi, fra gli scrittori sovietici, il più popolare e il più tradotto nel nostro paese. Riscoperto una quindicina d'anni fa in occasione del «rilancio» dei cosiddetti critici formalisti come uno dei due (l'altro è Roman Jakobson) rappresentanti ancora in vita di quella scuola per molti aspetti anticipatrice, egli è rimasto da allora quasi costantemente alla ribalta dell'attenzione. E oggi, a ottantasei anni, questo enfant terrible *delle lettere sovietiche non ha affatto l'aria di uno che si è ritirato dalla scena: è appena uscita col titolo* Testimone di un'epoca *una sua lunga intervista, raccolta da Serena Vitale nel corso di otto conversazioni svoltesi l'inverno scorso a Mosca.*

Anche questo piccolo libro (completato da un saggio della stessa Vitale, da una cronologia delle opere dello scrittore e da un glossario di nomi forse troppo rapido per non rivelare qualche lacuna e/o inesattezza) è utile per riproporre a chi già non la conoscesse nelle sue molteplici sfumature e ironiche ambiguità la straordinaria personalità dell'autore di Zoo *e* Teoria della prosa. *Così come lo è stato sulla pagina, anche davanti al magnetofono Sklovskij ci conferma infatti la sua immagine di geniale «poligrafo», dinamico, versatile, contraddittorio e provocativo, istintivamente anticonformista e nello stesso tempo incline al compromesso, in tutta la varietà delle sue espressioni (dalla critica alla teoria letteraria, dalla memorialistica alla sceneggiatura cinematografica e perfino, sotto la spinta della necessità, alla scrittura per conto terzi).*

C'è poi da tenere presente che, come «testimone di un'epoca» della letteratura russa, i cui protagonisti sono ormai tutti (o quasi) morti, egli è qui un testimone abbastanza disinibito, che parla senza grandi timori di smentite o polemiche; e il suo discorso a ruota libera, ricco di quelle «digressioni» di cui lo scrittore è maestro, deve essere prima di tutto inteso come un «racconto»: il racconto autobiografico di una vita che ha coinciso con alcune delle fasi più significative e drammatiche della cultura russa contemporanea. Il clima letterario e artistico di una Pietroburgo ancora alla vigilia della prima guerra mondiale (già ampiamente descritto nel libro su Majakovski) *e le origini della «leggendaria» OPOJAZ (Società per lo studio della lingua poetica) costituiscono, per esempio, uno degli spunti più stimolanti di queste conversazioni: ne emergono i nomi di professori come Vengerov e Baudouin de Courtenay e di allievi dell'università pietroburghese che avrebbero poi superato con la loro fama i maestri (poeti come Mandelstam e Gumilev, linguisti come Jakubinskij, orientalisti come Evgenij Polivanov e, naturalmente, i futuri teorici del formalismo da Tynjanov a Tomasevskij, da Vinogradov a Zirmunskij, a Ejchenbaum).*

Comunque, confessa oggi Sklovskij a proposito di quel periodo, «non ho mai finito l'università. Perché? Perché non ho mai avuto il tempo, ma anche perché volevo occuparmi seriamente di letteratura».

Con Tomasevskij, Zirmunskij, Vinogradov e Tynjanov, come lui membri dell'OPOJAZ, Sklovskij si trovò dopo la rivoluzione a insegnare all'Istituto Zubov (o Istituto di Storia delle Arti); ma la fortuna del metodo formale non durò a lungo. «Nella seconda metà degli anni venti... il gruppo formalista, come tale, non esisteva più» egli dichiara; e aggiunge in un tono che sembra qui di non richiesta autocritica: «L'OPOJAZ riuscì ad occupare un territorio abbastanza vasto, fu riconosciuto dalla scienza accademica, ma non era riuscito a dominare quell'altro strato di cui vive e per il quale si crea la letteratura... Io non ho portato a termine il mio lavoro nell'OPOJAZ e, in genere, i teorici dell'OPOJAZ non sono riusciti a rispondere fino in fondo a questa domanda: in che modo la problematica sociale, entrando nella sfera dell'arte, muta la sua essenza».

