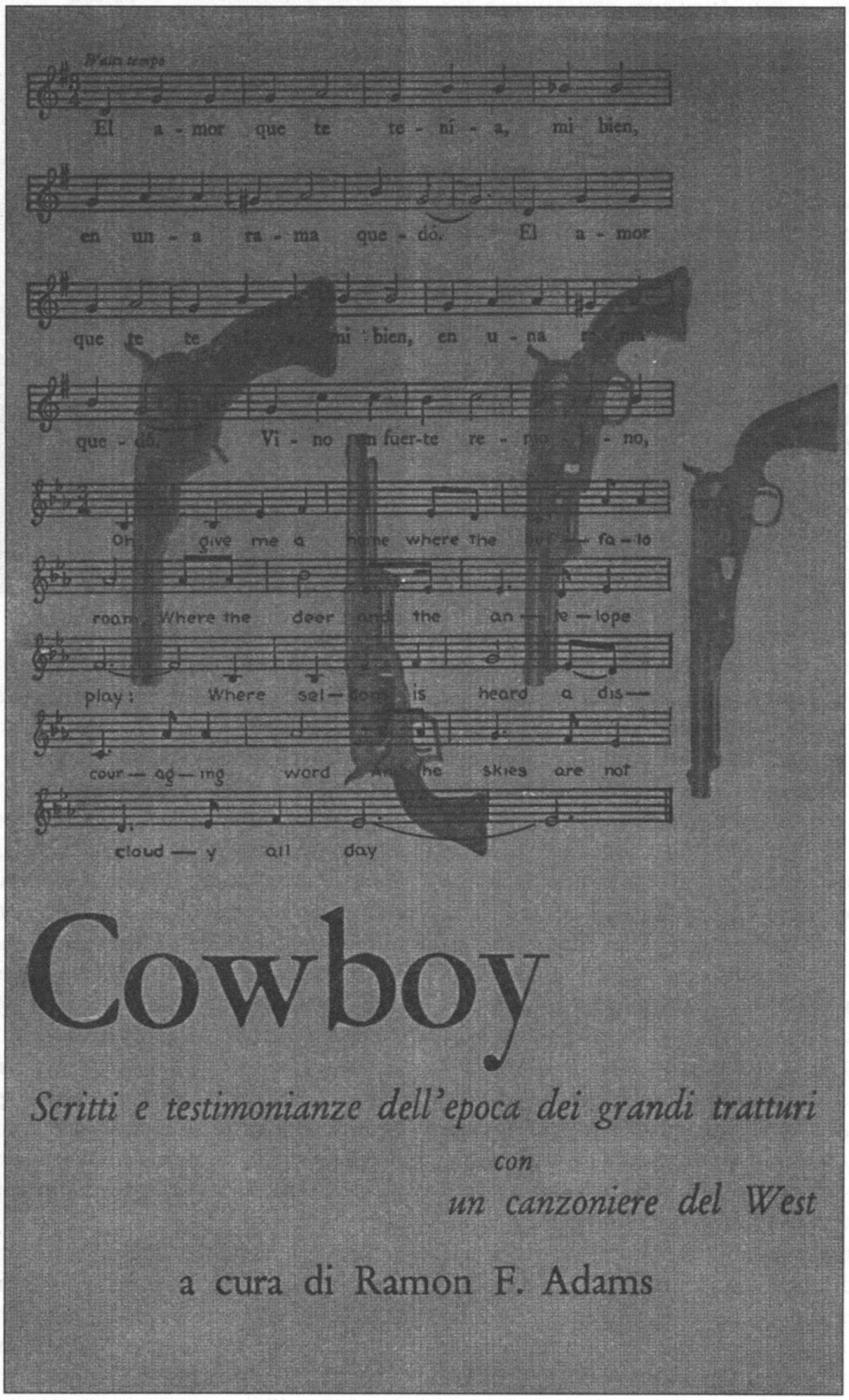
Sommario

ATTRAVERSO IL CONFINE
Simone Giusti, *Letteratura come esperienza sociale* p. 2
Adam Pollock, *Calvino, il reticente drammaturgo* p. 3
Farhad Shakely, *L'esilio, malattia incurabile,* intervista di Aziz Kaikhosrawi p. 5
Adam Vaccaro, *La realtà smarrita* p. 10

RIVISTE
Ennio Abate, *Volontariato o mercato?* p. 13
Velio Abati, *Scrivere il lettore* p. 15

LA BIBLIOTECA DI OTTAVIO CECCHI
L'"umanesimo critico" di Tzvetan Todorov p. 18



Attraverso il confine

Letteratura come esperienza sociale

Simone Giusti

Incontestabilmente la letteratura è la società di se stessa; è il mezzo più sofisticato e più duraturo che l'uomo ha escogitato per comunicare coi propri simili.

Ian Watt

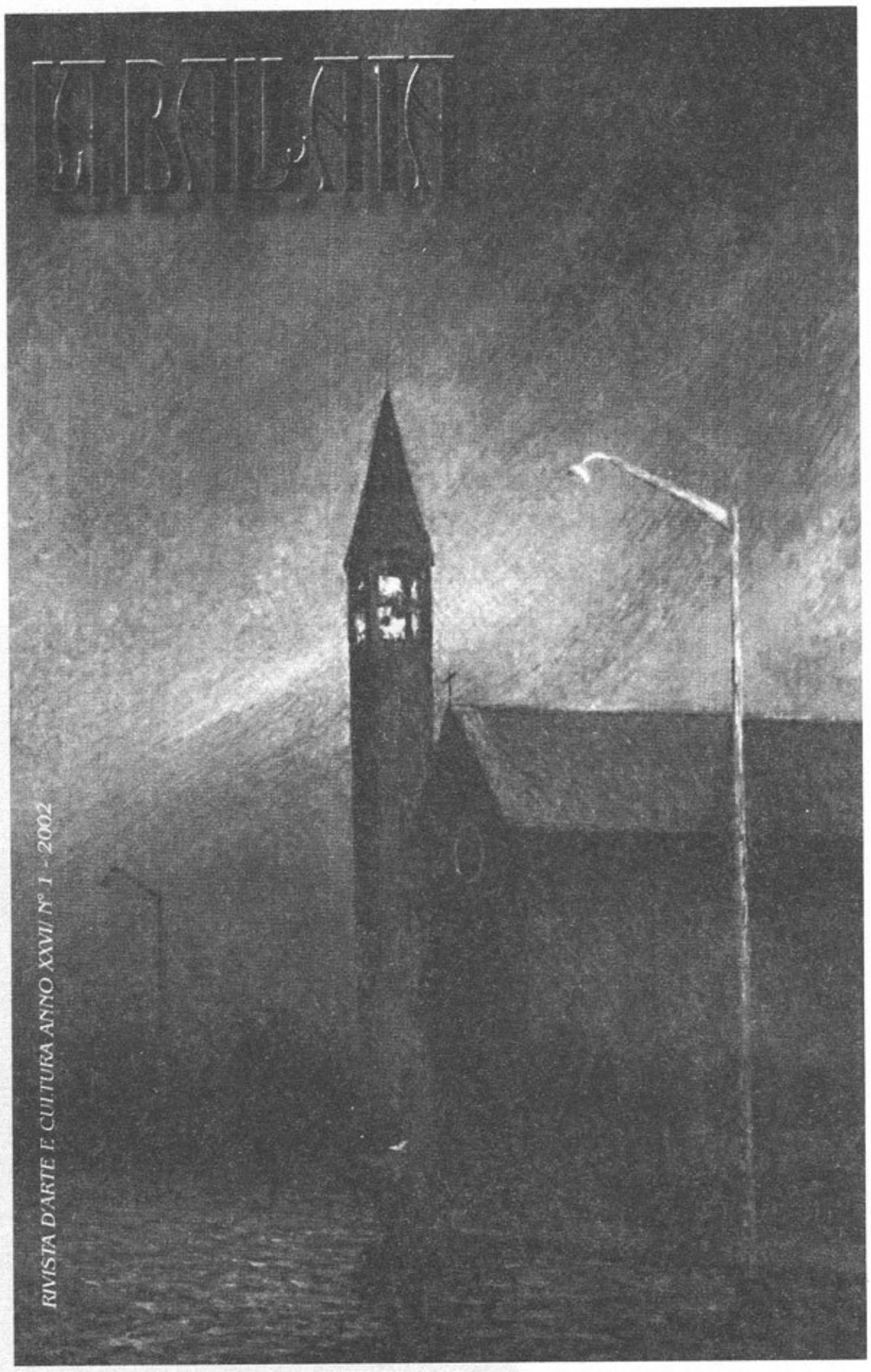
Non sono cresciuto con un'idea alta o particolarmente prestigiosa della letteratura. La letteratura, per me e per coloro che mi sono stati vicini durante la mia formazione, non ha rappresentato uno strumento di redenzione o di innalzamento sociale, ma non è stata neppure, com'era per molti, un corpo estraneo, un nemico da frequentare solo nelle aule scolastiche o, peggio, un genere di consumo disponibile tra i tanti sul mercato. Nella mia esperienza umana la letteratura prima di diventare un 'mestiere' – un mestiere anomalo, s'intende, che deve sporcarsi molto prima di dare un reddito – è stata ed è una semplice esperienza sociale con la quale dover fare quotidianamente i conti.

