

# Cultura

Mostra a Roma per i 100 anni dalla nascita di Majakovskij

Duecentotrenta «pezzi» di Majakovskij, tra opere grafiche, manifesti, fotografie, libri e quadri, mai visti in occidente, saranno esposti a Roma da Venerdì 1° Dicembre presso l'ex centrale Montemartini dell'Acqa. (Viale Ostiense 104/c). La mostra è promossa dalla X ripartizione del Comune, con la collaborazione del Ministero della Cultura russa.

Dice un rapporto del ministero «Libri di testo fonte di razzismo»

4 giovani in Italia si formano su manuali scolastici superati, basati sull'idea di un occidentale colonizzatore e vincente, e chiusi alle culture delle altre civiltà. È la conclusione di un rapporto presentato ieri a Firenze ad un seminario interculturale promosso dalla Cee, dalla Pubblica Istruzione italiana, e dal Consiglio d'Europa.

È morto a settantasei anni Anthony Burgess  
Animato da profondo spirito religioso considerò il tema dell'aggressività come la cartina al tornasole di tutte le società

## L'Arancia della violenza

La scomparsa di Anthony Burgess, a Londra, all'età di 76 anni. Nato a Manchester da un pianista e una danzatrice, fu pittore e compositore fino a quarant'anni. Dopo la scoperta di Joyce, sentì nascere in sé la vocazione letteraria e il gusto per la lingua. Uomo irrequieto girò il mondo come agente dell'intelligence Service durante la guerra. Un cattolico tradizionalista, nonostante la sua libertà espressiva.

ALBERTO ROLLO

La morte di Anthony Burgess ricorda per qualche verso quella di Alberto Moravia: l'inghilterra perde la voce di un romanziere e di un polemista, di un osservatore sociale e di un critico, insomma un personaggio a 360 gradi che, tenuto conto delle debite differenze, fa in qualche modo pensare alla figura dell'intellettuale italiano. La sua fama mondiale la si deve al cinema, anzi a una pagina del grande cinema contemporaneo. Quando Stanley Kubrick decise di trasporre per lo schermo *A Clockwork Orange*, nessuno, tranne forse il regista, si sarebbe aspettato reazioni così partecipi e violente come quelle che il pubblico tributò al film. *Arancia meccanica* è entrato rapidamente nell'immaginario occidentale insieme al suo protagonista Alex come la testimo-

nianza più feroce sulla realtà metropolitana contemporanea. La forza delle immagini, già. Lo stesso Burgess ebbe qualche sussulto davanti alla sua opera che esponeva sullo schermo e rimbalzava sul pubblico, alimentando miti negativi e stimolando l'imitazione. Ciò che in *L'Arancia a orologeria* era invenzione soprattutto linguistica (rammentiamo alcuni neologismi ben resi nell'edizione italiana: «soma», «mommo», «denghi», «malcichi», «grippa», «bucche», «sguana») sullo schermo era immagine, suono, simbolo esplicito. Non è così strano sorprendere nelle titubanze di Burgess rispetto al film, il vecchio senso di colpa del cattolico. Anzi, è proprio nel segno di questa singolare (per un inglese) identità cattolica che egli si fa innanzi nel mondo letterario: il suo primo romanzo, *The*

*Worm and the Ring* (Il verme e l'anello) verrà rifiutato dall'editore in quanto troppo pervaso da temi e modalità psicologiche caratteristiche di una spiritualità cattolica, vale a dire da una percezione del reale così filtrata dal senso di colpa che suonava ostica o comunque estranea alla sensibilità del pubblico medio britannico.

Nato a Manchester il 25 febbraio 1917, da famiglia cattolica per l'appunto, Anthony Burgess ha modo, intorno ai trent'anni, di partecipare alla Seconda guerra mondiale.