Sklovskij, come si sa, si è sempre mosso con la disinvoltura dell'addetto ai lavori in diversi ambienti: non soltanto, dunque, in quello della letteratura, ma anche nel cinema e nelle arti figurative; per cui parecchie delle figure di contemporanei da lui rievocate appartengono proprio a questi ultimi settori. Vediamo così un pittore e poeta come il dimenticato Pavel Filonov che pretendeva «che anche la parete dovesse capire la grandezza del suo quadro»; o le mitiche figure dei pionieri del cinema sovietico, da Ejzenstein (del cui film Sciopero *ci viene raccontata la nascita) all'ex-pittore Kulesov o ad Abram Room (per i loro film, rispettivamente,* In base alla legge *e* Terza borghese *Sklovskij scrisse le sceneggiature). Più vive di tutte, però, affiorano alla memoria dell'anziano scrittore le figure dei più diretti colleghi, che egli ci restituisce quasi in una luce di «straniamento» poetico, affidandosi talvolta anche a piccoli episodi, minimi particolari di quotidianità: Blok che passeggiando in una «notte bianca» del nord («le pietre erano appena rosee, la Neva azzurrognola») gli dice, a proposito della «malattia del presentimento» che precede la creazione poetica. «Ma perché lei capisce tutto?»; Majakovskij che non vuole avere debiti e che (in linea, del resto, col suo amico Brik) asserisce come in poesia «appare prima il ritmo e poi... la parola...»; Mandel'stam che «scendeva in fretta dalle scale della Casa delle Arti declamando... versi»; Esenin con i suoi valenki, gli stivali contadini di feltro; Gor'kij con la sua memoria di ferro; la poetessa Gippius col suo soprannome di «ippopotamo»; Mejerchol'd sorpreso da un attacco di diarrea; Zoscenko che si offendeva per un nonnulla; Tichonov che diventò «non un burocrate, ma uno che vuole dimostrare tutto quello che succede»; e così via.*

Senza dimenticare, infine, che fra i contemporanei del vecchio enfant terrible *ci fu dopotutto anche un certo Andrej Zdanov. Ma «chi era Zdanov, Viktor Borisovic»?*

«Era» risponde Sklovskij «uno che sapeva suonare il pianoforte».

Giovanna Spendel

Viktor Sklovskij con S. M. Tretjakov

Battaglie e delusioni di un giornalista

Piero Morganti traccia un resoconto di dieci anni di impegno per il rinnovamento dell'informazione

PIERO MORGANTI - Come si diventa giornalista, Einaudi pp. 200, L. 4.000

Che bel guaio per un giornalista mettersi a raccontare di se stesso, dei giornali nei quali ha lavorato, delle esperienze vissute con i colleghi fuori e dentro la redazione! Figuriamoci poi se il giornalista in questione non occupa nella gerarchia della casta uno scranno vescovile o cardinalizio, ma è soltanto uno dei tanti. Avesse scritto un trattato sulle api o sui funghi, avesse romanzato un fatto di cronaca clamoroso o si fosse impegolato in una analisi storico - sociologico - filosofica, un «soffietto» non glielo avrebbe negato nessuno: sono gentilezze che si scambiano tra colleghi. Ma Piero Morganti s'è messo a sciorinare pubblicamente biancheria, per così dire, di famiglia, compresi alcuni pannicelli sporchi. Inevitabile che il suo recente libro («Come si diventa giornalista») suscitasse polemiche, discussioni, ma anche malumori e sentenze liquidatorie.

Di che cosa narra il libro scritto da Morganti, cronista del *Corriere della sera*? Intanto bisogna sbarazzare il terreno da un equivoco che il titolo può suggerire. Non si tratta di un *vademecum* per l'aspirante giornalista (in questo caso quanti vi avrebbero badato?) ma del resoconto di un tale che, giovanotto, si mette in testa di fare questo lavoro; di come riesce ad entrare in un giornale; di come *si forma* passando attraverso esperienze ora esaltanti, ora umilianti; vivendo la stagione grigia del giornalismo ossequioso verso il potere; quella delle lotte durante le quali i giornalisti riscoprono la loro dignità e il diritto a fare in libertà, senza condizionamenti, il mestiere; infine la controffensiva moderata, il tentativo, in parte riuscito, di eludere gli spazi di autonomia e ripristinare nelle redazioni situazioni «normalizzate».

E' una testimonianza, avverte l'autore, che come tale vuole essere giudicata: quasi a dire: io l'ho vista, vissuta e sofferta così.