Un individuo entra in rapporto, attraverso l'atto della lettura, con l'espressione di un altro individuo, dando vita ad un incontro che ha l'effetto immediato di mettere in discussione le conoscenze del lettore, selezionandole, mettendole alla prova, modificandole. Che l'attività letteraria avvenga nel chiuso di una stanza, in una biblioteca o in un'aula scolastica, essa rimane sempre un'attività eminentemente sociale, in cui un individuo accetta di incontrare l'alterità, la diversità, l'estraneità di una pagina scritta. Che io legga un testo antico o moderno, italiano o straniero, nel momento in cui cerco di comprenderlo, attivando le mie abilità e conoscenze linguistiche, metto in gioco la parte più relazionale di me. Perché è con la lingua e nella lingua che io penso e parlo, è con la lingua e nella lingua che io vivo la mia vita sociale e costruisco la mia identità. Così, quando intraprendo una qualsiasi scrittura io mi muovo nel sistema sociale che è la lingua stessa, e attraverso di essa instauro una comunicazione a distanza, in differita. Comunico col mio futuro lettore, e sono costretto a immaginarlo, a immaginare gli effetti del mio scritto su di lui, ed a costruire, insieme al mio testo, il mio lettore: il lettore così come io lo penso. E scegliendo di adottare, per esprimermi, la lingua scritta, accetto di comunicare non solo con il destinatario ideale del mio testo, ma anche con chi prima di me ha scritto, coi miei modelli e con gli antimodelli, con altri scrittori e testi che conosco e con altri che non conosco ma che il mio lettore, un lettore concreto che leggerà la mia lettera, il mio libro, riporterà alla mente coinvolgendoli nella sua lettura.

Si è molto parlato, in questi ultimi decenni, di intertestualità, finendo per dare a questo termine un valore astratto e astraente. Si intende per intertestualità la rete infinita di rinvii e richiami da un testo ad un altro, fino a immaginare una sorta di ragnatela onnicomprensiva che sorvola la realtà, di fatto escludendola. Ma il rapporto tra i testi, per quanto esso sia teoricamente infinito e vertiginoso, è incarnato nell'esperienza dell'autore o in quella del lettore come uomini in carne e ossa, dotati di una memoria, di un bagaglio di esperienze prima che di un efficace sistema sensoriale.

Con questa idea di letteratura, naturalmente, non è possibile pensare alla cosiddetta "morte della letteratura" se non come morte della lettura e della scrittura. Non sono possibili visioni apocalittiche, così come non sono ammesse nostalgie, rimpianti o azzeramenti, cancellazioni. Perché solo le psicosi hanno un simile potere, e noi possiamo anche, da intellettuali raffinati, mimare le psicosi, ma non possiamo poi, da uomini, viverle per finta. Non senza l'aiuto della chimica. Ma questo mi pare che sia proprio un altro discorso.

Leggere, scrivere, fare della critica letteraria, sono attività sociali prima che filosofiche o scientifiche. Sono esperienze condivise e/o condivisibili, incontri che suscitano altri incontri. Anche per questo motivo non credo di aver fatto un lavoro molto diverso dal solito di critico e di filologo, scrivendo un libro su una particolare esperienza di volontariato (*Progetto e racconto di un'altra città*, Edizioni Pensa



Multimedia di Lecce, dedicato al Ceis di Grosseto e alle associazioni e cooperative ad esso collegate, dedite al recupero e al reinserimento dei tossicodipendenti, ma anche all'assistenza dei malati terminali, alla prevenzione e alle ricerche sociali), in generale, sul ruolo e l'identità del volontario nell'attuale situazione sociale e politica.

Non credo di essermi 'distratto' dal mio ruolo di insegnante, di lettore, di saggista, di 'animatore culturale' (se è lecito usare un'espressione tanto abusata e ormai riconducibile soprattutto agli organizzatori di sagre e di feste danzanti sempre più frequenti presso gli assessorati alla cultura). Credo invece di aver voluto provare – come forse mi è capitato di fare in altri miei saggi, indirettamente e ad un livello, appunto, letterario – la possibilità d'un impegno concreto, un *engagement* estraneo allo schema tradizionale che vede l'intellettuale schierato a far da cassa armonica al politico (e non sarebbe la situazione peggiore, poiché almeno si sfuggirebbe alla ben più temibile autoreferenzialità, o al familismo che è tipico anche dei critici). Sfiduciati ormai i politici come uomini di parte (e come casta) e gli intellettuali come amici degli uomini di parte (quindi come casta, naturalmente), forse non è impossibile almeno sperimentare, a partire dall'esperienza quotidiana, dal basso delle relazioni umane, forme nuove di critica e, perché no, di "fiancheggiamento" sociale, alla ricerca di un senso comune e al di là delle consuete parole d'ordine.

Al di fuori della letteratura, naturalmente, ma senza trascurare qualcuna delle sue lezioni: prima fra tutte l'invito costante all'apertura verso punti di vista "altri", capaci di dischiudere nuovi spazi di azione e di pensiero.

Calvino, il reticente drammaturgo*

Adam Pollock

"Ma perché lo ha fatto? Perché ha voluto lavorare con pezzi di un'antica opera?" L'intervistatore della BBC era piuttosto petulante, e chiese perfino, più tardi, perché non era stato avvertito del fatto che il soggetto da intervistare non possedeva una "personalità televisiva". Calvino rifletté per un momento. La risposta giunse accompagnata da un divertito sorriso professionale: "Non potrei mai rifiutare una sfida".

Ci incontrammo ad una rappresentazione del *Tamerlano* di Haendel, messa in scena a Batignano, il piccolo festival d'opera che ho la fortuna (e a volte la sfortuna) di proporre in un semidiroccato monastero in un angolo di Toscana. La compagnia, quella notte, era particolarmente eccitata a causa della presenza fra il pubblico della Regina Giuliana d'Olanda, una donna incantevole, anche se le sue guardie del corpo consumarono tutto lo whisky disponibile. Molto più emozionante, per me, era invece la presenza di uno dei più insigni scrittori italiani della sua generazione, Italo Calvino. Avevo divorato *Il barone rampante* (in inglese, *The Baron in the Trees*), e mi ero recentemente immerso in quel coinvolgente volume che è *Le città invisibili*. Fui presentato a Calvino e alla moglie durante l'intervallo. Era un uomo riservato, ma avemmo una breve conversazione sulla voce di controtenore, qualcosa che pochi italiani avevano potuto ascoltare nel 1976. Avrebbe potuto essere finito tutto qui, se non fosse stato per il fatto che un paio d'anni dopo i finanziamenti del Comune furono d'improvviso tagliati. Era stato deciso che l'opera barocca non conquistava voti nell'area; questo sembrava significare la fine del festival. Ma io presi il mio arrugginito motorino e mi diressi verso una casa sul mare, dove ebbi un incontro. Nel panico del momento forse parlai troppo, ma evidentemente con efficacia. Calvino mi ascoltava in silenzio; il giorno dopo inviò una gentile ma acuta lettera al sindaco. Il giorno dopo ancora fui chiamato in municipio per sentirmi dire che – "naturalmente" – il taglio dei fondi per il festival era fuori questione. Il potere dell'intellettuale in Italia, almeno in quegli anni, era molto diverso da quello che uno avrebbe potuto desiderare in Gran Bretagna. Ringraziai Calvino organizzando la migliore cena che potevo. Divenimmo amici davanti ad un piatto di *pollo tonnato*, con il legame particolare di un profondo amore in comune per la letteratura inglese.

La sua prima vocazione era stata per il teatro. E benché nel 1945 avesse deciso d'essere un narratore, il drammaturgo che non fu mai ebbe modo di riemergere nei suoi lavori narrativi, dove i dialoghi sono spesso scritti in forma teatrale. Il più famoso esempio di questo meccanismo è certo *Le città invisibili*. Ci sono anche racconti, come *L'altra Euridice*, che sono chiaramente dei monologhi. Ma oltre l'opera narrativa generalmente nota al pubblico, Calvino ha lasciato una grande massa di lavori non pubblicati e spesso di progetti incompleti pensati per la rappresentazione: opere teatrali, radiodrammi, serie televisive, copioni cinematografici, libretti d'opera, canzoni da cabaret, canovacci per mimi e così via. Opere che erano spesso risposte a richieste di amici. Calvino non era in realtà un artista multimediale, e la varietà di questo periferico materiale "teatrale" parla più del suo amore per l'esperimento, che d'altro.

In ogni caso, benché fosse più probabile trovarlo in un cinema che in una sala da concerti, Calvino era affascinato dalla canzone come mezzo espressivo. Forse nei suoi giovanili giorni da partigiano ne aveva sentito il valore. Era stato tra i fondatori de *Il Canzoniere Popolare*, un gruppo di scrittori e musicisti che, negli anni cinquanta, aveva scritto canzoni anche per un vaudeville satirico dal titolo *L'innamorato elettronico*. Alcune sue cose che erano state messe in scena includevano liriche per il gruppo torinese delle *Cantacronache*, per non menzionare le arie scritte per un'opera buffa basata sul *Visconte dimezzato*. Ma agli amanti della "nuova opera" Calvino è particolarmente noto per i suoi lavori con Luciano Berio: *Allez-hop!* (un'opera dedicata a una pulce), *Un re in ascolto* e *La Vera Storia*. Si trattò comunque di esperienze abbastanza insoddisfacenti; non fu un rapporto come quello fra Strauss e Hofmannsthal. Nell'infinito dibattito circa la preminenza della musica sulla parola, certamente la prima vinse. Il testo originale di Calvino per *Un re in ascolto* fu completamente abbandonato, tranne alcune parti scritte per il protagonista. Quando gli

chiesi perché aveva potuto perdere così tanto tempo in un progetto insoddisfacente, Calvino sorrise e disse: "Ah, ma io ho la mia storia". Che fu pubblicata nel suo volume di racconti dedicati ai cinque sensi.

Io avevo comunque un progetto in cui il compositore avrebbe causato poche difficoltà e che pensavo avrebbe potuto interessare proprio l'uomo che aveva rifiutato di scrivere per Fellini e Antonioni. Ripensandoci, penso d'essere stato abbastanza sfrontato, ma *chi non risica*... Chiesi a Calvino di trasformare i frammenti dell'opera incompiuta di Mozart *Zaide* in qualcosa degno della scena. L'idea lo catturò, ma fu necessario più di un anno perché portasse dei frutti.