La sensazione di trovarsi di fronte a una tragedia di proporzioni colossali stimolò nel giovane scrittore una reazione opposta e contraria: quanto

più l'uomo è costretto a fare i conti con conflittualità e morte, tanto più matura elementi per esigere e poter costruire una nuova «armonia». È così che in *A Vision of Battlements*, scritto nel 1949, Burgess ipotizza questo ideale generoso, iscritto in una visione del mondo ancora sostanzialmente ottimistica. Ottimismo che torna più tardi, dopo una lunga esperienza di lavoro in Malesia, quando dedica un'intera trilogia al tema del colonialismo: *Time for a Tiger* (1956), *The Enemy in the Blanket* (1958) e *Beats in the East* (1959). Il declino dell'impero britannico ma soprattutto l'osservazione diretta, di prima mano, delle condizioni in cui

versano i paesi del Sud-Est asiatico gli confermano l'inevitabile fallimento del colonialismo.

L'Inghilterra, come macro-realtà in disgregazione, penetra nei suoi romanzi «malesici» con bruciante senso della contemporaneità. Lo stile di Burgess, cristallino ma non privo di invenzioni linguistiche, s'impone come quello che meglio rappresenta la frangente crisi di valori degli anni della Guerra fredda, in un'Europa che ricalca i modelli di vita «progressivi» che vengono dall'America.

*The Right to an Answer* (Il diritto a una risposta) del 1960 e *Devil of a State* (Diavolo d'uno Stato) del 1961 penetrano la stordita civiltà dei mass me-

dia, scavano nelle pieghe dei conflitti sociali, mettono a fuoco le nuove tensioni che agitano l'uomo della società del benessere. Burgess è come travolto dalla quantità di materiali che la realtà gli porge, solo limitandosi a guardarla. È da questa sensazione di invadenza, di opprimente sollecitazione, di straripante fenomeno del costume che prende forma *Un'arancia a orologeria* (1962), è da questa impo-

tenza a reagire che si desta il pessimismo degli ultimi decenni, ed è ancora da questa vastità ingovernabile che Burgess sembra acquisire il diritto a cercare in tutte le direzioni, lasciando dall'opinionismo giornalistico (e numerosi sono

stati i suoi interventi in tal senso sulle pagine del *Corriere della sera*) alla critica letteraria. Attento lettore, è stato fra i primi ad accorgersi del talento di Alexander Stuart, uno dei giovani scrittori britannici che meglio ha saputo cogliere le nuove forme di disgregazione e fallimento della nuova società inglese. Non è un caso che l'autore di *Un'arancia a orologeria* riconosca nel tema della violenza la vera cartina di tornasole capace di misurare il clima di un paese: le bande giovanili di Stuart e le bande di Alex sembrano, mutato lo sfondo politico e il panorama culturale mondiale, guardarsi in faccia. Sempre più incupito e severo, Burgess ha continua-

to ad essere una presenza di tutto rispetto nella letteratura inglese. Bastino titoli, noti anche in Italia, come *Due storie di Venere* (Rizzoli), *La fine della storia* (Rizzoli), *Gli strumenti delle tenebre* (Rizzoli), *La vita in fiamme* (Mondadori), *La dolce bestia* (Einaudi) e l'interessante scavo psicologico di *MF* (Einaudi) del 1971. Il fatto che non abbia più raggiunto la felicità inventiva dell'*Arancia* o il rigore della trilogia malesa, è forse però un segno dell'estrema, anzi della troppa duttilità della sua penna. O forse anche di una curiosità troppo ampia, generosamente «cattolica».

Le risposte fanno i conti con i fenomeni di neoregionalismo senza demonizzazioni. Eppure conteggiano sfumature diverse. Meno male però che se ne è cominciato a discutere anche se con parecchio ritardo. Gian Enrico Rusconi ritiene che «dobbiamo ringraziare la Lega, la sua volgarità e presunta incultura, se siamo costretti a ripensare radicalmente il nesso tra localismo, nazione e prospettiva europea».

## Iniezioni di cultura nell'Italia dei localismi

Una nuova idea di nazione che entri in rapporto con le spinte regionalistiche e con l'Europa. Se ne è discusso ieri al Cnel in un seminario che ha riunito intellettuali italiani, tedeschi, francesi e spagnoli. Un lavoro che sboccherà poi in un mega convegno internazionale nel 1994. Il ruolo della cultura e dell'arte per vincere la sfida che non riguarda solo l'Italia, ma l'intero continente.