Sta qui il punto critico della narrazione. Nello scontro tra rinnovamento e restaurazione Morganti vede prevalere di gran lunga la seconda, anche perchè essa può avvalersi di errori commessi da quello, che, per comodità, possiamo ancora chiamare il «movimento dei giornalisti democratici». Nell'inclinare un po' troppo, anche per ragioni emotive, verso il pessimismo, Morganti non rende tutta la giustizia necessaria a quanto si è conquistato con le lotte di questi anni: non si deve a queste lotte se, nonostante tutto, la stampa è oggi, diversa, migliore, rispetto a dieci anni fa?

E' evidente che le valutazioni e gli stati d'animo di Morganti sono condizionati dalla vicenda del *Corriere*, nell'ambito della quale la testimonianza resta circoscritta, e, soprattutto, dall'esperienza personale. La delusione, l'amarezza, una certa impotenza che oggi percorre chi s'era illuso che questa battaglia fosse lì lì per essere vinta in tempi brevi e per sempre, fanno velo alla serenità del giudizio.

Ma, detto questo, c'è da domandarsi in tutta coscienza se la faccenda può essere liquidata come un «caso personale». Sarebbe facile ma anche pericoloso. Da questa testimonianza viene un segnale, un allarme che non si dovrebbe lasciar cadere. Nella battaglia per una informazione più democratica un ciclo, probabilmente, si è chiuso e se ne è aperto un altro. Contro un avversario che aggiorna tattiche e strategie bisogna inventare e usare armi altrettanto nuove e adeguate, trovando anche il coraggio di mettere in discussione schemi e strutture che inceppano, che ancora, probabilmente, tengono i giornalisti a mezza strada tra la corporazione e una categoria con peculiarità sue ma immersa e collegata con la società. Il libro di Morganti ci sollecita, al di là di ogni altra legittima e severa valutazione, ad accelerare questa riflessione senza timori e pregiudizi.

Antonio Zollo

Questo amore cancella il tempo

GINA LAGORIO, Fuori scena, Garzanti, pp. 260, L. 5800

Dopo *La spiaggia del lupo (1977)* Gina Lagorio ripropone, ancora da Garzanti, un nuovo romanzo: *Fuori scena*. La struttura del testo è relativamente semplice: Elena, attrice affermata, arrivata alla maturità, inizia una sorta di «ritorno» verso il paese di origine, che «per concorso di fatti naturali ha avuto una sorte singolare: il tempo l'ha percorso senza trasformarlo...». Qui, ritrova Dino, amico di gioventù, ora occupato nella «sua vita di signorotto di campagna». L'incontro è molto breve, ma ha il potere di rimettere in movimento, per ambedue, sensazioni e meccanismi mentali che sembravano scomparsi. La storia, poi, procede per trame parallele, alternative. Dino muore, ed Elena si ritrova, alla fine del libro, a riguardare quelle stesse terre, dove «...Dino l'aveva aspettata...».

Così, l'economia narrativa, i personaggi e i dialoghi ruotano attorno ad un «centro» che a volte è solo immaginato, a volte presentificato e che alla fine si rivela come «un mistero terrestre, o celeste...».

Un luogo, dunque, che pare trascendere lo spazio del racconto e nel contempo attraversarlo per intero come punto di riferimento immanente. Gina Lagorio non manca di mettere in continuo rilievo l'«atemporalità» del territorio, definendolo tramite paesaggi e oggetti nei quali l'atemporalità sembra rappresentarsi e diventare visibile. Per questo, il modulo di scrittura narrativo e quello descrittivo paiono scambiarsi le parti e integrarsi: «...sulla geometria delle origini che aveva disposto strade e crocicchi (...) il paese aveva acquistato una sorta d'illusione d'ottica teatrale...». In questo modo, il terreno che ospita i protagonisti acquista, come è nelle intenzioni di Gina Lagorio, un carattere mitologico, simbolico, pur mantenendo una porzione di «realtà».

Proprio questo tentativo di esaltare la centralità di un terreno presente ma «fuori scena», sembra tuttavia andare a scapito della narrazione complessiva: come se al di fuori del «centro» e una volta individuatolo Gina Lagorio non si preoccupi più di ricostruire dei personaggi in carne ed ossa, o delle situazioni e dialoghi attendibili. Allora, lo sforzo di definire un nucleo originario pesa sul complesso della macchina narrativa, oscurandola, e, a volte, proponendola con strumenti sbrigativi.