Nel 1979 i Calvino vendettero la loro casa parigina e si trasferirono in un ampio, luminoso appartamento che sovrastava i tetti di Roma. Sorsero problemi con la ristrutturazione e la decorazione e Calvino si ricordò che avevo avuto una fortunata carriera di *designer* negli anni sessanta. Fu proprio così che, praticamente d'improvviso, una grande busta bianca, indirizzata a Mr A.P., cadde sul pavimento di marmo di un atrio d'appartamento a Monte Citorio, proprio dov'ero io, intento a mescolare colori. "Qualcosa del genere?" chiese Calvino. Era perfetto: un'intrigante narrazione di tre, e alla fine quattro, ipotesi intrecciate di quel che potrebbe avvenire fra i numeri musicali dell'opera mozartiana. Aveva molto della fluidità e dell'aurea qualità del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Dal punto di vista strettamente musicologico, c'era un'altra attrattiva: l'invenzione di Calvino lasciava intatto il lavoro di Mozart. Non c'erano addizioni musicali, nessun inserimento, cose di cui le riscritture, le opere problematiche o incomplete soffrono spesso. La narrazione era naturalmente in italiano, ma i numeri musicali sarebbero stati cantati nell'originale tedesco, in modo che il tutto sarebbe sembrato un "museo d'oggetti". Tutto questo Calvino aveva gettato in aria, come un sublime giocoliere, godendo del gioco delle sfaccettature e delle relazioni cangianti che ruotavano attorno a lui.

Zaide a Batignano fu il maggior successo di tutti i festival italiani del 1980. In una risonante produzione firmata dal giovane Graham Vick, l'opera era stata perfettamente calibrata per il chiostro che dà alla compagnia il nome. L'idea di Calvino nel riusare numeri musicali originali in nuovi contesti dava risalto al nuovo uso del giardino del monastero come teatro. Alla fine, ricordando la sua esperienza con Berio, Calvino disse con un sospiro: "È stato molto più facile lavorare con Mozart"... Il successo della *Zaide* stimolò Henze a proporre un'operazione simile con *Undine* di Hoffmann, ma Calvino non era interessato. Un sentiero già battuto non aveva più interesse per lui.

Uno dei suoi maggiori meriti è il fatto di continuare ad ispirare artisti che lavorano in campi diversi; rispetto a questo, può essere comparato a Byron. I lavori di Calvino hanno dato vita a opere di pittura, scultura, danza e musica sinfonica, per non menzionare versioni dei suoi romanzi per il palcoscenico, anche se la vedova di Calvino, Chichita, una tigre nel difendere l'opera e le convinzioni del marito, ha sempre limitato queste ultime solo ad adattamenti prodotti da piccoli gruppi di teatro sperimentale. Non è un mistero che una famosa star di Hollywood ha acquistato alcuni anni fa un'opzione su *Il barone rampante*, ma, fortunatamente, forse, non ne è stato tratto un film. Comunque Calvino era convinto che adattamenti di opere letterarie in altre forme espressive non avrebbero dovuto – né, in realtà, *potuto* – essere totalmente fedeli all'originale. Sosteneva che ogni forma espressiva ha le sue priorità specifiche e che alcune cose non possono essere trasmesse propriamente dalla pagina scritta. Alcune idee o soggetti trovavano migliore espressione nella pagina scritta, altre in un film o in un'opera. Mi ricordai di questi discorsi di Calvino, fortunatamente, nel tradurre il suo testo de *L'altra Euridice* per la messa in scena in Inghilterra della omonima cantata di Jonathan Dove, che ha avuto la prima rappresentazione mondiale a Batignano nel 2001.

La toccante inversione del mito operata da Calvino fa di Plutone un eroe e di Orfeo un personaggio malvagio. La lessi per la prima volta una mattina molto presto seduto tra i barattoli di vernice in quel suo appartamento romano non ancora pronto per il trasloco. Era stata pubblicata in una rivista patinata dal nome di "Gran Bazar". Sapevo già che gli intellettuali italiani non andavano in bicicletta né vestivano vecchi calzoni di fustagno, ma preferivano macchine sportive e completi alla moda. Anche così, la giustapposizione del dolore di Plutone e delle foto di affascinanti modelle mi sorprendeva. La storia era scritta nella forma di monologo e mi resi conto immediatamente di star leggendo qualcosa fatto per il teatro, un possibile *tour de force* per un grande attore. Un anno fa questo pensiero dette i suoi frutti e il testo di Calvino fu messo in musica. Le sue convinzioni circa gli adattamenti erano molto confortanti, ma anche in questo caso tradurre il testo in inglese è stata quasi una operazione impossibile. La frase italiana "tradurre tradire" mi era sempre sott'occhio. Alcune cose non possono semplicemente passare dalla pagina stampata alla parola cantata. Calvino, per esempio, aveva un amore per l'inserimento di parole che colpiscono il lettore in modo puramente visivo. Esse non venivano pensate per essere pronunciate, come chiunque abbia provato a leggere ad alta voce le *Cosmicomiche* sa bene. Questo tipo di idea visuale è difficile da rendere in forma uditiva. Comunque, in questo caso, la musica offre altre risonanze.

Poca musica contemporanea è stata scritta al momento per strumenti barocchi. Ma le nuove armonie di Dove per la combinazione di pungenti strumenti a corda e un risonante theorbo basso creano un mondo sonoro cui gli strumenti moderni non potrebbero mai dar vita. L'intrusione di un sassofono del ventesimo secolo come voce di Orfeo è allora ancora più sorprendente e ricca d'effetto. Un tipo d'invenzione che sarebbe stata certo apprezzata da Calvino. Amava anche la più piccola delle idee originali. Ricordo quando il pubblico della prima rappresentazione della stagione 1984 a Batignano, alla fine di *Beauty and the Beast* di Stephen Oliver, camminava attraverso l'oliveto del monastero, in mezzo alla menta selvatica. "Ah" – disse Calvino felice, annusando l'aria notturna – "questa è la prima opera di profumi". Il più riservato degli uomini era, dopo tutto, un ricercatore e uno stimolo di nuove idee ed esperienze, quello che possiamo chiamare un rivoluzionario.

* Traduzione dall'inglese di Stefano Adami.



L'esilio, malattia incurabile*

Farhad Shakely

Intervista di Aziz Kaikhosrawi

Farhad Shakely ha visitato il Kurdistan iraniano nel 1990. Nell'incontro con la redazione della rivista kurda "Sirwa", il giornalista Aziz Kaikhosrawi, in passato insegnante di lingua e letteratura persiana, chiese di intervistarlo. Shakely gli suggerì di proporre domande scritte e così avvenne. Poi ci fu la crisi della Guerra del Golfo. La famiglia di Shakely era tra quel milione e più di curdi che lasciarono il Kurdistan irakeno. Non fu che nella primavera del 1992, durante una residenza in Inghilterra per una borsa di studio presso la Scuola di studi orientali ed africani della Università di Londra, che Shakely ebbe l'opportunità di rispondere alle domande. Allora il responsabile iraniano della censura sui contenuti della rivista "Sirwa" la bocciò, e fu così pubblicata in curdo in un volumetto a Stoccolma nel 1994. Fu poi tradotta in inglese da Muhammad Kamal, lettore presso l'Università di Melbourne, in Australia, che ha un Ph.D. in Filosofia ed ha pubblicato due volumi sul pensiero di Hegel.

Come definisce la poesia?

È una delle questioni più difficili da porre ad un poeta. Ci sono alcuni poeti che mettono assieme alcuni termini luminosi ed espressivi per cercare di rispondere. Benché non dicano nulla di nuovo, credono di aver definito e formulato una nuova teoria letteraria. Ce ne sono molti anche nella letteratura curda, basta sfogliare le interviste degli ultimi tre decenni. Fortunatamente, non sono tra loro. Ho scritto per venti anni, ma non so definire la poesia; non è necessario farlo per un poeta. C'è anche il problema di quale definizione sia accettabile. Una revisione degli studi critici di poesia dalle origini del pensiero greco al rinascimento, romanticismo e modernismo in Europa rivela centinaia di buone definizioni. Benché questi studi e scuole di critica siano state divergenti nel tempo, non sono riuscite ad indirizzare la poesia né a costringere un poeta a lavorare secondo stili ed obiettivi posti dai critici. Al contrario, è più appropriato che un autore lasci il segno sugli studi critici del suo tempo relativi alla definizione della cornice teoretica. Non ho una definizione di poesia né credo che il suo infinito potere possa essere confinato nei limiti di una definizione.

Come nascono le sue poesie?

Se non mi sbaglio, mi si chiede della mia tecnica di scrittura. Francamente dopo molti anni di scrittura non so ancora come le mie poesie nascano. Non decido di scrivere per una occasione specifica. Quando le poesie vogliono venire ad essere, mi spingono a scrivere. Nel 1975, quando molti dei miei amici furono imprigionati dal regime Baath in Irak, scrissi *Le vostre voci* (*Your Voices*) . Dopo, quando furono uccisi, non riuscii a scrivere di loro. Ho avuto la stessa esperienza con Halabja. All'inizio, ogni poeta e scrittore curdo ne parlò, ma io non scrissi *I confini della morte* (*The boundaries of Death*) che un anno e tre mesi dopo. Sembra che le idee siano nella mia mente per giorni e mesi senza che sia capace a portarle alla luce. Spesso, poi, le scrivo di getto. Quando ho pubblicato le mie prime due raccolte non tentai di cambiare le poesie; adesso sento di volerne modificare la struttura. Molte mie poesie, ad esempio *Un Ritorno* (*A Return*) e *Luce del Sole* (*The Sun Light*), sono state pubblicate com'erano nella prima stesura; penso che non fossero male. Ci sono poeti che scrivono giornalmente, settimana per settimana, mese per mese; io sono diverso. Spesso non scrivo per otto o nove mesi, o distruggo ciò che produco. I miei studi accademici influenzano molto il mio lavoro; non posso scrivere poesia mentre faccio ricerca, ma scrivo meglio quando leggo narrativa e poesia.

