

MEDIALIBRO

«**C**orsari della letteratura» e «cannibali» che succhiano il sangue dei letterati, vengono definiti in uno scritto del 1823 gli editori di ristampe-pirata nei vari Stati della penisola italiana. In assenza di un trattato comune che regoli e tuteli la proprietà letteraria, infatti, il fenomeno è molto diffuso. E anche più tardi, nel 1840, la Convenzione austro-sarda sulle contraffazioni non riuscirà a eliminarlo per la mancata adesione del governo borbonico. Bisognerà aspettare l'unificazione del Paese.

Lo scritto del 1823, pubblicato dal libraio editore Antonio Fortunato Stella sul periodico milanese «Biblioteca italiana» (e ora riproposto da Maria Isola Palazzolo: *Pensieri d'un vecchio stampatore-libraio*, archivio Guido Izzi, Roma) apre una serie di interventi, da Melchiorre Gioia a Paride Zaiotti, che affrontano con vivacità polemica e sottigliezza intellettuale l'intero problema. Stella in particolare prende spunto da una ristampa-pirata del tipografo Vincenzo Batelli a Firenze (il libro in questione è il *Compendio antico e moderno, o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni* provata coi monumenti dell'anti-

chità, e rappresentata cogli analoghi disegni, di Giulio Ferrario), riportando tra l'altro all'inizio del suo scritto un giudizio dell'avvocato Lorenzo Collini, fortemente critico sull'operazione del Batelli, già apparso sull'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux nella stessa città.

Stella analizza e condanna le diverse tipologie delle ristampe abusive, e pone esplicitamente la necessità di quell'accordo tra i governi dei vari Stati sulla proprietà letteraria, che avrà poi soltanto parziale attuazione.

Professionale e documentato lo scritto dell'avvocato Collini, appassionato e nutrito di una ricca esperienza (tra Venezia e Milano)

quello di Stella; ma al tempo stesso curiosamente uniti e divisi, essi, da una contraddizione. Sia l'uno che l'altro, anzitutto, impostano tutto il discorso sul danno che dalle ristampe-pirate viene agli autori e sulla necessità di una loro difesa, mentre trascurano il danno e la difesa degli editori colpiti dallo stesso abuso: con ciò confermando implicitamente l'atteggiamento sostanzialmente «umanistico» con cui vengono spesso affrontati questi problemi nell'Ottocento italiano. Tutto l'accento insomma, viene messo sui «diritti della letteratura» e sugli «assallitori o rubatori delle proprietà letterarie».

Concordi perciò su questo punto, Collini e Stella divergono invece nel giudizio sugli editori in generale e sul loro ruolo. Se Collini li considera «iranni» e oppressori dei letterati, Stella per contro (polemicamente esplicitamente con l'avvocato fiorentino) vede in molti di loro i sostenitori o addirittura i benefattori dei letterati stessi. «Non tirarmi dunque», scrive l'editore milanese - ma bensì amici, e talvolta anche padri, sono gli onesti librai e stampatori verso i letterati che han d'uopo di ricavar frutto dalle lor fatiche». Dove si ritrova un altro rifles-

so di quella impostazione «umanistica» di fondo.

Il rapporto editore-autore in sostanza, viene visto soltanto in termini di schiavitù o di amore, fuori da quell' intreccio di reciproci interessi e conflittualità che si realizza sul preciso e concreto terreno della produzione e del mercato.

Si potrebbe osservare a questo punto che quell'alternativa tra editore-tiranno e editore-padre, ha durato a lungo in Italia fin quasi a oggi, ma soprattutto nella mentalità, atteggiamento e comportamento di molti scrittori: come può provare anche una non esigua bibliografia narrativa.

Un trattato contro i «cannibali»

GIAN CARLO FERRETTI

Generale per il Cile

La testimonianza di Carlos Prats: nascita, strenua difesa e morte di una «democrazia condizionata»
E le responsabilità: la Cia, le forze armate, la Dc...

