



Qui accanto, Solzenitsyn e, al centro, Tolstoj con la figlia Alessandra

CULTURA

La storia della letteratura curata da Vittorio Strada è frutto di un contributo di diversi studiosi: occidentali, sovietici e dissidenti emigrati. La grande voce del passato e il nulla del presente

Ultima poesia dell'Urss

IGOR SIBALDI

Ci sono tre tipi di Storie delle letterature: le Storie della letteratura ideologiche, le Storie della letteratura manualistiche, e alcuni libri che si intitolano Storia della tale o tal'altra letteratura, ma per i quali il titolo è un pretesto. Questi ultimi sono i migliori: sono letterature. Nelle Storie ideologiche e in quelle manualistiche, la letteratura esaminata (di un'epoca o di un paese) diventa cose eterogenee, che con la letteratura vera hanno un rapporto per lo più marginale: formule, etichette,ismi, brevi opinioni di non-scrittori riguardo agli scrittori, scampoli di storia dell'editoria, estratti anagrafici, cronache di salotti, ecc.

La differenza tra le Storie della letteratura ideologiche e quelle manualistiche è minima, e si riduce al fatto che le Storie ideologiche tacciono di molti scrittori (non ritenuti in regola con l'ideologia ossessata dai compilatori delle Storie stesse), mentre le Storie manualistiche si sforzano di includere tutti. Viceversa, i compilatori delle une come delle altre ritengono che il lettore debba usare la Storia della letteratura, per attingerne o «risposte precise» a «domande precise»: quando, chi, in quanto tempo, quante volte, in quanti lo seppero, cosa se ne disse. A chi servono queste domande precise e risposte precise, ripetute migliaia di volte in ciascuna di queste Storie? Non lo so. I compilatori ritengono che servano agli studenti in occasione di esami di letteratura o a gente poco colta, ansiosa di sembrare mediatamente colta. Questa gente e gli studenti convengono, d'altronde, con i compilatori: e acquistano le Storie, acquistano «le letterature».

Anche la differenza formale tra questi due tipi di Storie e il terzo tipo che dicevo è minima. Di fatto, le Storie manualistiche e ideologiche, nella loro flagrante superficialità, determinano ed esauriscono le potenzialità del genere «Storia della letteratura»: e non si può, o perlomeno non si è ancora riusciti a scrivere una Storia della letteratura, che non si adegui ai dettami, al canone di questi due modelli, e che non si rivolga a quel pubblico.

Entro questo canone, il terzo tipo di Storie della letteratura riesce a costituire un fatto letterario e poetico non già variando e arricchendo il canone stesso, ma obbedendogli; e poetico diviene proprio quel disciplinarsi: il senso e il fine che quel disciplinarsi assume per i compilatori stessi. Un esempio classico è la *Storia della letteratura russa* del principe Mirskij (ed. Garzanti). Mirskij ha compilato in Inghilterra, alla fine degli anni '20, secondo il canone della manualistica anglosassone: ma vi trasfusa tutta la sua nostalgia dell'intelligenza patria, da cui si sentiva esule - era emigrato dopo la rivoluzione - . Ne risultò un testamento spirituale, dissimulato sotto le apparenze di brillante guida Baedeker. Il carattere testamentario si palesò appieno poco dopo, quando nel '32 Mirskij tornò romanticamente in Urss, ove morì vittima del terrore staliniano.

Anche la *Storia della letteratura russa* Einaudi, ideata e diretta da Vittorio Strada, Elim Etkind, Il'ja Serman e Georges Nivat, è fatto letterario, e poetico. È apparentemente una normalissima storia della letteratura, molto accurata, aggiornata, ricca di informazioni, ricapiti relative anche all'arte figurativa, allo spettacolo, alla musica, alla filosofia, oltre che alla letteratura comunemente intesa; e ha il pregio d'esser stata scritta da una quarantina di studiosi, e non da uno o due soltanto come avviene di solito. Ma soprattutto, questa inconsueta *Storia* è l'immagine di una preziosa utopia, e l'appassionata professione di fede nella realizzabilità di tale utopia.

Quella quarantina di studiosi-coautori appartengono infatti a tre compagnie culturali ed esistenziali che non hanno ancora avuto, fino ad oggi, alcuna possibilità di comunicare realmente tra loro: sono studiosi occidentali, studiosi sovietici e studiosi dissidenti emigrati. Tre rocce, tre tronconi della cultura europea, che in questa *Storia della letteratura* sognano di ricongiungersi in un intero.