GABRIELLA MECUCCI

Da una parte fiorisce l'aspirazione della mondializzazione e dall'altra riprendono forza i dialetti di un localismo spesso rozzo. La tenaglia si sta stringendo sempre più sullo stato-nazione. Ne resterà schiacciato? E resterà schiacciata anche la cultura nazionale? Insomma che cosa vuol dire oggi essere italiano? Mentre si parla di possibili secessioni, come ricostruire l'identità comune e che ruolo possono avere in questo arte e cultura? Grandi interrogativi questi che hanno attraversato un seminario promosso dal Cnel sul rapporto fra dimensione locale, nazionale e sovranazionale.

Le risposte fanno i conti con i fenomeni di neoregionalismo senza demonizzazioni. Eppure conteggiano sfumature diverse. Meno male però che se ne è cominciato a discutere anche se con parecchio ritardo. Gian Enrico Rusconi ritiene che «dobbiamo ringraziare la Lega, la sua volgarità e presunta incultura, se siamo costretti a ripensare radicalmente il nesso tra localismo, nazione e prospettiva europea».

La richiesta di un'iniezione di cultura per ricreare l'identità nazionale viene da più parti. Non senza aver ricordato «prima, cifre alla mano, quanto sia piccola la quota di investimenti culturali e di attenzione del pubblico italiano verso tutto ciò che è cultura. Complessivamente le spese per beni culturali hanno un valore aggiunto di cinquemila miliardi, contro il giro di ottomila miliardi che è stato calcolato per raffinare eroina da parte della mafia. Gli addetti al settore sono in tutto 170 mila, in Fiat ne lavorano molti di più. D'altro canto, i visitatori dei tremila musei italiani sono meno dei visitatori dei soli musei di Londra. E il business del libro arriva alla cifra, per altri paesi irrisoria, di tremila miliardi. Siamo invecchiati, insomma, non solo da scomposte forme di localismo, ma da un'ignoranza montante che impedisce di



«Intellettuali ricostruite l'identità nazionale»

Un riconoscimento dunque, ma subito dopo una critica serrata. Se cade l'identità nazionale, ciascuna comunità tenderà ad riconoscersi in periodi storici o tradizioni diverse: c'è chi sceglie l'epoca celtica e chi quella comunale, chi una chiesa, chi un palazzo di un tiranno. Simboli usati spesso in modo metastorico, anacronistico, strumentale. Manipolati, insomma, a seconda dell'interesse del momento. «Il paradosso - secondo Rusconi - è che l'uso polemico dei riferimenti culturali localistici contro una dimensione nazionale, rifiutata come artificiosa e costrittiva, acquista forza solo perché risponde ad esigenze di oggi, maturate anche e spesso soprattutto, grazie al processo di nazionalizzazione. Un processo che ha trasformato volghi in popolo di una nazione, etnici in cittadini. La nazione è ben lungi dall'essere antagonista delle culture regionali, è al contrario il momento di sintesi di differenze dislocate nel tempo e nella pluralità delle loro dimensioni». Occorre ripartire, dunque, dal problema dell'identità nazionale, senza quel punto fermo che il localismo rischia di diventare strumentale e manipolato. Una nazione «come vincolo di cittadinanza non solo basato su regole elettivamente condivise, ma anche su legami di storia e memoria comune».

Non contrapposta, ma certamente piena di sfumature diverse la posizione di Salvatore Veca. Il filosofo milanese conta molto sulla maturazione culturale dei regionalismi e punta sullo sviluppo di questi, sostenendo che il loro fiorire non comporta necessariamente il conflitto con l'idea di nazione. Del resto in tutta Europa si sono affermati o si vanno affermando fenomeni

non dissimili da quello italiano. Eppure le tendenze autonomiste della Baviera o della Catalogna non minano lo stato. Il caso della Catalogna, è inoltre esemplificativo di una rivendicazione regionalistica ad alto e raffinato contenuto culturale. Persino in Francia, paese dove l'idea di centralizzazione statale è forte e storicamente ben radicata, la legislazione più recente in materia di cultura e di beni culturali tiene conto della necessità di sempre più forti decentramenti. Lo stato nazionale, insomma, deve stabilire poche regole centrali e valorizzare le autonomie amministrative e culturali. Del resto tutto può essere regionale; dipende dalla scala in cui si colloca, da che cosa si intende per globale. D'altro canto - conclude Veca - va riproposta in modi nuovi la dimensione europea. Batte il passo infatti lo schema di Maastricht soprattutto perché è stato pensato quando ancora non si era verificato in tutta la sua ampiezza il terremoto politico che ha ridisegnato la geografia dell'Est.