MASSIMO CAVALLINI

Il generale Carlos Prats non era un letterato e queste sue «memorie» non sono, in fondo, che una serie di rapidi appunti ai quali i sicari di Pinochet rubarono il tempo di una revisione accurata. E tuttavia vi è, nella prosa disadorna dell'ex capo delle forze armate cilene, un rigore rievocativo vivido ed essenziale, la capacità di scandire i tempi reali del dramma collettivo che, quattordici anni fa, trascinarono al mattatoio la democrazia cilena. Come in una tragedia del teatro greco classico, dove, come scrisse a Prats Rodomiro Tomic, «tutti sanno quel che accadrà, tutti dicono di non volere che avvenga, però tutti fanno quanto è necessario perché la tragedia si consumi».

Con una perdurabile forzatura, il titolo del libro definisce l'autore delle memorie il soldato di Allende. In realtà, il generale Carlos Prats Gonzales aveva politicamente ben poco in comune con l'uomo portato alla presidenza dalla coalizione di Unidad Popular. Era, piuttosto, il difensore coerente e lucido di quella dottrina della «professionalità politica» che aveva caratterizzato - dal golpe del '72, venuto da vaghe velleità socialiste - la via delle forze armate cilene, e che, alla fine del '69, la vittoria elettorale delle sinistre aveva posto di fronte alla prima vera «prova del nove»: il «quadro costituzionale» che erano chiamate a preservare e difendere non era più, ora, il teatro di semplici alternanze tra tendenze conservatrici e timidi riformismi come quello di Frei, ma lo scenario di un progetto di trasformazione radicale. E questo fu il senso della battaglia di Carlos Prats: garantire la fedeltà delle forze armate ad un sistema democratico che andava mutando il suo segno di classe. Quanto arduo e difficile fosse questo compito, lo lasciavano chiaramente intravedere gli stessi motivi che avevano portato Prats alla testa delle Forze Armate: il generale Roberto Schneider, suo predecessore, era caduto vittima di un complotto che mirava ad impedire l'accesso al potere di Salvador Allende.

La storia che queste memorie tornano a raccontare si muove tra questi due estremi: il fallito golpe del generale in ritiro Roberto Viala alla fine del '69 e quello riuscito e proliferato nel sangue di Augusto Pinochet, l'11 settembre del '73. Due storie parallele che confluiscono nel medesimo tragico epilogo: quella di Salvador Allende che, attraverso il socialismo nella democrazia, voleva portare il «democratico» Cile fuori della logica del sottosviluppo e della dipendenza; e quella di Carlos Prats che tentò, in questo quadro, di sottrarre le forze armate alle spinte laceranti ed ai «richiami della foresta» che la forza dello scontro di classe andava generando. Entrambi avevano un obiettivo: impedire che il confronto politico-sociale degenerasse nella guerra civile.

Queste due storie trovarono, in verità, un concreto momento di convergenza. Fu nell'ottobre del '72, quando l'esercito, tra la sorpresa dei benpensanti, intervenne per difendere l'ordine pubblico contro il «parto nazionale» organizzato dalla destra e dalla Dc, con palesi obiettivi sovversivi. I militari - e lo stesso

Prats - accettarono in quella occasione anche incarichi di governo ma per tentare di sbloccare uno stato di paralisi istituzionale ormai intollerabile.

Non fu un incontro fecondo. E proprio nei suoi frutti mancati - nonostante gli sforzi intelligenti ed audaci di Allende e di Prats - va ricercata una delle principali cause del crollo finale della esperienza di Unidad Popular. Allende cadde combattendo all'interno della Moneta sotto i colpi di cannone sparati dal generale Augusto Pinochet, «uomo di fiducia» suo e del generale Prats. Ma il caprio che lo strangolò, come ricorda lo stesso Prats, non fu tirato da una sola mano. Se da un lato - quella dal quale, certo, venne la spinta più forte e consapevole - c'erano i generali felloso armati dalla Cia ed una oligarchia non disposta a cedere privilegi e potere, dall'altro c'erano l'opportunismo miope della Democrazia cristiana, convinta che il golpe non sarebbe stato che una parantesi oltre la quale Frei avrebbe ritrovato le chiavi del governo, c'erano le divisioni e i miti della sinistra che attendeva lo scontro ormai inevitabile come una catastrofe capace di dare finalmente inizio alla «vera» rivoluzione.