Per gli studiosi sovietici, questa *Storia* è la prima occasione



di uscire da un isolamento durato sessant'anni (cioè due generazioni): un isolamento fatto di ignoranza forzata, di tabù, fetici, superstizioni, terrore, ipocrisia, e di clamorosa distruzione delle proprie radici culturali e intellettuali. Sono studiosi che non conoscono per lo più nessuna lingua straniera (e che dunque non hanno letto nulla di ciò che è stato scritto in Occidente in questi sessant'anni, poiché in Urss se ne traduceva poco o nulla) e sanno di essere sprovveduti: sanno che li attende ogni un lungo periodo di *scoperta del Novecento*, anni e anni di tappe forzate, sia culturali che psi-

cologiche, da Freud a Adorno a Castaneda, per poi giungere, tra un decennio o giù di lì, a di- re con orgoglio e con un entusiasmo luccichioso negli occhi cose più o meno simili a quelle che oggi, qui da noi, da qualche anno ci sono venute a noia. Sanno che sarà così.

Gli studiosi dissidenti emigrati si trovano, oggi, davanti al vano vuoto della porta che per anni avevano cercato di sfondare, e al cui sfondamento avevano dedicato tutta la loro energia. Non l'hanno sfondata: la porta si è aperta da sé, imprevedibilmente; e dalla porta - dalla ex Urss odiatissima - viene oggi un clamore

che li assorda e copre il suono delle loro voci e delle loro idee. Il futuro per loro è cupo: l'ex Urss sta procedendo senza di loro, e vanifica d'un tratto il senso di quella «cultura russa parallela» che l'emigrazione aveva costruito in Occidente. Questa «cultura russa parallela» traeva le proprie ragioni di vita dalla propria funzione antisovietica: oggi che di «sovietici» non c'è più nulla, quella «cultura russa parallela» brancola, sfiorando di ingranare nel proprio cambio una marcia che non esiste o procedendo con marce vecchie e ormai inutili su strade palesemente inesistenti. Gli emigrati non

vedono, osservano, e sanno perfettamente tutto ciò che i loro colleghi sovietici ed emigrati sanno e non sanno.

Vittorio Strada e gli altri ideatori di questa *Storia* hanno congiunto questi tre opposti nel loro libro, i cui capitoli sono come le arcate di una splendida Scuola d'Atene impossibile, nella quale squilibri e abissi appaiono superati, colmati. I loro quaranta coautori parlano incredibilmente una lingua comune, che consiste nell'onesto impegno a comprendere mille anni di cultura russa e settant'anni di cultura sovietica nel presente. Comprendere è possibile all'uomo soltanto nel suo presente, ma esistono molti modi di percepire il presente: come fedeltà al passato, come tentativo di capitalizzare il futuro. Dalla minore o maggiore disparità di tali modi di percepire il presente dipende la possibilità del dialogo e della cooperazione tra gli uomini di cultura. Strada e gli altri tre ideatori dimostrano che la disparità è eliminabile: che di pifferi staliniani come Gor'kij, Fadeev, Katsen, e di massacrati come Mandel'stam, e di Pasternak, Solzenitsyn, Brodskij si può - si può - parlare in tre linguaggi culturali diversi, senza che questi linguaggi si contraddicano, e facendo anzi in modo che si arricchiscano l'un l'altro.

Questo è bellissimo, qui (e fa scivolare in ombra tutte le caratteristiche inevitabili delle storie letterarie che dicevo prima). Ma è vero, anche altrove? Sarà vero? Secondo me no. Questa utopia in cui Strada crede, nobilmente ha bagliori di tramonto: la sua *Storia della letteratura russa* si trova alla fine di un'epoca, e l'inizio dell'epoca successiva è buio. Quel che rimane oggi della cultura nazionale russa - cioè della cultura dei russi che sono nati e si sono formati in Urss, e non hanno imparato a nascondere - non sta producendo nulla e verosimilmente non produrrà nulla per molto tempo ancora. E il meraviglioso presente sorto d'un tratto nei volumi di questa *Storia* diviene rapidamente passato, con lo struggerlo, poetico coraggio del suo sogno.

La negligenza dei medici ha ucciso Andy Warhol?