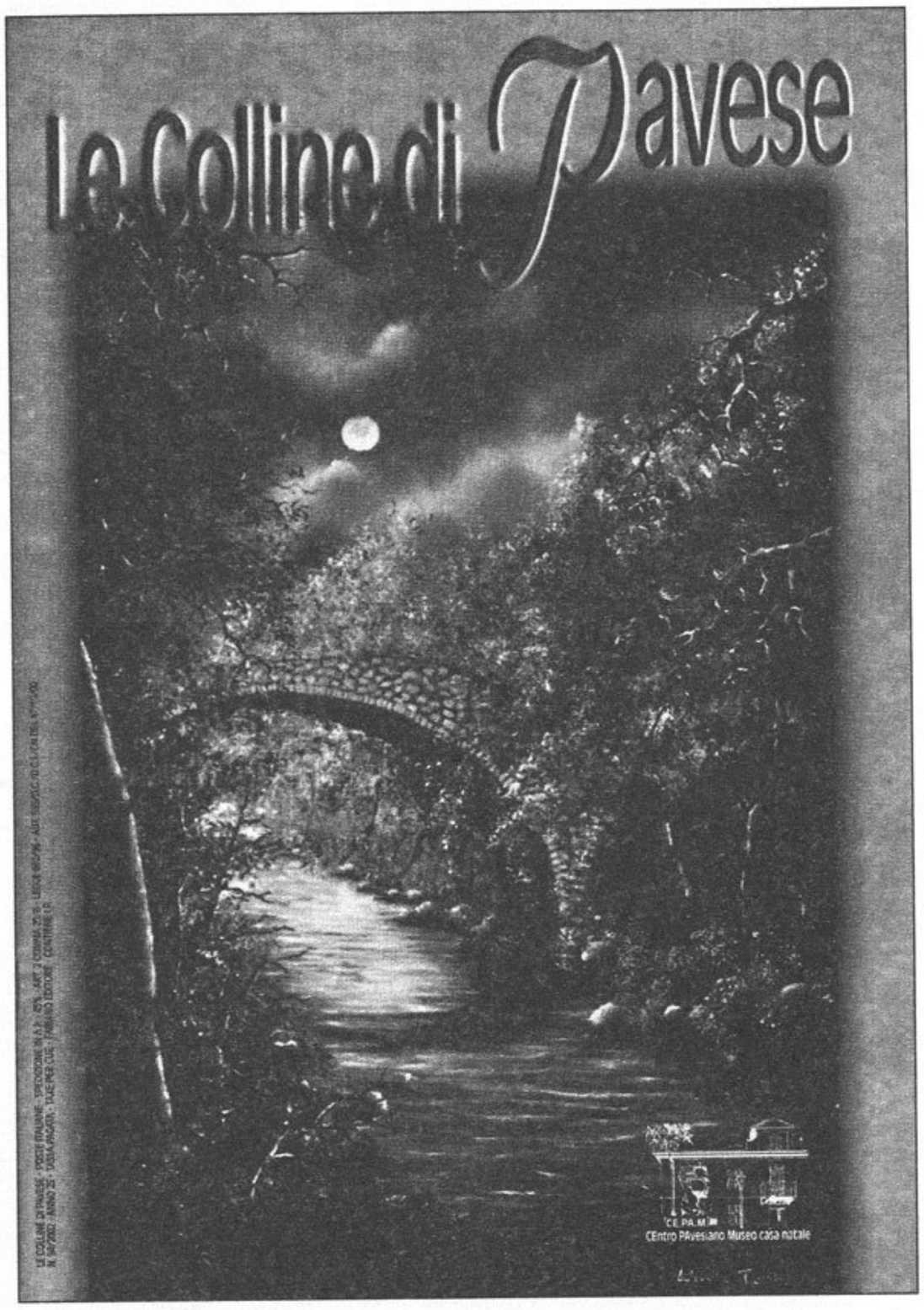
Quali sono i suoi criteri di originalità? Cosa fa una buona poesia?

Come in tutte le discipline, originalità e qualità sono strettamente connesse alle convinzioni individuali e alla propria cultura. Per un sacerdote una buona poesia è quella che tratta questioni religiose come la morte, l'aldilà, i messaggeri divini, la sacra scrittura. Per un uomo di sinistra una buona poesia dev'essere accessibile ai lavoratori e parlare delle loro lotte. Non posso parlare di un singolo criterio universale. Quand'ero giovane, credevo che una poesia dovesse essere ritmicamente bilanciata; che ogni termine dovesse essere in curdo puro, che la poesia dovesse essere romantica, rivolta alla bellezza femminile, alla natura, alla terra d'origine. Ero influenzato dal romanticismo inglese

che avevo letto in arabo. Ma anche le poesie di Goran (1904-62), il fondatore della moderna poesia curda, m'influenzarono in questa direzione. Nei primi '70 fui ispirato dalla poesia rivoluzionaria. E adesso che ho vissuto gli ultimi tredici anni in Europa le mie convinzioni sono certamente differenti. Per la poesia curda, direi che una buona poesia originale è quella che scaturisce dalle profondità del cuore dell'autore e non è confinata ad una particolare ideologia religiosa o politica. Un criterio, comunque, che ha a che fare con il contenuto del lavoro letterario. È importante che una buona poesia intrecci le idee in una forma altamente trascendentale dal punto di vista tecnico, usando il curdo, la metafora, l'armonia musicale. La risposta alla poesia dipende dalla coscienza. Spesso leggo una poesia che mi piace immediatamente senza perché. Perché è necessario avere una ragione per qualcosa che ci piace? Una cosa importante: non sono un critico né voglio diventarlo. Leggo e scrivo poesia. Non sostengo che non ci sono o non dovrebbero esserci criteri di lavoro. Un critico deve avere criteri e metodi di valutazione di un prodotto letterario, altrimenti non potrebbe trarre conclusione alcuna. Ogni epoca ha avuto i propri criteri: i valori estetici sono transitori e differiscono tra le società. Alcuni sono più longevi, altri meno. Non sappiamo quanti criteri diverranno obsoleti e quanti saranno creati nel prossimo secolo.

Quale poeta è stato modello e ispirazione per il suo lavoro?

Una questione posta con frequenza; parlerò da lettore di poesia. Quando iniziai a scrivere leggevo ogni cosa disponibile; allora non c'era molto da leggere. D'altra parte vivevo in un villaggio e sapevo solo l'arabo e il curdo. A diciassette anni leggevo le raccolte di poeti curdi, senza capire tutto. Per esempio, non avrei potuto capire il linguaggio poetico ed intellettuale di Mawlawi e Nali. Potei entrare nel loro mondo poetico e filosofico solo ad una più tarda rilettura. A quel tempo m'ispiravano Goran e Karaman Mukri (il cui nome all'inizio era solo Karaman). A dodici anni conoscevo intuitivamente *Gul Austera* di Karaman e i lavori di Rafiq Hilmi mi aiutarono a comprendere la poesia. Goran mi ha influenzato a lungo: alcuni miei lavori furono scritti nel suo stile romantico che parlava della bellezza della donna e della natura. Senza dubbio lui possedeva esperienze che mi mancavano. Dal '68 al '70 pubblicai cinque o sei poesie nel suo stile e un critico curdo mi definì suo allievo. Ma esclusi quelle poesie dalla mia prima raccolta. Alla scuola secondaria iniziai a leggere poeti arabi dell'Irak e di altri paesi arabi. Badir Shakir Sayyab era prodigioso. Le sue metafore non potevano essere espresse in curdo, particolarmente le sue poesie scritte durante la malattia in Europa. Una rivista fatta da alcuni scrittori progressisti arabi - "Al shi'r 69", ne uscirono, credo, solo pochi numeri - e "Shi'r", una rivista pubblicata in Libano e Siria, erano importanti per noi che desideravamo leggere. Potevamo trovarne solo vecchi numeri. Ma la buona poesia non invecchia mai. Quelle riviste presentavano nuovi grandi poeti e meravigliosi studi critici. Gli eventi della fine dei '60 e dell'inizio dei '70 combinarono politica ed amore come una nuova dimensione dell'esperienza; dimensione che per me, come per i curdi in Irak, fu di breve durata. Finire la scuola secondaria e lasciare la casa per studiare all'università a Bagdad ebbe un impatto particolare su di me per molti versi. Leggevo qualsiasi cosa e fui incoraggiato ad imparare l'inglese per leggerlo. Tra il '74 e



Marzo 2002

il '75 divenni un Peshmerga (Combattente curdo) e potei studiare il persiano e la sua letteratura. Ero ispirato dalla poesia di Nima, Shamlou e Farrhogzad. Ma anche vivere in Europa mi ha influenzato. Come si vede, non posso indicare un mio modello. Né in passato né adesso ho tentato d'imitare qualcuno. Preferisco la mia voce, buona o cattiva che sia.

Come vede il presente ed il futuro della cultura curda, in particolare della letteratura in Kurdistan?