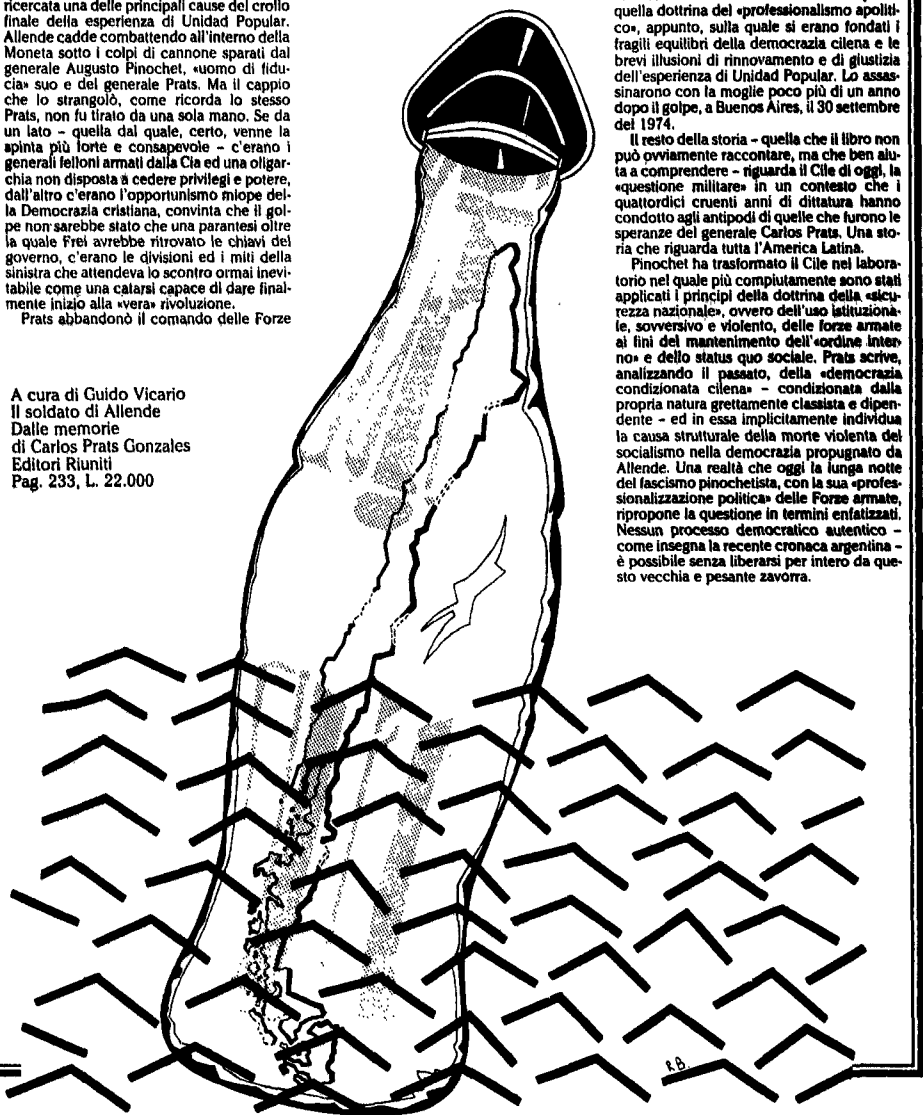
Prats abbandonò il comando delle Forze

Armate poche settimane prima del golpe. Se ne andò, in certo senso, senza combattere, non certo per viltà, ma per coerenza con le proprie idee. Se ne andò in parte perché credeva nella lealtà di quel generale Pino-