Mario Santagostini

Così Billie Holiday cantò la sua vita

BILLIE HOLIDAY, La signora canta i blues, Feltrinelli, pagine 274, L. 3.500

«La mamma e il babbo erano ancora molto giovani quando si sposarono. Lui aveva diciott'anni, lei sedici, io tre. Chi di un libro ama soprattutto le prime venti parole potrà ritenersi soddisfatto. A distanza di oltre vent'anni dalla prima pubblicazione (in Italia per Longanesi) l'autobiografia di Billie Holiday, ristampata ora da Feltrinelli, lascia ancora incantati per la schiettezza impagabile della narrazione. La struttura da «best seller» va stretta a quest'opera, senza dubbio una delle testimonianze più riuscite sulle condizioni dei neri d'America, assieme al «Beneath» di Mingus se non a Malcom x.

«La signora canta i blues», questo il titolo del l'edizione italiana è raccontato in prima persona da una donna di spettacolo, la più grande che il blues abbia conosciuto dopo Bessie Smith: vi sono ritratti i mostri sacri di quegli anni Trenta e Quaranta, da Bob Hope a Clark Gable a Orson Welles ma sopratutto di protagonisti della *Swing era*, musicisti e impresari, l'ambiente dello show business, la filosofia e infine la sinistra minaccia del razzismo.

Siamo lontani, come si può intendere, dalla stolida celebrazione di se stessi, dalla retorica del successo. Billie Holiday finì di stendere il testo (in collaborazione con William Dufty) appena uscita di galera: per l'ennesima volta, occorre dire, e per la medesima ragione (uso di stupefacenti), il che basta e avanza alla giustizia americana del tempo per incarcerare qualcuno, segnalarlo agli agenti federali e negargli, di fatto la possibilità di lavorare. Non sono i tempi della rabbia, ancora, e la Holiday non accenna del resto ad una improbabile «radicalità»: nessun pietismo o moralismo trova però spazio in questa prosa serrata e appassionante, tragica, eppure attaccata alla vita fino all'ultima pagina, che si chiude nella speranza. La caduta di Lady Day, provata nel fisico e stroncata dalla «scimmia», arriverà invece di lì a pochi anni.

Fabio Malagnini

Nella foto: **Billie Holiday in una inquadratura del film «New Orleans» insieme con Louis Amstrong**

Una fiaba barocca sulla donna - angelo

GIANCARLO NUVOLI, L'angelo rosso, Marsilio, pp. 156, lire 5000

L'angelo rosso, terza opera narrativa dello scrittore emiliano Giancarlo Nuvoli, è innanzitutto un'«allegoria d'amore», un romanzo complesso e struggente che prende avvio proprio dall'antica metafora della donna-angelo per svilupparsi ed accrescersi attorno ad una storia spogliata di quasi tutti i suoi riferimenti naturalistici e dilatata in una prospettiva fiabesca, quasi surreale, ricca di suggestioni e di simboli religiosi e mitici.

Impossibile riassumere la trama del romanzo senza banalizzarla e distruggerla; del resto, e credo volutamente. *L'angelo rosso* si propone più come opera illustrativa che non come narrazione in senso stretto. Protagonista del libro è, attraverso gli incerti contorni dei due personaggi che vi si muovono, l'amore: l'amore inteso come unica possibile metafisica umana e quindi come fonte inesauribile del mito e della poesia; l'amore che non può essere di volta in volta sacro o profano, come pretendevano i cànoni della morale controriformistica, ma che invece nasce ed esiste soltanto nel profondo intreccio e nella fusione di questi due elementi artificiosamente contrapposti; l'amore che è *sempre* sacro e che tanto più è tale quanto più affonda le sue radici negli oscuri viluppi della materia.

E' dunque giusto leggere il libro di Nuvoli più come una fiaba che come un romanzo: una fiaba suggestiva che richiama alla memoria le forme e le tensioni interne dell'arte barocca, soprattutto della pittura, e che come quelle finisce per essere rappresentativa, al di là degli oggetti, della stessa condizione umana. Del resto è evidente nella scrittura di Nuvoli il costante riferimento ad un tipo di «immaginazione» che appunto ha nell'immagine visiva il suo riscontro più diretto e che apparenta in maniera non superficiale la sua ricerca con quella dell'arte simbolista e surrealista e, per restare nell'ambito della letteratura italiana del Novecento, con l'opera di uno scrittore come Savinio.