Fu la negligenza dei medici a uccidere il 22 febbraio dell'87 Andy Warhol, genio della pop art. È la tesi dei fratelli dell'artista, esposta nella prima udienza del processo

contro alcuni medici dell'ospedale di Manhattan in cui ebbe luogo il decesso. L'avvocato Bruce Clark ha sostenuto che Warhol morì perché i suoi polmoni furono saturati dalle soluzioni somministrate per via endovenosa, dopo un intervento alla cistifellea, senza che il personale sanitario si rendesse conto della gravità delle condizioni del paziente. Nel referto ufficiale la morte di Warhol fu attribuita a un attacco cardiaco



Giacomo Matteotti

Un'ipotesi sul delitto del 1924

Renzo De Felice e un nuovo «caso Matteotti»

CRISTIANA PULCINELLI

«Matteotti è stato uno dei più duri oppositori al fascismo. Cercò di denunciare tutto quanto fosse denunciabile nell'ambito di quella gestione del potere: Affari, scandali, brogli elettorali, falsi. Per questo Mussolini aveva non uno, ma mille motivi per liberarsene. L'affermazione, dettata da rigore storico così come da buon senso, è di Giuseppe Tamburrano per il quale contrapporre un movente politico a un movente affaristico per l'omicidio di Matteotti è semplicemente insensato. Eppure, pare proprio che un'operazione del genere sia stata tentata da Renzo De Felice, storico del fascismo. Il clima, del resto, è favorevole: la popolarità di certi verbi provoca la diffusione dei relativi comportamenti. Tutto traccina, chiunque esterna e ogni oggetto è preso a picconate. È il momento di quella fetta di storia patria che da qualche tempo è oggetto di continuo revisionismo: appunto Renzo De Felice, dalle colonne di un settimanale illustrato, ha lanciato un'ipotesi piuttosto singolare a proposito dell'omicidio di Giacomo Matteotti. La teoria di De Felice (che lo stonco riconosce priva di qualunque sostegno documentabile) è per lo più questa: dietro all'omicidio di Matteotti non c'è Mussolini ma ci sono i regnanti italiani perché sono i regnanti italiani a far fallire quest'ultimo - relative all'affare Sinclair - Matteotti stava indagando. Le presunte prove di questa affermazione - aggiunge De Felice - sarebbero state sottratte a Mussolini al momento del suo arresto e trasferite al ministero di Grazia e Giustizia dell'Italia libera. Qui, l'allora responsabile Palmiro Togliatti le avrebbe sostanzialmente distrutte per non far sapere al mondo che non dei fascisti ma di affaristi troppo scaltri era stata vittima Matteotti. Insomma, commenta conseguentemente l'autore dell'intervista a De Felice: «Mussolini ebbe mille torti però in fondo non ammazza nessuno». Viceversa, dice sempre l'estensore del servizio giornalistico, proprio Togliatti «avrebbe fatto fucilare 20 compagni dissidenti» e avrebbe «controfirmato le più feroci purghe staliniste».

poterlo affermare con certezza - dice lo storico Alessandro Roveri, docente all'Università di Ferrara - ma la mia impressione è che in questo caso non ci troviamo di fronte a De Felice «storico», quanto invece a un De Felice «pubblicista» che interviene nel clima di disorientamento che lui stesso ha contribuito a creare proponendo una seconda repubblica non più basata sull'antifascismo. De Felice si vuole presentare come il «maître à penser» di una nuova destra e, a questo scopo, tenta una doppia operazione: da un lato alleggerire il fascismo di quello che è stato il suo crimine più noto; dall'altro, caricare sulle spalle di Togliatti un altro macigno per stigmatizzare tutta la tradizione che a Togliatti si è richiamata. Fino ad arrivare ad Occhetto, è preso a picconate. È il momento di quella fetta di storia patria che da qualche tempo è oggetto di continuo revisionismo: appunto Renzo De Felice, dalle colonne di un settimanale illustrato, ha lanciato un'ipotesi piuttosto singolare a proposito dell'omicidio di Giacomo Matteotti. La teoria di De Felice (che lo stonco riconosce priva di qualunque sostegno documentabile) è per lo più questa: dietro all'omicidio di Matteotti non c'è Mussolini ma ci sono i regnanti italiani perché sono i regnanti italiani a far fallire quest'ultimo - relative all'affare Sinclair - Matteotti stava indagando. Le presunte prove di questa affermazione - aggiunge De Felice - sarebbero state sottratte a Mussolini al momento del suo arresto e trasferite al ministero di Grazia e Giustizia dell'Italia libera. Qui, l'allora responsabile Palmiro Togliatti le avrebbe sostanzialmente distrutte per non far sapere al mondo che non dei fascisti ma di affaristi troppo scaltri era stata vittima Matteotti. Insomma, commenta conseguentemente l'autore dell'intervista a De Felice: «Mussolini ebbe mille torti però in fondo non ammazza nessuno». Viceversa, dice sempre l'estensore del servizio giornalistico, proprio Togliatti «avrebbe fatto fucilare 20 compagni dissidenti» e avrebbe «controfirmato le più feroci purghe staliniste».