chet che aveva saputo ben simulare i suoi intrighi ed i suoi progetti, ma soprattutto perché era convinto che la sua persona fosse ormai un ostacolo all'unità delle forze armate. Eppure anche lui «doveva» morire. Doveva, perché era l'immagine di ciò che Pinochet stava facendo metodicamente a pezzi: quella dottrina del «professionalismo apolitico», appunto, sulla quale si erano fondati i fragili equilibri della democrazia cilena e le brevi illusioni di rinnovamento e di giustizia dell'esperienza di Unidad Popular. Lo assassinarono con la moglie poco più di un anno dopo il golpe, a Buenos Aires, il 30 settembre del 1974.

Il resto della storia - quella che il libro non può ovviamente raccontare, ma che ben aiuta a comprendere - riguarda il Cile di oggi, la «questione militare» in un contesto che i quattordici cruenti anni di dittatura hanno condotto agli antipodi di quelle che furono le speranze del generale Carlos Prats. Una storia che riguarda tutta l'America Latina. Pinochet ha trasformato il Cile nel laboratorio nel quale più compiutamente sono stati applicati i principi della dottrina della «sicurezza nazionale», ovvero dell'«uso istituzionale, sovversivo e violento, delle forze armate ai fini del mantenimento dell'ordine interno» e dello status quo sociale. Prats scrive, analizzando il passato, della «democrazia condizionata cilena» - condizionata dalla propria natura gretamente classista e dipendente - ed in essa implicitamente individua la causa strutturale della morte violenta del socialismo nella democrazia propugnato da Allende. Una realtà che oggi la lunga notte del fascismo pinochetista, con la sua «professionalizzazione politica» delle Forze armate, ripropone la questione in termini enfatizzati. Nessun processo democratico autentico - come insegna la recente cronaca argentina - è possibile senza liberarsi per intero da questo vecchio e pesante zavorra.

A cura di Guido Vicario
Il soldato di Allende
Dalle memorie
di Carlos Prats Gonzales
Editori Riuniti
Pag. 233, L. 22.000



«Recherche» negli occhi di Pinter

SAURO BORELLI

PARERI DIVERSI

E' il momento di Harold Pinter. Europa-Cinema '87 gli ha dedicato, alcune settimane fa, un devoto omaggio organizzando la serie di proiezioni incentrate sugli importanti film sceneggiati, appunto, dal noto drammaturgo-scrittore inglese (ricordiamo, tra tutti, *Il servo*, *L'incidente*, *Messaggero d'amore* di Joseph Losey, *La donna del tenente francese* di Karel Reisz, *Tradimenti* di David Jones, ecc.). Frattanto, il Festival di Avignone ha proposto, inserita eccezionalmente nella Comédie Française, la nuova pièce di Pinter, *Autres Horizons*, pur se l'esito non è risultato dei più brillanti. Inoltre, da noi, Einaudi ha pubblicato, ora, dello stesso Pinter un libro smilzo, ampio, significativamente intitolato *Proust una sceneggiatura* (pag. 186, L. 12.000).

Causto a proposito di tale pubblicazione,

Grazia Cherchi ha argomentato diffusamente, in queste stesse pagine, su quali e quanto siano i motivi di perplessità che essa suscita, proprio in quanto trasposizione manichevole, inadeguata di uno scorcio, pur parzialissimo, della *Recherche* proustiana. Le osservazioni critiche della Cherchi colgono soltanto unilateralmente gli aspetti peculiari della «trascrizione» del testo proustiano operata per lo schermo - e mai realizzata - da Harold Pinter. In particolare, arricchitamente sbrigliata ci sembra, a questo riguardo, l'affermazione seguente: «Il suo andirivieni attraverso il capolavoro proustiano... lascia insoddisfatti quasi tutti va perduto in questo inutile *tour de force*».