Sebastiano Vassalli

Storie di paese negli anni bui

PIERO CHIARA, Una spina nel cuore, Mondadori, pp. 157, L. 6000

L'albergo Metropole di Luino, chiesuole, baite, montagne, una motocicletta, il perditempo giramondo tipico dei romanzi di Chiara, e Caterina, un po' bovina, ninfomane per distrazione, sono i protagonisti di *Una spina nel cuore*, il nuovo romanzo del narratore lombardo.

«Di ritorno da certe località oltre Isonzo» (e si veda nel racconto *La bellezza del vivere* l'affascinata descrizione del gruppo di giocatori di biliardo di Cividale) dove era stato per quasi un anno, il narratore rimette piede nel proprio paese. C'è anche un ritorno di fiamma. Dopo averla inizialmente trascurata, tra una partita di poker e l'altra il giovane cerca disperatamente di riconquistare Caterina. I tentativi di ricupero si fanno progressiva scoperta del suo passato, e insieme di tutto un suo nuovo dinamico presente, su cui si spalanca anche il retroscena dei profittatori. Una rete complessa di rapporti che finiscono per rivelare «la qualità della vita» della cittadina lacustre in periodo littorio. Personaggi che vivono ai margini della società (in questo caso al caffè) riescono meno squallidi dei piccoli borghesi perfettamente integrati.

A differenza degli intellettuali di Moravia e di Sartre, che si disarmano attraverso la conoscenza, i giocatori del Chiara, avendo già conosciuto, o intuito, si disarmano attraverso l'abulia. Atteggiamento del tutto plausibile e già appartenuto, con maggior *maledettismo* e minor misura classica del raccontare, al repertorio della scapigliatura lombarda — da Arrighi a Tarchetti.

Chiara è uno scrittore che ha una disposizione di animo nostalgica per la vita, ma non illusa sugli uomini.

Egli sa creare personaggi dalla psicologia deformata e dalle azioni spesso naturalmente ridicole e grottesche. Le sue partenze sono quiete e, con poche eccezioni, l'ambiente è quello della provincia lombarda, il tempo quello in cui sull'Italia si stendeva l'ombra lunga, se non densa, del balcone fatidico. Quanto basta al Chiara, in un paese dove tuttora la retorica e l'elitismo letterario producono, fatte poche eccezioni, la narrativa più plumbea d'Europa, per essere al tempo stesso scaltrito e popolare — e fare storia dell'uomo.

Può darsi che, rispetto ai romanzi precedenti, in *Una spina nel cuore* qualche intenzione programmatica tenda a rallentare qua e là lo slancio della narrazione. Il romanzo è investito da una profonda malinconia, e lo sguardo è severo. C'è una umanità più di prima dolente e matura, riflessa anche nella maggiore asciuttezza dello stile. Un'opera, direi, di transizione, che promette nuovi sviluppi nel ciclo già notevole dei romanzi di Chiara.

Giuliano Dego

Una paternità fatta a pezzi

Donald Barthelme, ne «Il Padre Morto», si diverte, con gusto caustico, a spese dei miti della famiglia americana

DONALD BARTHELME, Il Padre Morto, Einaudi, pagine 184, L. 4.300

La «morte del Padre» — depositario della legge, del potere, del terrore, garante delle origini e quindi del mito, del testo — s'inscrive nel nostro orizzonte, ancora dominato da simboli e da etimi paterni, come un'emergenza paradossale. Figura di un'assenza insieme provata e smentita, essa ha acquisito rapidamente, filtrando dal discorso teologico e analitico nel linguaggio dei mass media, la monumentale sonorità del clichè. Può apparire singolare solo a chi non ne conosca la sapienza di arguto fabulatore, distillatore di *nonsense* dai gerghi della cultura di massa, che un narratore sperimentale come l'americano Donald Barthelme si sia divertito a minare e a mettere in moto il monumento, nel tentativo di risuscitare e riseppellire i miti della paternità.