La richiesta di un'iniezione di cultura per ricreare l'identità nazionale viene da più parti. Non senza aver ricordato «prima, cifre alla mano, quanto sia piccola la quota di investimenti culturali e di attenzione del pubblico italiano verso tutto ciò che è cultura. Complessivamente le spese per beni culturali hanno un valore aggiunto di cinquemila miliardi, contro il giro di ottomila miliardi che è stato calcolato per raffinare eroina da parte della mafia. Gli addetti al settore sono in tutto 170 mila, in Fiat ne lavorano molti di più. D'altro canto, i visitatori dei tremila musei italiani sono meno dei visitatori dei soli musei di Londra. E il business del libro arriva alla cifra, per altri paesi irrisoria, di tremila miliardi. Siamo invecchiati, insomma, non solo da scomposte forme di localismo, ma da un'ignoranza montante che impedisce di



«Più spazio alle autonomie non significa dividersi»

interrogare le nostre vestigia. È sorda ai richiami della memoria del paese più ricco del mondo proprio di memoria.

Che riparta mettendo al centro l'idea di nazione o che ricostruisca questa idea facendo i conti sino in fondo con il regionalismo, il decentramento, il localismo, l'Italia deve riscoprire la cultura, riuscire a narrare, anzi meglio a rinarrare una storia comune. E questo deve essere un impegno di tutti gli intellettuali, scrittori, operatori culturali, registi. Dice Rusconi: «Se richiamo di tornare ad essere un insieme di provincie o di macroregioni ritagliate opportunisticamente, un insieme di volghi cessando di essere una nazione, non diamo la colpa soltanto al leghismo o alla classe politica che ci ha portato a questo punto. Un pezzo di responsabilità lo portano anche gli intellettuali».

## Il laico Kubrick «tradi» il suo cattolicesimo

ALBERTO CRESPI

Luchino Visconti sosteneva che un film ha sempre il dovere di «tradire» il romanzo a cui si ispira. D'altro canto, il luogo comune dice che da brutti romanzi si possono fare grandi film, mentre da grandi romanzi è altamente probabile ricavare brutti film. L'intera carriera del sommo Stanley Kubrick sembra confermare entrambe le affermazioni. Anche nel caso di *Arancia meccanica*? Buona domanda...

Possiamo rispondere con due certezze e un dubbio. Prima certezza: Kubrick tradì nel profondo il romanzo di Burgess, e tra poco vedremo perché. Seconda certezza: *Arancia*

*meccanica*, il film (il romanzo si chiamò in Italia *Un'arancia a orologeria*, traduzione fedele ma meno asciutta dell'originale *A Clockwork Orange*), rimane a distanza di vent'anni un'opera assolutamente straordinaria. Il dubbio: non è lecito, ed è sicuramente poco elegante, dire che quello di Burgess è un brutto romanzo; sicuramente è un romanzo in cui la scatenata sperimentazione linguistica prevale sulla trama, in qualche misura è la trama. La cosa incredibile, è che Kubrick riuscì a trovare un equivalente cinematografico del tolle *patchwork* letterario di Burgess, dando al tempo stesso al film una solidità nar-

rativa che il libro non aveva.