La risposta potrebbe essere un piano per il Ministro della cultura in Kurdistan. Ogni discussione su questo dovrebbe considerare il contesto geografico e sociopolitico, fattori significativi nella formazione e nello sviluppo culturale. Inoltre il concetto di cultura dev'essere propriamente definito. La domanda implica che parli della cultura com'è pensata dal mio popolo e nelle circostanze ambientali relative. Nel Medio Oriente ed in Kurdistan la cultura è fatta solo di materiale scritto: poesia, romanzi, giornali, libri - e fino ad un certo punto musica e pittura. In Europa il significato di cultura è più ampio e profondo del nostro. Include musica, letteratura, canzoni, teatro, pittura, scultura, danza, architettura, manifattura, cibo, come altri aspetti del comportamento quotidiano. Cercherò di rispondere secondo il concetto curdo di cultura. La cultura curda è in declino soprattutto a causa della divisione del Kurdistan tra cinque o sei stati multiculturali con divergenti sistemi politici. Inoltre c'è il problema della lingua con differenti dialetti e modi

di scrittura. Ci sono altre ragioni della degenerazione culturale non solo in Kurdistan ma in tutti i paesi del terzo mondo. Per esempio, il diffuso analfabetismo, la mancanza di libertà politiche, della libertà d'espressione e di tecnologia. Alcune espressioni tradizionali della cultura curda in forma di canzoni, musica, danza, proverbi, giochi infantili, cerimonie nuziali, cibo, artigianato e simili sono ancora vive in tutte le parti del Kurdistan. Ma la cultura scritta in curdo, poesia, racconti, libri, giornali, esiste solo nel Kurdistan irakeno, e fino ad un certo punto in quello iraniano e in Europa occidentale. Nonostante la difficile situazione politica, l'oppressione in Irak e Iran, la cultura curda ha fatto alcuni progressi. Ma altri aspetti della cultura scritta, gli studi letterari, la storia letteraria, la critica, la traduzione, il giornalismo, la letteratura infantile, non si sono sviluppati. La cultura di dodici milioni di curdi in Irak e Iran non soddisfa le nostre aspettative. Nel Kurdistan turco e siriano non possiamo parlare di cultura scritta o letteratura. Le condizioni sociopolitiche in quei luoghi sono piuttosto nette. Comunque, ci sono indizi che la politica del governo turco verso i curdi possa cambiare e questo può rappresentare un'opportunità di sviluppo per la cultura e la letteratura. Allo stesso modo, il regime oppressivo comunista in Unione Sovietica non ha dato alcuna opportunità alla parte curda da essa controllata. Naturalmente dove non c'è libertà non c'è progresso culturale. Libri curdi venivano pubblicati solo in Armenia e c'erano due ore settimanali di trasmissioni radio in curdo. Esisteva il quotidiano curdo "Riya Taza", ma era l'organo ufficiale del PC armeno pieno di articoli di agricoltura e allevamento. Solo occasionalmente poesia e narrativa curda venivano esaminate per la pubblicazione. La letteratura curda nell'ex Unione Sovietica è sparsa. Benché non siano curde, le storie hanno avuto miglior fortuna della poesia. Non so cosa accadrà dei curdi con il crollo dell'Unione Sovietica. Un noto scrittore curdo, Saii Ibo, è stato ucciso e altri due, Ali Abdul Rahman e Kinyaz Ibrahimov, sono fuggiti dall'Armenia verso altre repubbliche con altri ventimila curdi musulmani. C'è stato un grande movimento culturale europeo negli ultimi dieci anni. Non dobbiamo dimenticare che le comunità curde in Europa sono piccole e prive di esperienza. È vero che gli scrittori curdi amano la libertà europea: nessuno deve censurare il proprio lavoro. Le organizzazioni culturali che sostengono i gruppi stranieri includono i curdi. C'è accesso alla tecnologia avanzata. Ma troviamo ancora ostacoli e problemi. Vivere in esilio senza contatto con la nostra gente nella madrepatria ci tiene distanti dalla nostra cultura. C'è timore che i curdi in Europa perdano la propria identità culturale o se la gettino alle spalle. Ne vediamo anche adesso segni. Egoismo ed indifferenza, cura di sé e non dell'altro, e assenza di cooperazione e solidarietà creano confusione e stagnazione. Ci sono 10-12 editori, 20-25 giornali curdi in Europa ma nulla è stato fatto per organizzarne abbonamento e distribuzione. Le parti politiche stanno cercando di controllarli per il proprio interesse senza sapere nulla della relativa cultura e della letteratura. Secondo me ci sono però due ragioni d'ottimismo per lo sviluppo della cultura curda in Europa: libertà di espressione e accesso alla tecnologia. Fortunatamente una élite curda esperta emergerà in Europa per giocare un ruolo significativo in Kurdistan. Speriamo che la situazione migliori nella nostra terra e che i contatti con la gente laggiù non rimangano come sono. Non sono però incoraggiato dalla cultura curda attuale. Ha molte lacune.

Come la sua vita ha influenzato la sua esperienza e scrittura poetica?

Ci sono molte epoche nella vita d'uno scrittore, e l'esperienza di ognuna ne influenza l'opera. Da bambino e da adulto sono sempre stato attivo e curioso nello scoprire cose nuove e svelarne aspetti nascosti. Considero la lettura una delle mie grandi esperienze di vita. Come ho già detto, sono cresciuto in un villaggio in povertà e ristrettezza. La mia comprensione si è approfondita nel vedere la vita urbana. Ma non credo che questo si sia direttamente riflesso nella mia scrittura. Forse si può trovare un'immagine poetica relativa a questa vita o descritta attraverso gli occhi di un ragazzo di paese nella mia poesia. La natura avrebbe potuto avere un'influenza sul mio lavoro ma così non è stato: quando iniziai, descrissi la natura in una o due poesie, ma poi essa scomparve totalmente. Politica, amore, i miei anni da combattente per la libertà, viaggiare, conoscere nuovi popoli e culture, povertà, freddo e caldo, vivere lontano dalle radici – tutto questo è stato materiale della mia poesia, del mio pensiero, del mio modo di vivere. Alcuni hanno avuto influenza diretta, altri sono penetrati nella mia mente formando le idee così profondamente che è difficile individuarli senza analizzarne le radici. Non posso fondare la mia poesia in un'esperienza che non sia parte della mia anima e del mio sentire. So che ci sono poeti curdi che scrivono di cose di cui non hanno mai avuto esperienza. Per esempio, ho viaggiato negli ultimi quattordici anni, ho visitato paesi e città, ma non sono stato capace di identificare queste cose nella mia poesia né saprei indicare ciò che ho scritto a Londra, Parigi, Mosca o New York. Sono padre di tre bambini che amo profondamente, ma finora li ho menzionati solo indirettamente in una poesia. Quando arrivai in Svezia fui ricoverato per due mesi. Ero molto malato e mi trovavo fra la vita e la morte: i segni di quest'agonia possono essere rintracciati nel mio lavoro. Vivere in esilio è un'esperienza che va oltre l'espressione. Se ne parlassi anche per un anno potrei essere capito solo da chi ha sopportato una simile sofferenza. L'esilio di questo tipo è infinito e non contempla ritorno. Chi passa quattro o cinque anni in Europa o in America per studiare tornerà felicemente a casa alla fine; ma questo tipo d'esilio è come una esecuzione. I parenti del condannato a morte lo visitano in prigione poi tornano a casa e continuano la loro vita come sempre. Solo il condannato capisce i propri sentimenti. Questo tipo d'esilio è una malattia incurabile, specie quando è un esilio lungo; non si sa mai dove siano le nostre radici; si è costantemente preda della nostalgia. Leggere è un'altra esperienza unica. Altre esperienze sono visibili e possono essere comunicate ma non la lettura. Spesso essa produce un cambiamento radicale nella mente del lettore senza ch'egli lasci la sua stanza. Sono felice di dire che possiedo un'esperienza così ricca e si possono vedere bene i riflessi di idee, credenze e libri nei miei lavori. La poesia *String*, la mia più lunga, è scaturita da questa profonda esperienza. Durante i miei quindici mesi di lavoro per essa, stavo leggendo l'*Avesta* di Zoroastro, il Manicheismo, libri di famosi poeti svedesi e il poeta Goran per la quarta o quinta volta. Ero anche concentrato sulla storia curda e sul conflitto interno al movimento di liberazione curdo. Lavoro all'università e la vita accademica influenza la mia produzione. Ora scrivo meno e sono più interessato al linguaggio. Mi occupo di più

di sufismo, religione, cultura, scienza e di altre culture. Tutte queste attività provano che l'esperienza di vita aggiunge nuovi colori a quella poetica.

Qual è il ruolo della poesia moderna in Kurdistan?

Le condizioni del Kurdistan sono ormai note. Nessuna sana cultura può crescere e svilupparsi dove i confini sono chiusi e pattugliati; forse tale atmosfera può preludere alla fondazione di una poesia rivoluzionaria o di resistenza, ma questo non è moderno, è una protesta politica o di reazione espressa artisticamente. O potrebbe nascere uno stile unico che usi simboli, come il simbolismo. Ma senza libertà d'espressione critica e di studio, come può un nuovo stile costruire la propria strada, divenire noto? Secondo me questo non è modernismo. Ci fu un'opportunità per Goran di modernizzare la poesia curda in molti modi, ma, innanzitutto, il suo lavoro si sviluppò negli anni '30 e '40. Nei '50 e dopo non produsse più nulla di significativo. Secondariamente, la sua nuova esperienza non fu riconosciuta all'inizio. Fu studiata e valutata solo dopo, negli anni '60 e '70. Negli anni '50 e '60 il solo lavoro serio su Goran fu fatto da Rafiq Hilmi in una sezione di un suo libro. Basta controllare gli scritti di Ala' al-Din Sajjadi sulla storia della letteratura curda. Quando Goran raggiunse l'acme espressivo e scrisse le cose migliori, Ala' al-Din Sajjadi era il suo migliore amico, ma non ne considerò il lavoro. Perché? Perché l'atmosfera culturale dell'epoca non era in grado di comprenderne l'esperienza. Siwara-y Elkhani (1937-1976) era un poeta di talento e sensibilità ma viveva nel Kurdistan iraniano. Se fosse vissuto nel Kurdistan irakeno per un decennio prima della sua scomparsa avrebbe potuto creare una nuova letteratura curda superando il lavoro di Goran. Visse nell'epoca della moderna letteratura persiana e voleva tradurla in curdo. Inoltre visse nell'era Pahlavi quando la letteratura curda era oppressa. Benché la sua esperienza fosse breve e limitata il suo lavoro fu riconosciuto. La cultura curda si sviluppò rapidamente in quattro anni di accordi di pace, 1970-1974. C'era del movimento nella poesia curda ma non abbastanza tempo per uno sviluppo reale, specie in poesia. L'era di Goran e del suo stile modernista ora non è più popolare. Ciò che abbiamo da allora è una raccolta di esperienze frammentarie e sforzi isolati. Possiamo creare una poesia curda solo collegandoli. Ma la prospettiva è grigia e non può essere raggiunta nell'immediato futuro.

Quali sono le regole cardinali della poesia curda moderna?