Nel suo romanzo *The Dead Father*, pubblicato in America nel '75 e tradotto ora in italiano (dopo *Ritorna dottor Caligari*, *Atti innaturali*, *pratiche innominabili*, *Biancaneve*) l'eroe in pezzi, il protagonista, ossia il Padre Morto occupa la scena più vivo che mai, pronto, come una vecchia macchina teatrale, a dispensare fulmini, guerre, epiche filastrocche. Fin dalle prime pagine Barthelme trasforma il cliché verbale in un enorme oggetto tra surrealista e pop, dotando il Padre Morto di un corpo mostruoso soggetto a metamorfosi, che il figlio trascina verso la tomba.

Con un'analoga microsequenza di parricidio simbolico Gertrude Stein, la cui scrittura ha fatto scuola tra i narratori *post-modern* come Barthelme, iniziava *C'era una volta gli americani*: «Un giorno un uomo in collera trascinava suo padre per terra nel suo orto. Alla fine il padre gemette: "Basta. Neppure io ho trascinato mio padre più in là di quest'albero"». L'ingombrante Padre-oggetto di Barthelme viene trascinato ben oltre il limite dell'orto, del villaggio, della città, per le strade di un'America mirabolante, trasformata in fondale tele-cinematografico per ospitare i materiali, e i relitti, ora del western, ora della saga hollywoodiana, ora del futuribile, gremita di oggetti di consumo come un supermercato. E il trascinamento assume ben presto, sotto le parvenze del viaggio immaginario, l'andatura di un maldestro, clownesco funerale. Mentre il Padre, farsescamente ignaro della meta, rievoca il suo divino passato, le amorose metamorfosi, le belle stragi, le gioie del potere, assumendo di volta in volta la grinta di Giove, la maestà dell'Onnipotente, la grazia pesante del monarca medievale, la maschera virtuosa del Presidente, il figlio lo scorta con fermezza verso il luogo della sua sepoltura, privandolo, lungo il cammino, delle insegne della paternità: la fallica spada, il passaporto di cittadino vivente, le chiavi «per serrare e disserrare». A ogni tappa della piccola carovana, a ogni divagazione verbale o grafica del testo, il viaggio verso un favoleggiato, erotico Vello d'oro si rivela per quello che è: un rito funebre officiato a rovescio, scandito dalle grottesche litanie degli accompagnatori.

Come *Biancaneve*, anche *Il Padre Morto* è un libro-caleidoscopio, fatto di frammenti che mutano illusoriamente forma e colore secondo il disegno che scrittore e lettore ottengono accostandoli; come *Biancaneve*, è un libro-gioco (ricerca di una figura assente-presente-spezzata) che il lettore può rifiutare irritato o giocare fino in fondo secondo regole proprie. Diverso è il procedimento narrativo: in *Biancaneve* Barthelme strappava l'eroina al non-luogo e non-tempo fiabeschi per calarla nel contesto assurdo della metropoli; nel *Padre Morto* proietta l'eroe nel passato, nello spazio archeologico della paternità. E diverso è l'effetto derivante dallo spaesamento: mentre l'incompatibilità della fiaba col vissuto urbano attivava, in *Biancaneve*, nuove categorie del magico, la sovrapposizione del costume contemporaneo all'arcaico rimane, nel *Padre Morto*, improduttiva; l'atto fabulatorio si consuma narcisisticamente in sé stesso.

La soluzione del gioco è, allora, in una cancellazione della figura proposta — il padre, il testo del padre? Barthelme offre ipotesi maliziose (l'esempio del popolo dei Sassoni, felicemente «padri di sé stessi» perché sposati con le proprie madri) ma non visioni alternative. E occultando infine il Padre-oggetto nel seppellimento che conclude viaggio e romanzo, sembra segnalarne più vistosamente la sopravvivenza fuori del gioco (fuori del testo): quasi che in America, terra di matriarche efficienti, ma prive di potere effettivo (nel *Padre Morto* la madre è un cavaliere misterioso che, riconosciuta dal figlio, viene spedita all'emporio a fare acquisti) e di «eroi orfani» (da Washington e Jackson all'Ismael di Melville al Malcolm di Purdy) la figura paterna possedesse una forza tanto più sottile quanto meno apparente.