In primo luogo, Kubrick ebbe il coraggio leonino di conservare, nei dialoghi, buona parte dello slang anglo-americano in cui si esprimevano i giovani teppisti guidati da Alex De Large, interpretato da Malcolm McDowell. Ricorderete che Alex e i suoi tre complici sono adolescenti con il culto dell'ultraviolenza, in una Londra appena futuribile e (ancor oggi) straordinariamente riconoscibile. Fra di loro, i quattro si chiamano «drughi» (dal russo *drug* amico), definiscono le ragazze «devocke» (dal russo *devocka* bambina), si ritrovano al bar a bere «moloquo plus,

ovvero latte drogato (dal russo *moloquo* latte). Nell'originale gli equilibristici verbali di Burgess erano ancora più virtuosistici, tutti riassumibili (e non traducibili) nella parola «horrorshow», che Alex pronunciava di continuo: una parola che allude allo spettacolo, al film dell'orrore, ma che nella propria inglese assona con il vocabolo russo *choroso*, «bene». Un altro esempio, che spiega il titolo: la parola inglese *orange* («arancia») allude al termine *orang* che per noi indica una scimmia, ma che nei dialetti del Borneo (di cui Burgess era studioso) vuol dire, molto semplicemente, «uomo».

Ma l'operazione di Kubrick sul testo andò anche oltre. L'espressionismo linguistico di Burgess riuscì a diventare espressionismo cinematografico nel senso più profondo del termine. Come Burgess mescolava le lingue e scardinava sintassi e punteggiatura, così Kubrick fece di *Arancia meccanica* una sorta di catalogo di tutti i trucchi che è possibile combinare con una macchina da presa: sequenze al rallentatore (le scene di violenza, girate come balletti), accelerazione (l'orgetta di Alex con due razzine rimorchiate in un negozio di dischi), riprese con obiettivi deformanti, effetti di montaggio alla Eisenstein (il

«balletto» dei crocifissi al ritmo della Nona di Beethoven), «oggettivi» ubriacanti (il tentato suicidio di Alex in cui la macchina da presa si butta letteralmente dalla finestra).

È il tradimento? Per capire la portata basta leggere il romanzo dopo aver visto il film, e rimanere schiantati dalla sorpresa di fronte all'ultimo capitolo. Arrestato, imprigionato e condizionato dalla cura Ludovico, che lo dovrebbe trasformare in un bravo figliolo, Alex diventa una larva umana priva di volontà e alla fine viene restituito alla sua vera natura. Ma nel libro Alex - in omaggio al profondo cattolicesimo sempre latente nei libri di Burgess

- cresce, diventa adulto e buono, per la Grazia divina che in lui come in ogni uomo; nel film - laico, laicissimo come tutto l'opera di Kubrick - il capitolo finale viene tagliato e l'ultima scena vede Alex sul suo letto d'ospedale, imboccato dal ministro, e nuovamente con l'occhio vispo da assassino, che annuncia trionfo al mondo: «Ero guarito. Davvero». La redenzione di Burgess diventa quindi, in Kubrick, un ritorno all'aggressività insita in ogni uomo-orango-arancia, e di cui il film è di fatto una grande, potente metafora. Assai più potente, proprio grazie a quel finale sospeso, di quella contenuta nel romanzo.



In alto: Anthony Burgess. Qui accanto: Gian Enrico Rusconi e, in basso, Salvatore Veca

Il pittore messicano avrebbe fornito informazioni sui suoi compagni. Due ricercatori Usa hanno trovato i documenti

## Rivera, l'amico di Trotskij, era un agente Fbi?

ALFIO BERNABEI

LONDRA. Due ricercatori americani che stanno scrivendo un libro su Leon Trotskij dicono di aver trovato le prove che alcuni dei suoi amici messicani erano informatori dei servizi segreti o del governo americano, in particolare il muralista Diego Rivera. Il professor William Chase dell'Università di Pittsburgh e la sua assistente Dana Reed sono riusciti ad ottenere documentazione inedita, conservata negli archivi di Stato americani grazie al Freedom Of Information Act che permette completo o parziale accesso alle schede personali redatte dall'Fbi e dai servizi segreti.

La Reed ha inoltre dichiarato al quotidiano inglese *Indi-*

pendent che alcuni documenti «molto dannosi» sono stati rinvenuti nei riguardi dello stesso Trotskij. «Stiamo cercando di ottenere dei dossier che l'Fbi teneva su di lui... infatti sono in grado di confermare che già abbiamo informazioni concrete secondo cui anche Trotskij era un informatore del governo degli Stati Uniti». Le dichiarazioni degli studiosi hanno aperto una serie di nuove ipotesi sul ruolo di Rivera come «agente» e sulla morte di Trotskij. Il vecchio capo rivoluzionario venne assassinato nella sua casa protetta come una fortezza alla periferia di Città del Messico, a poche centinaia di metri dall'abitazione di Rivera e della moglie, la pittrice Fri-

da Kahló, di cui era stato ospite.