Ma nemmeno la storia aiuta De Felice: «L'ipotesi di un mandante affaristico - aggiunge Tamburrano - non può essere assolutamente separata da quella politica. Matteotti fu ucciso per un insieme di motivi; e, più elementi si trovano a proposito della contrapposizione dura fra Matteotti e la politica e gli affari del regime, più bisogna avvalorare il mandante fascista. Ecco perché, venendo a cadere la premessa, l'ipotesi di De Felice secondo la quale sarebbe stato Togliatti a trafugare gli incartamenti relativi al delitto Matteotti perde automaticamente consistenza. Eppoi, a voler essere cattivi a tutti i costi, se proprio un interesse Togliatti poteva averlo, non era certo quello di santificare come martire politico un esponente riformista... Ma, appunto, queste sono ipotesi, battute senza alcun fondamento storico».

Roma astratta e sublime: fotografie di un'utopia

Un atlante della capitale realizzato dalla Marsilio ci restituisce, vista dall'alto, l'immagine di una città amichevole e pulita. L'utilità tecnica del fotopiano

ANNA BORIONI MASSIMO PIERI

La pubblicazione di un buon atlante è sempre un avvenimento culturale interessante, ma l'Atlante di Roma che esce in questi giorni per i tipi della Marsilio è qualcosa di più e di assolutamente nuovo. L'Atlante riempie gli occhi e la mente del nostro sogno realizzato, offrendo l'immagine di una Roma fotografata dall'alto che amiamo immediatamente perché vista da un punto di osservazione molto distante dall'odiato traffico, dagli intrighi del palazzo, dalla sfrontata corruzione, dalle scelleratezze della speculazione edilizia, al di sopra della nuvola di smog che la avvolge e la imbruttisce.

L'Atlante di Roma ci restituisce l'immagine di strade, edifici, piazze, alberi, che a poco a poco ci appaiono amichevoli e pulite. Rassicurati e

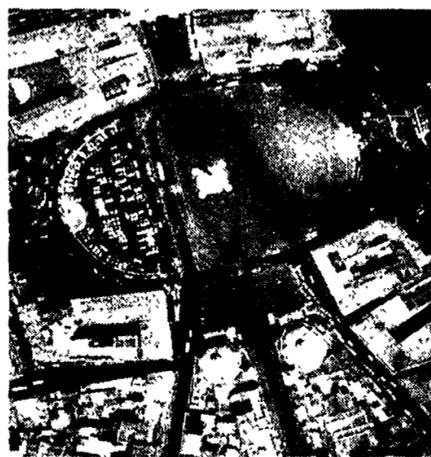
confortati riconosciamo il nostro ambiente, ci accorgiamo che in fondo, là nel caos, ci sappiamo muovere e ci sembra di saper vivere, anzi sembra facile, possibile. Roma dall'alto è ritrovata, non più astrazione quotidiana in cui bisogna muoversi in fretta, a tirare via, ma è di nuovo nostra, ci appartiene perché la guardiamo in libertà. Sensazione e tentazione forti queste, senza dubbio da annoverare tra i motivi che spingono tanti, da secoli, a salire su un colle, a salire più in alto che si può, per vedere Roma, godersi tutta insieme, disegnarla e rappresentarne l'immagine nel tentativo di coglierne il senso pieno, l'identità perduta dentro la quale riconoscersi se stessi e la propria storia.