Marisa Bulgheroni

Che cosa vuol dire Medio Oriente

Nelle voci di una enciclopedia, curata da Giancarlo Lannutti, la storia di lotte secolari per l'emancipazione

GIANCARLO LANNUTTI, Enciclopedia del Medio Oriente, Teti, pp. 245, L. 4.000

Adballah, Akaba, Algeria, Arafat, Atarturk, Assuan... Baas, Balfour, Ben Gurion, Bernadotte... Cipro, Cisgiordania, Corano... dialogo euro-arabo... ebraismo, Egitto... Gheddafi, guerre arabo-israeliane... Ibn Saud, Iran, Irgun Zwai Leumi.. Lawrence, Lega araba... Maometto, Mohammed Ali... Nasser, nasserismo, nazione araba... OLP, OPEC... Palestina, panarabismo, petrolio... razzismo, Resistenza palestinese... Sadat, Sahara, Settembre nero, sionismo, Suez...

Bastano questi nomi a dare la misura della vastità, della complessità e del peso che ha, nella storia e nell'attualità, l'area geopolitica compresa nella nozione di Medio Oriente. C'è materia per opere monumentali, già scritte. Nuova è invece l'idea di affrontare il tema «per voci», secondo il metodo classico delle enciclopedie, ma nella misura agile delle duecentocinquanta pagine. Giancarlo Lannutti e la piccola schiera di studiosi e di giornalisti che hanno collaborato con lui in quest'opera si sono voluti rivolgere «ai lettori della stampa quotidiana e settimanale e agli spettatori dei telegiornali», piuttosto che agli «addetti ai lavori».

Una sintesi così essenziale presuppone un'unità di visione. In questo caso, essa deriva in primo luogo «dalle convinzioni e dall'impegno politico» degli autori, che, sottolinea lo stesso Lannutti nell'Introduzione, si collocano chiaramente «nel filone del moto di solidarietà con il processo di liberazione e di riscatto dei popoli del Terzo Mondo». Ed è questa anche la ragione per cui il limite geografico è stato forzato fino a includere nella trattazione altri paesi, islamici e non, dell'Africa e dell'Asia in qualche modo legati alla vicenda medio-orientale.

In un'opera di taglio rigorosamente fattuale (anche questa è una scelta deliberata) vale la pena di segnalare innanzi tutto le note relative ai singoli paesi. La maggior parte di esse sono dello stesso Lannutti, mentre Arminio Savioli si è occupato dell'Egitto e dell'Arabia saudita, Giorgio Migliardi dell'Algeria e del Marocco, Biancamaria Scarcia Amoretti dell'Iran, Loris Gallico della Tunisia, Pier Giovanni Donini di Israele, Antonio Solaro della Turchia. Ancora di Lannutti sono le voci che riguardano la storia del conflitto arabo-israeliano. I movimenti politici e ideali sono esaminati soprattutto nel loro profilo storico: la Scarcia tratta dell'Islam, Gallico dei partiti comunisti, Guido Valabrega di «antisemitismo», «ebraismo», «sionismo».

Ennio Polito

Nella foto in alto: **un gruppo di profughi palestinesi in Giordania**

Novità

FRANK E. MANUEL

I profeti di Parigi. Il pensiero francese dal l'Illuminismo alla seconda metà del XIX secolo analizzato attraverso le opere di Turgot, Condorcet, Saint-Simon, Fourier e Comte. (Il Mulino, pp. 380, L. 12.000).

MARINA MIZZAU

Eco e Narciso. La ricerca d'autonomia femminile passa anche attraverso il confronto e lo scontro verbale: la comunicazione uomo-donna analizzata con strumenti psicologici e l'esempio di due testi letterari dell'Ottocento, un romanzo di Tolstoj e un racconto di Dostoevskij. (Boringhieri, pp. 152, L. 8.000).

FRANCO CATALANO

Dal trionfo dei fascismi alla resistenza europea. Crisi del '29 a New Deal, nazismo e guerra di Spagna, conflitto mondiale e sconfitta del Terzo Reich nell'opera di uno dei più acuti storici dell'Europa contemporanea. (Vangelista, pp. 362, L. 8.000).

EDOARDA MASI

Breve storia della Cina contemporanea. Una succinta ma documentata ricostruzione dalla guerra dell'oppio (1839) alla Lunga Marcia, fino alla morte di Mao Zedong e ai più recenti avvenimenti. (Laterza, pp. 156, Lire 4.000).