Rivera era legato al Partito comunista messicano al quale si iscrisse nel 1921, all'età di 35 anni. Fu espulso una prima volta nel 1928 quando espresse simpatia per Trotskij che stava per lasciare l'Unione Sovietica sotto la minaccia di Stalin ed un'altra volta quando, nel 1939, criticò violentemente il patto Hitler-Stalin. Chase e Reed affermano che Rivera cominciò ad informare gli americani subito dopo tale episodio. Diede agli agenti le liste di infiltrati comunisti all'interno del governo messicano ed elencò sessanta assini politici. Avvertì gli americani che dei rifugiati comunisti della guerra civile spagnola avevano ricevuto addestramento da Mosca per installare cellule comuniste al

confine fra Messico e Stati Uniti, con l'intenzione di penetrare più a Nord. Informazioni che sarebbe piaciuta in modo particolare al capo dell'Fbi J. Edgar Hoover. Rivera disse agli americani che «nazisti e comunisti» stavano cercando di aumentare la loro influenza in Messico e che lo stesso Partito comunista messicano era finanziato in gran parte da simpatizzanti americani.

Le rivelazioni già riportate dal quotidiano messicano *El Financiero* hanno causato choc in tutti gli ambienti del paese dove Rivera oltre ad essere ritenuto fra i principali esponenti in campo artistico viene spesso presentato come un esempio di spirito patriottico. L'episodio della Muralles che ritraeva Lenin nel Rocke-

ller Building di New York è diventato leggendaro. Fu lo stesso finanziere che nel 1932 chiese all'artista di disegnare un murales, ma poi andò su tutte le furie quando, avvicinandosi, si accorse che fra la moltitudine di personaggi ritratti c'era la faccia di Lenin. Rockefeller ordinò all'artista di cancellare quel volto «offensivo». Rivera si rifiutò. Il murales venne distrutto. Tornato in Messico, come per vendicarsi dell'offesa subita dal Grand-Gringo, eseguì un murales quasi identico nel palazzo delle Belle arti e lo intitolò «Uomo al crocevia fra la speranza e l'alta visione sulla scelta di un nuovo futuro». Rivera invitò Trotskij in Messico dove venne accolto calorosamente al porto di Tampico nel 1937. Un filmato dell'epoca mostra Trots-

kij, sorridente, accolto con baci ed abbracci. Secondo la biografia di Hayden Herrera su Frida Kahló, Trotskij per breve tempo diventò l'amante della pittrice.

Nel maggio del 1939 Trotskij lascia la casa di Rivera - la famosa «casa blu» tutt'oggi dipinta con lo stesso colore ed aperta come museo - e si spostò in una strada accanto. Temendo per la sua vita, si barricò dietro alle mura e fece costruire delle torrette da guardia come in un castello. Sluggi ad un primo tentativo da parte di comunisti messicani esattamente un anno dopo. Rivera venne sospeso dal coinvolgimento nell'episodio e per qualche tempo sparì dalla circolazione. I documenti ritrovati da Chase e Reed dimostrano che fu l'am-

basciata americana di Città del Messico che aiutò il pittore a lasciare segretamente il paese per entrare nel Texas in compagnia dell'attrice Paulette Goddard, che era nel frattempo diventata la sua amante. La scheda dell'Fbi intestata a Rivera e marcata col numero 100-155423 contiene prove che agenti dell'Fbi seguirono Rivera e si premurarono anche di registrare le sue conversazioni telefoniche. Trotskij venne assassinato nell'agosto del 1940 e questa volta, dicono Chase e Reed, Rivera aveva un alibi di ferro perché si trovava a San Francisco. Quanto alle dichiarazioni dei due ricercatori su Trotskij-informatore del governo americano-bisognerà che completino il libro su cui stanno lavorando.