Non vorremmo indulgere ad alcuna forzatura polemica, ma nel caso particolare riportata l'ultima questa sui problematici rapporti

tra letteratura e cinema. Grazia Cherchi tende a privilegiare, nella sua valutazione di merito sul lavoro operato da Pinter sul testo proustiano, la specifica «qualità narrativa», o, più esattamente, una supposta mancanza di «qualità narrativa». In effetti, altra è la materia del contendere. Preliminarmente, infatti, avrebbe dovuto essere individuata questa *Proust* di Pinter in una «zona intermedia» che dall'originario testo letterario muta certe suggestioni e stili, senza peraltro rinunciare a tradurlo - e se del caso a tradirlo - proprio per approdare ad un'autonoma forma drammaturgica-espressiva. Appunto, l'opera cinematografica.

Già a suo tempo, in occasione della pubblicazione della sceneggiatura di Visconti e di Suso Cecchi D'Amico del capolavoro proustiano (*Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori,

pag. 192, L. 8000) - sceneggiatura anch'essa mai approdata allo schermo - Giovanni Raboni ebbe modo di osservare, nella sua brillante introduzione, come il lavoro approntato collegialmente dal cineasta scorsaro e dalla sua assidua collaboratrice fosse da ritenere «tutt'altro che ovvio, un testo singolare e a suo modo sorprendente. Se insisto sulla parola «testo» è perché credo che sarebbe un errore percorrere queste pagine come se si trattasse soltanto e soprattutto di un abbozzo «cieco», di un certificato di non nascita. Ma qualcosa c'è, pure, positivamente, in questo libro... qualcosa... che ha un suo senso autonomo... È chiaro che questo qualcosa non è, non può essere, Proust trascritto o tradotto da Visconti. Visconti avrebbe potuto trascrivere Proust solo in un'altra lingua, la sua, una lingua fatta di

immagini, movimenti, volti, oggetti, suoni, colori. Ciò che troviamo in questo libro è, semplicemente, Proust letto da Visconti...».

Fatte le debite distinzioni, tra il «trattamento» di Proust adottato, appunto, da Visconti e quello scelto, a sua volta, da Pinter per il progettato film di Losey, la sostanza non cambia. E, infatti, ha facile gioco Guido Pink quando così spiega particolarità e componenti precise della sceneggiatura approntata dal drammaturgo inglese: «Non so se, a proposito del progetto pinteriano di riduzione della *Recherche*, abbiano ragione Almansi e Henderson (che lo definiscono «magnifico») e considerano questa esperienza determinante anche per la nascita di «memory plays» come *Old Times* o *No Man's Land* oppure Suso Cecchi D'Amico (coautrice con Siciliano e Mediolani di una sce-

neggiatura alternativa) che la definisce opera di un «selvaggio». Certo è che il processo di condensazione narrativa funziona sulla carta... e a un certo punto comincia a funzionare troppo bene, specie quando si susseguono tutti a catena e si ripensa anche al ciclo della *Recherche*, al sommaro che si trova alla fine del *Tempo Ritrovato*; certo è, ed è questo che ora ci interessa, che le immagini apparentemente slegate che aprono il film possiedono una indubbia carica «visiva»... Tutta la *Recherche* è ricondotta, nel testo di Pinter, a un angoscioso incrociarsi di sguardi...». Dunque, *Proust* di Harold Pinter attua solo in parte l'idea che l'ha originato, ma è presumibile anche che esclusivamente il film compiuto di Losey avrebbe potuto *inverare* appieno una «rappresentazione» quantomeno nuova, originale della *Recherche*.

Una lettura divertente, quindi, e che fa sorridere.

Pure, spesso, il sorriso si piega amaro per via di quei riferimenti al quotidiano, all'attuale, già detti e che disseminati come gramigna e prurigi come l'infida critica, insinuano la domanda sinistra: dove finisce la fantasia e dove comincia la realtà? O, se più vi garba, dove finisce la realtà e dove comincia la fantasia?