Generalmente in poesia non credo che ci sia una regola cardinale per distinguere poesia tradizionale e moderna. La differenza è solo nella maniera in cui le regole sono presentate ed usate, e non nelle regole stesse o nel loro numero. Nei nostri studi letterari parliamo di forma e contenuto, ma sono termini non facilmente distinti. Prendiamo per esempio il termine stile. Che significa? È forma o contenuto? Senza dubbio non è né l'uno né l'altro ma allo stesso tempo forma e contenuto lo fondano. Ancora, il linguaggio ha un ruolo molto chiaro in forma e contenuto. La modernizzazione di ogni regola in poesia ha bisogno di tempo e gradualità. È profondamente connessa con la struttura poetica di una nazione. Un poeta curdo che scriva della bellezza femminile, della natura dell'amore, non crea nuova letteratura. Goran e Ahmad Hardi hanno dato un grande contributo al riguardo. E se volete un tipo di poesia di facile comprensione potete leggere Piramerd, Qani', Jigarkhwin, Madhosh e altri. La modernizzazione richiede un cambio qualitativo e una trasformazione radicale di forme e contenuti.

Qual è la sua opinione della poesia di resistenza?

È un fenomeno che si manifesta nelle nazioni in lotta per la liberazione. La natura dell'invasione straniera di molti paesi e la lotta dei popoli oppressi sono simili in molti aspetti. Sacrifichiamo le nostre vite e versiamo il sangue sulla madre terra, liberiamo il paese degli avi, cacciamo l'ultimo soldato nemico, eccetera. Questo tipo di poesia ha uno scopo politico, risvegliare e motivare la gente a resistere all'oppressione. È materiale artistico usato per obiettivi politici, la politicizzazione della letteratura. Dopo la liberazione, il nuovo potere politico con la sua ideologia radicale crea una nuova poesia. I poeti divengono membri del Sistema per il loro interesse, diventano poliziotti. Dovrebbero esserci combattenti per la libertà (Peshmerga) solo prima della liberazione. Il popolo li ama e ne è orgoglioso come simboli della rivoluzione. Dopo la liberazione, il popolo è felice, pacifico, i bambini giocano, gli amanti s'abbracciano e sussurrano. Non vuole più vedere combattenti con armi in strada, nei parchi, nelle scuole. Piuttosto preferisce averne le foto nei propri album di memorie, nei libri di storia. Così è la poesia di resistenza; il suo valore estetico è effimero. Ma ci sono alcuni buoni poeti che hanno potuto armonizzare aspetti politici ed estetici e scrivere meravigliosa poesia di resistenza.

Qual è l'essenza dell'epica, del dramma, del teatro poetico?

È una questione molto, troppo vasta. Mi limiterò alla letteratura curda. L'epica è una parte significativa della letteratura orientale; ci sono molti esempi nella persiana e nella curda: di questi il migliore è *Mam u Zin* di Khani. Altri autori hanno scritto epica ma nessuno ha fatto di meglio. Oggi tale forma di scrittura come *Mam u Zin* di Khani o *Layla u Majnun* di Nizami non è più popolare e non ha più corso. Ci sono altre forme, la storia in versi, la ballata. Forse *Buk i Nakam* (*La sposa delusa*) di Goran ne è un esempio: esprime una meravigliosa storia antica in stupendo linguaggio. Non ho visto altri lavori di questo tipo nella letteratura curda né li ritengo necessari. Poche opere teatrali sono in versi; nessuna di esse è degna di menzione. Il teatro ha avuto alcuni progressi specie negli ultimi venti anni. Piramerd scrisse due o tre lavori negli anni '30 e '40, incluso *Mam u Zin* e *Mashamud Agha-y Shiwakal*, ma li considero privi di gusto.

Come vede il ruolo della novella nel Kurdistan oggi?

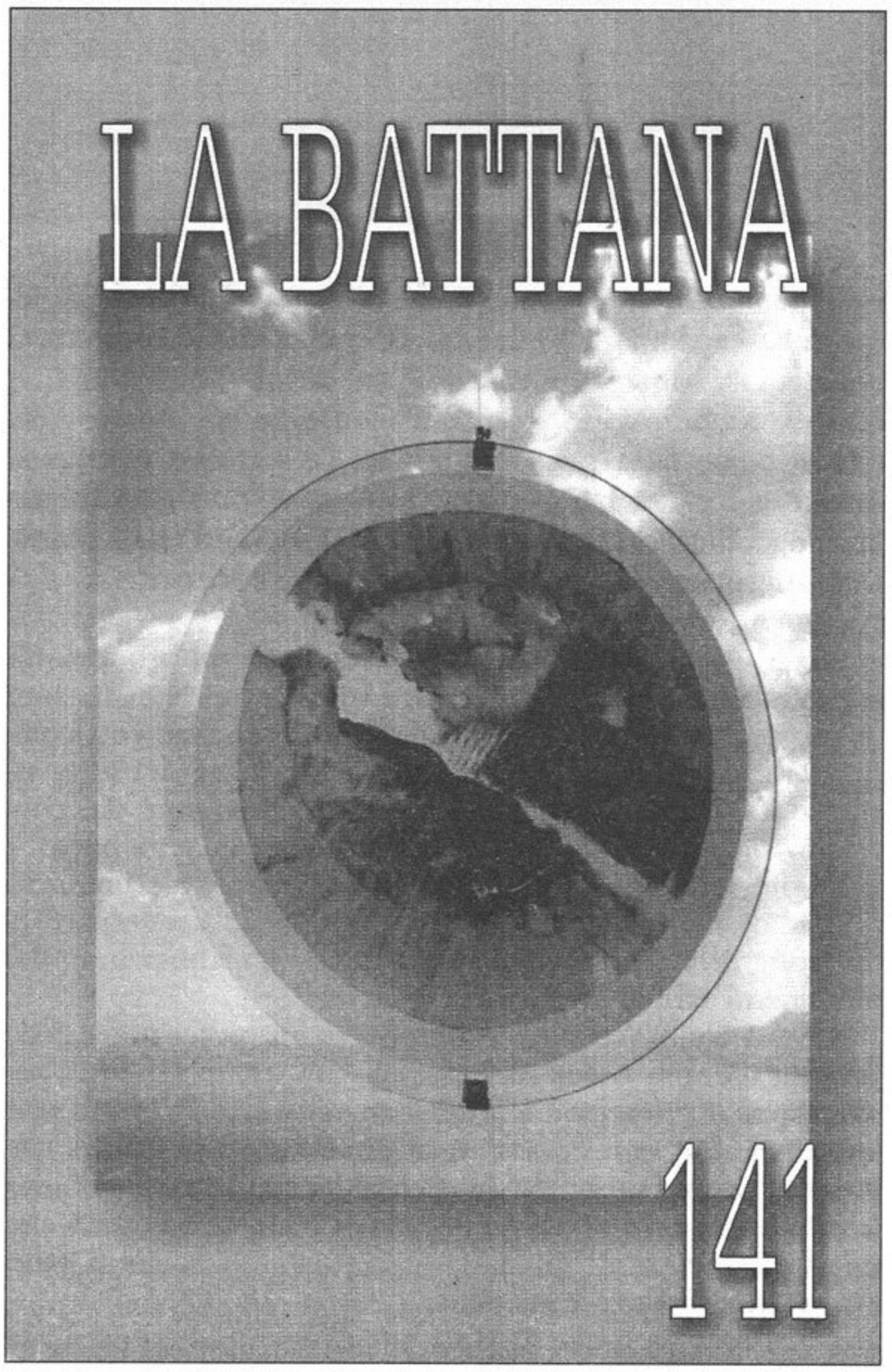
Benché la narrativa sia più recente della poesia nella letteratura curda, ha avuto alcuni progressi. La novella o il racconto hanno una certa tradizione, mentre il romanzo è particolarmente nuovo e non ne abbiamo molti; quelli disponibili non aiuteranno la cultura a fiorire. In genere non mi aspetto che un famoso scrittore scriva la cosa migliore. Per esempio Ala' al-Din Sajjadi non è noto come grande narratore perché ha scritto poche storie ed è meglio conosciuto per altre forme di produzione. Lo considero però uno dei migliori narratori della generazione degli anni '40. Hassan Qizilji è stato un grande narratore: tranne *Kashkol-i Jaduyi*, dominato da una ideologia politica, le sue storie sono scritte in un linguaggio unico. Benché prendesse altrove alcune delle sue idee era abile ad intrecciarle in una alta cornice linguistica, come Pekanin-i Gada. Ma ho scritto di questo argomento e

preferisco non menzionare narratori viventi.

Qual è lo sviluppo della letteratura curda per l'infanzia?

Per noi la letteratura per l'infanzia è solo poesia, mentre per gli europei include la geografia, fisica, biologia, cultura. Vuol dire libri, film, teatro creato specialmente per bambini e al loro livello di comprensione. Cose che in Kurdistan non esistono. La letteratura curda per l'infanzia è allo stadio primitivo. Pochi passi dopo lo zero. Non so quanti libri vengano pubblicati, ma non più di 25-30, e solo storie e poesie. Non può essere chiamata letteratura per l'infanzia. Alcuni scrittori per l'infanzia hanno cominciato solo recentemente a scrivere dell'infanzia. In Europa esiste anche la letteratura per gli adolescenti, che è sconosciuta in Kurdistan. Quando leggiamo un libro per l'infanzia curdo capiamo che è scritto a livello logico degli adulti, totalmente inappropriato alla mente immaginativa e creativa dei bambini. Se avessimo avuto autori di talento come H. C. Andersen, Astrid Lindgren e Samad-e Behrangi, avremmo potuto avere materiale magnifico. Ci sono buoni scrittori in Kurdistan, ma quelli che scrivono per l'infanzia – al contrario degli altri – non conoscono lingue straniere né hanno visitato altri paesi per vedere come l'arte si è sviluppata.

Qual è il ruolo della donna nella sua poesia e nella sua vita?