Intorno al 203 d.C. un ignoto disegnatore-artigiano saliva

forse sul Monte Mario, dunque sul lato nord della città, per osservarla e scolpire una pianta su supporto (si direbbe oggi) marmoreo. Il risultato è la famosissima Forma Urbis Romae, formato m. 13x18,10 circa, attribuita alla volontà di Settimio Severo. Essa rappresenta Roma in pianta iconografica, cioè in proiezione verticale dall'alto. Da allora scrive Paolo Marconi nel saggio di introduzione all'Atlante, ricco di notizie e di informazioni intorno alla città e alla storia delle sue rappresentazioni, Roma «ha avuto un corredo di raffigurazioni cartografiche certamente imballuto, per quantità e qualità». Diciotto secoli dopo, nel 1990, a quota 1800 metri, da un moderno bimotore attrezzato allo scopo, il centro storico di Roma è stato aerofotografato su supporto elettronico. Per fare un parallelo con la pianta severiana, la visione che si è ottenuta corrisponde, spiega Marconi, «ad una veduta da un punto elevato che potrebbe coincidere con l'Aventino, posto nel settore meridionale della città». I risultati di quest'ultima fatica cartografica sono visibili nell'affascinante «Atlante di Roma», la cui caratteristica fondamentale è l'accostamento del fotopiano a colori (scala 1:1000), a una carta numerica che rappresen-

ta gli aspetti topografici e alcuni tematismi del territorio urbano racchiuso dentro le mura aureliane. I 1500 ettari che costituiscono il centro storico più grande del mondo, sono stati suddivisi in 276 quadranti (formato 25x25 cm.) e per ogni quadrante l'Atlante dà a destra l'immagine fotografica dall'alto, mentre a sinistra si trova il riscontro immediato sulla carta numerica disegnata a livello del terreno, dove sono raffigurati le sagome interne ed esterne degli edifici, segnalati i nomi delle strade, le quote a terra, l'indicazione sulla proprietà pubblica.

Come fu per l'antica pianta severiana, sistemata su una parete verticale per essere fruibile da chiunque, il nuovissimo «Atlante di Roma» non è solo guida e itinerario della città, ma un documento ufficiale di tipo catastale, realizzato con il concorso dell'Ufficio speciale per gli interventi sul centro storico del Comune di Roma. È interessante notare che la ripresa aerea è stata eseguita in una giornata vicino al solstizio d'estate, intorno a mezzogiorno, non solo per limitare l'effetto oscurante delle ombre ma anche per poter ottenere quante più informazioni possibili dalla qualità cromatica degli oggetti fotografati. Apprendiamo, leggendo il saggio di



Un particolare da una delle tavole dell'Atlante di Roma

Marconi, che un tetto romano di tegole gialline, «parla per ciò stesso di essere fatto con tegole provenienti dalla Valle delle Fornaci presso San Pietro in Vaticano» che formi, dal XV secolo fino ai primi anni '50 di questo, le argille che, cotte, conferiscono un caratteristico color dorato a tegole e mattoni.

Mentre tegole tendenti al rosso narrano di provenire dalle più recenti fornaci della Valle del Tevere, tetti dagli strani colori verdastri o grigi denunciano sopraelevazioni abusive e i colori di una pavimentazione che cambia dal grigio fero al rossiccio avvertono che si è preferito «il porfido alpino al

bellissimo selce del vulcano laziale». In estate si ha il massimo sviluppo foliare, ma dall'alto anche una chioma arborea tondeggianti non si distingue, se non per il colore, da un'altra appartenente ad una specie diversa, mentre le acque del Tevere appaiono scure e inesorabilmente macchiate dal verde delle alghe che le atrofizzano. In quest'ottica l'utilità tecnica del fotopiano sembra fondamentale. Interpretato come la base certa ed ufficiale da cui partire per un primo censimento sulle essenze arboree e arbustive, sullo stato del fiume, sull'abusivismo, l'utopia che l'Atlante di Roma» contiene può divenire realtà quando lo si consideri il primo elaborato dei prossimi piani di recupero e valorizzazione della città in cui sognamo di vivere, lavorare o semplicemente visitare.

la nuova **ecologia**

Nel numero di dicembre

ECOTEST.
Guida verde ai supermercati delle principali città.

NATALE.
Ottanta idee originali per un regalo ecologico.

CINEMA.
Sean Connery racconta il suo film sull'Amazzonia.

L'INFORMAZIONE DI CHI VIVE AL NATURALE.