Non scrivo della donna nella mia vita privata, ma si possono trovare in alcuni miei lavori riflessioni sui meravigliosi colori e profumi femminili. La relazione fra una scrittore e la donna è influenzata dall'età, dalle esperienze emotive, dalle condizioni socioculturali. Da bambino ero timido e crescendo la timidezza rese la mia vita miserabile. Sono cambiato, ma non me ne sono ancora liberato completamente. Da ragazzo scrissi poesie sulla bellezza femminile e sull'amore ma erano prodotti della mia mente, non ero innamorato. L'amore di una donna non è materiale per la mia poesia. Non voglio dire che non le conosco o che non giochino un ruolo importante nella mia vita, ma che la mia relazione con la donna, sia dolce o amara, fa parte del mio subconscio e non si manifesta in poesia. Inoltre la relazione fra un artista e una donna è radicata in una cornice romantica che non è sempre vera. Ci sono stati artisti, come Tolstoj, che fuggirono nella pazzia e vissero nel tormento a causa di una donna.

Qual è per lei il ruolo, lo status, della critica nella letteratura e cultura curda? Chi è il critico che ha il peso più significativo? E in cosa differisce da chi critica per il solo gusto della polemica?

La critica letteraria è come una scienza sviluppata con metodo nel tempo, divisa in varie branche. I campi più significativi della conoscenza che la influenzano direttamente sono la filosofia e la politica. Quest'ultima è piuttosto evidente nella letteratura curda, specie negli ultimi venti anni. Non c'è una vera e propria critica letteraria in curdo, solo sforzi isolati come quelli, per esempio, di Nuri Sheikh Salih e Rafiq Hilmi. Altri critici hanno solo ispirazione politica e non aiutano la letteratura curda. Applicano la visione di politici e ideologi alle opere di narratori e poeti; d'altra parte non disprezzo la critica politica, perché gli scrittori l'hanno legittimata ad operare. Molti autori curdi ricordano infatti il personaggio principale del libro di Koestler *Buio a mezzogiorno*. Ho osservato lo sviluppo della letteratura curda negli ultimi venti anni e ho una certa conoscenza di quella europea, ma non ho mai letto una critica scientifica soddisfacente della letteratura curda. Quel che dico non ha nulla a che fare con le posizioni di Masoud Muhammad su Nali e Hajji Qadir-i Koyi: sono critici che dalla critica letteraria si sono rifugiati nell'antropologia, nella sociologia, nella filosofia. Per critica letteraria intendo un movimento che si sviluppi simultaneamente alla scrittura creativa, e che produca buoni critici. Nelle ultime due o tre decadi sono state scritte buone poesie e storie brevi, che hanno influenzato la società, ma nessun critico curdo le ha studiate, forse non ne era neppure a conoscenza. Non c'è una critica letteraria curda.

L'originalità della poesia è spesso giudicata dalla capacità di raggiungere la maggioranza. In che modo il poeta è di successo? Per quale classe sociale scrive? Preferisce una poesia di facile o difficile comprensione? La letteratura dovrebbe accompagnare lo sviluppo sociale o guidarlo? Che ne è della poesia politica? Che pensa dell'impegno?

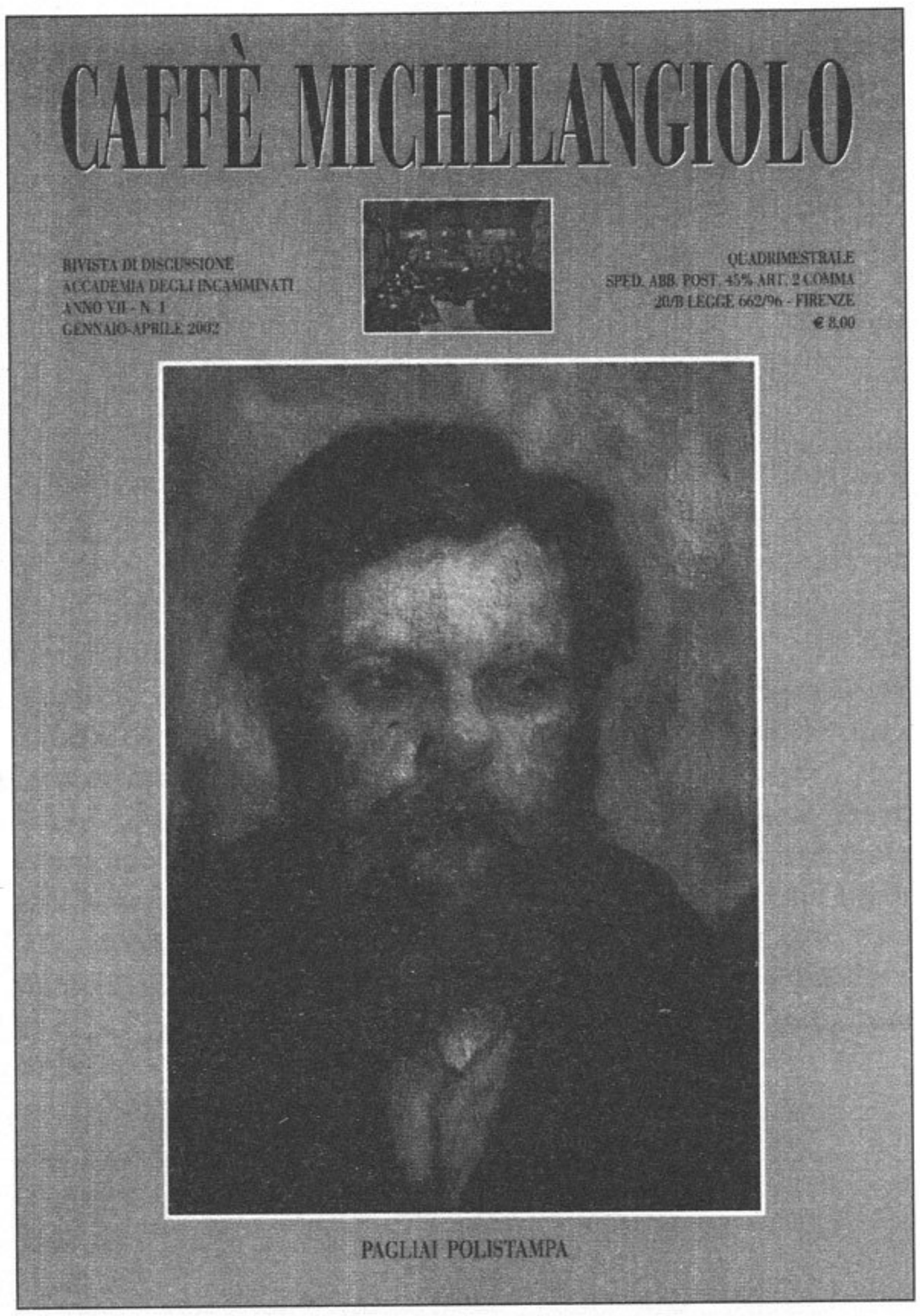
Sono questioni che hanno la stessa radice, e non sono nuove. Chi insiste sulla validità eterna di queste questioni ha una visione politica della letteratura. Tra questi i marxisti hanno usato la letteratura come strumento per raggiungere i loro obiettivi politici. Come la polizia, hanno considerato gli scrittori a partire dalla loro abilità d'influenzare la classe oppressa, valutando così il loro lavoro letterario in modi

extra letterari. Non è necessario che lavori artistici originali siano fatti per la maggioranza. Perché? Quando mai si vede la maggioranza leggere e godere poesia? Perché dovremmo considerare buona una poesia facile? Perché un artista dovrebbe operare nel campo dell'opinione pubblica e rappresentare un gruppo piuttosto che un altro? Sia così solo se è una scelta dell'autore. Un esempio: certamente *Mam u Zin* di Khani è una delle opere più famose della letteratura curda, ma quanti l'hanno capita? Forse il 5% egli intellettuali curdi ha capito ciò che l'autore cercava di esprimere. Questo ne diminuisce il valore poetico? Significa che l'opera non fu scritta per i curdi e per la loro liberazione? Allo stesso modo si può parlare dei lavori di Mala-ye Jaziri, Mawalawi, Nali e Mahwi. Se cercate una poesia semplice potere leggere Qani', Jigar-Khwin, Hazar, o alcune cose di Goran e Hemin. Ma quanto a lungo vivranno? E, al contrario, non sempre una poesia difficile è buona od originale. Allo stesso modo, è un credo comune che lo scrittore debba guidare il popolo e le sue battaglie. Questo tipo di letteratura non è il prodotto d'un giorno. La questione se la letteratura debba accompagnare o guidare i processi politici mi sembra illogica, politica.

Come vede l'attività di traduzione nella letteratura curda?

È ingannevole parlare di traduzione in curdo. Tradurre vecchi libri non dall'originale, indirettamente, non è qualificante per la traduzione, che oggi è un prodotto di massa. In un piccolo paese come la Svezia escono circa cinque o seimila riviste. Entrate in una libreria londinese e troverete di tutto. Quanto di questo raggiungerà i lettori curdi? Se un libro su un milione potesse farlo, potremmo sviluppare una cultura. Questo non può accadere senza la traduzione, che richiede istituzioni nazionali, intellettuali, linguisti, finanziamenti, tecnologia. È responsabilità degli intellettuali e scrittori curdi in Europa ed America fare qualcosa a riguardo ma purtroppo tutti questi, io incluso, non hanno fatto nulla.

* Traduzione dall'inglese di Stefano Adami.
Il poeta Farhad Shakely è il primo ospite scelto per il progetto culturale *Scrittori di pace*, di cui si parla diffusamente alla pagina 4 della rivista.



La realtà smarrita

Adam Vaccaro

Attraverso quella *cosa*

In uno scritto del 16 agosto 1988 (dai *Diari inediti*) Antonio Porta scrive: "Tutto accade dentro una cornice che si chiama 'sfida della comunicazione'. Ma 'comunicazione' vuole dire prima di tutto 'mettere in comune' [...] tuffarsi insieme nel mare del linguaggio [...] La comunicazione non è un piroscafo di linea", è "entrare dentro il cuore della lingua e farmelo rovesciare sul tavolo".

"Ma è chiaro che questa identità linguistica (specifica, sempre Antonio Porta, in un altro scritto: *Chi è il poeta?* in *Il progetto infinito*, a cura di Silvia Batisti e Mariella Bettarini, Milano, Edizioni Gamma Libri, 1980) è continuamente preparata dalla successione di eventi extralinguistici e insieme dalla capacità di sopravanzare questi eventi, per atroci che siano", sopravanzarli, dando cioè "loro un senso [...] non esiste, né può esistere, un linguaggio autonomo della poesia come fatto puro, autonomo. La scrittura poetica si muove autonomamente ma all'interno di tutti gli altri linguaggi, compresi quelli scientifici [...] mi pare quasi superfluo affermare che il testo non basta a se stesso".

Negli ultimi decenni abbiamo vissuto in un processo di accelerazione di cambiamenti con vere e proprie esplosioni delle vecchie identità. È noto che tutti i cambiamenti comportano un processo mentale di elaborazione del lutto rispetto a ciò che viene perso, indipendentemente dal contenuto di questo. Al di là delle analisi di quanto perso e acquisito, è indubbio che nell'ultima fase storica siamo stati (e siamo) in una condizione che tende ad accentuare la difficoltà di tempo mentale necessario all'elaborazione dei mutamenti che si succedono.

Questa condizione tende a produrre una percezione, della propria identità e dell'Altro, connotata da un senso di sospensione – privo cioè di quegli attributi che facevano parlare di *realtà*, con connotati di concretezza e solidità. De Rita nell'ultimo rapporto del Censis ha acutamente definito le ultime generazioni come *leggeri di testa*. Credo però che questa osservazione possa essere attribuita anche a tanti adulti, tali solo per l'anagrafe.

Penso che la fonte di tanti atteggiamenti, letteralmente abbandonati all'aria che tira, stia nella percezione di mutamenti tanto veloci e indipendenti dalla volontà o dall'azione del singolo, da spingere quest'ultimo a ridurre l'interes-

se sia verso il futuro, sia (a specchio) verso il passato; riducendo quindi sia la componente etico-progettuale, che il bisogno di un ritorno profondo nella memoria. Per cui le identità tendono a volare in una *beotitudine* chiusa nel presente.

Può oggi la poesia, nella sua incoercibile autonomia, essere voce di ricerca utopica di possibilità vitali non contemplate? essere spazio mentale non alienato che costruisce per l'adesso e per il futuro un'adiacenza tra gli universi paralleli e molteplici del Sé? un'adiacenza che riesce così a essere corpo della tensione del soggetto verso gli universi della Totalità?

La poesia credo stia in questo *verso*, in questo viaggio, che per arrivare a essere più presente qui deve porsi fuori dal mondo, in un luogo senza dimora. È uno dei paradossi della poesia, in coerenza al fare dei linguaggi che costruiscono poesia. Nel nastro frastornato e spesso terribile che scorre può capitare di inventare, improvvisamente, qualche scaglia d'oro, qualche lampo di gioia, attraverso quella *cosa* (che può assumere mille forme ed essere sorretta da mille *supporti*: parole, note, disegni, colori, oggetti, ecc.), cui abbiamo dato il nome di poesia.

Nell'ultimo scritto sopra citato, Antonio Porta diceva: "il 'mestiere del poeta' va comunque ripensato, in termini di figura sociale [...] così come l'aveva pensata Pavese. Da questo mestiere (fare poesia) si parte per bucare la pagina, per sfondare i linguaggi automatizzati [...] uscire dalla letteratura per raggiungere quell'immagine dell'esistenza che in qualche modo intuiamo possibile [...] oppure: anche rimanere nell'ambito della letteratura purché si identifichi 'letteratura' come luogo delle interazioni tra storia e immaginazione [...] interazione-integrazione tra poesia e esistenza, in direzione dell'esistenza: i versi ci servono, noi *non* vogliamo servire i versi e *tanto meno* l'Estetica".

Ground Zero

Vorrei procedere, ricollegando le considerazioni fin qui fatte all'esperienza (ancora in corso) di una rassegna - *Un certo Novecento* - promossa da *Milanocosa* e Libreria Tikkun di Milano, che sto curando insieme a Ottavio Rossani. Questi incontri, con una serie di critici letterari invitati a focalizzare lo sguardo su alcune delle voci più significative del secondo Novecento, hanno sollecitato in me qualche riflessione sul percorso storico e letterario della seconda metà del secolo appena trascorso.

Voglio sottolineare che si tratta di approfondimenti, che hanno poco corso, mi pare, nel campo pur molto affollato e ricco della letteratura odierna. Tentare di scavare nelle forme più significative prodotte nel Novecento e insieme riflettere come e quanto abbiano interagito con l'altro da sé, col mondo reale e con gli sviluppi delle realtà storico-sociali.

Siamo credo, nel bene e nel male (certamente di più nel male), in una sorta di punto zero storicoculturale (il *Ground Zero* di New York può essere una metafora più generale di questo punto della storia, come violentemente reso visibile dal tragico 11 settembre), per cui avvertiamo forti esigenze di riprogettazione, per le quali però spesso sentiamo carenze di strumenti. Apparentemente questi abbondano, ma poi ci appaiono come sparsi e separati su un auspicabile tavolo comune, sociale e interdisciplinare. Che non c'è o c'è poco.

Le condizioni storicosociali attuali tendono a favorire modalità che riducono o impediscono a tanti strumenti approntati da discipline diverse di lavorare insieme. Sappiamo bene che ci sono tendenze alla chiusura specialistica, per cui non è facile far interagire l'insieme dei contributi, per quella riprogettazione complessiva che ci manca. Una società che è bravissima a progettare strumenti tecnologici raffinatissimi o (per stare all'ambito letterario) a scomporre ed analizzare in 25.000 parti un testo, ma smarrendo poi facilmente l'attenzione all'insieme e rischiando nel suo complesso, come mai prima, l'autodistruzione.

Attraverso le analisi e le riflessioni dei critici coinvolti, abbiamo anche cercato di interrogarci su come i segni e le forme, le percezioni e le invenzioni prodotti dall'espressività narrativa e poetica del Novecento abbiano arricchito la nostra realtà mentale ed esterna; se e come ci abbiano aiutato, come ci possono ancora aiutare, qui e ora, a essere più attivi e vitali, più presenti, con più non arresa capacità progettuale rispetto al caos e ai labirinti spesso violenti in cui siamo.

Incontri dunque non finalizzati - per ricordare Antonio Porta - a servire l'Estetica, ma a servirci di questa per interrogarci insieme, in modo aperto e attivo, per trarne materia vitale per quella che è stata chiamata *nostalgia del futuro*.

Gesto poetico e atteggiamento generale dell'autore

Ogni idea-gesto poetica fa venire in mente quegli esperimenti fatti con una serie di scimmie chiuse in una stanza vuota: c'è una banana appesa al centro, irraggiungibile, e una sedia in un angolo. A un certo punto in una scimmia scatta un'idea (che non rientra né nella logica dell'evoluzione darwiniana, né in quella dell'apprendimento trasmesso secondo le procedure esaminate da Piaget), per cui prende la sedia, la posiziona, vi sale sopra e prende la banana. In tutta evidenza, il gesto inventato e il risultato ottenuto contengono le condizioni del contesto. E mette in comune (con le altre scimmie) il gesto, il suo frutto e il sapere in più acquisito.

Naturalmente, beata la scimmia che ha una banana, bella, mangiabile e evidente in mano. Con l'analisi di un testo la faccenda è più complicata e opinabile.

Ogni viaggio, nel testo e altrove, ci porta a riconoscere che quello che pensavamo di conoscere (noi stessi) non lo conosciamo affatto. Il testo vivo ci propone in effetti un viaggio che moltiplica, insieme a ciò che conosciamo, ciò che non conosciamo. Aumenta la crisi e non la riduce. Aumenta le domande, anziché le risposte, se si fa riferimento a una concezione dinamica e continuamente metamorfica, biologica, per cui tutto esiste, ma non resiste. L'arte e la poesia paiono contraddire questo processo di continua provvisorietà, paiono vincere sul precario e il relativo. È la radice della tensione all'assoluto che pervade alcuni scriventi ("cercare l'assoluto", dice ad esempio Giuseppe Conte).

Se la ricerca in e sull'esperienza estetica è riferita all'ambito mentale (per me è funzione relativa a tutto il corpo) implica il superamento di ogni approccio ontologico (Heidegger) per un approccio fenomenologico (Husserl). Questo porta a vedere l'esperienza estetica come una sorta di orgasmo mentale, capace di essere sentita dal soggetto come *ecstasis*, contemporaneamente dentro e fuori di sé.

È chiaro che (anche o soprattutto) un'esperienza del

genere può esistere ma non resistere, deve trasformarsi in qualcosa d'altro. Per esempio, a livello fisico, in endorfine o in costruzione di sinapsi neuronali, ma anche (a livello mentale) in rinnovati materiali e immagini che danno corpo all'invisibile, o non ancora espresso che è in noi; ma anche in ulteriori interrogazioni sulla forma. Tutto nasce dalla forma. Ma la forma da cosa nasce?

Se l'esperienza della – di una – forma nasce e si traduce entro la nostra unità corpo-mente in energia, che nei vari ambiti produce varie *cose*, vuol dire che quella forma è fatta di determinate forze mobilitanti. E allora l'interrogazione (*episteme*) su di essa si svolge sull'orlo che guarda all'interno del chiasmo: forze della forma, intesa come forma di forze.

Tra queste, quella che Elio Franzini chiama "*intenzionalità fungente*" (*Fenomenologia dell'invisibile*) e io *atteggiamento generale* del Soggetto Scrivente. Riuscire a evidenziare con l'analisi critica tale atteggiamento implica ricollegarsi sia al pre-testo vissuto (e ancora *senza parole*) che al contesto. Visto che l'esperienza del soggetto è sempre parte e frutto dell'interazione con altro da sé.

Credo che riuscire a rendere più evidente quell'*intenzionalità fungente* (o *atteggiamento generale*), serva ad accentuare l'esperienza materiale e mentale di fruizione di un testo, attivando catene fenomenologiche che creano maggiori *gradi di evidenza* (Husserl) del mondo e del contesto. Credo che scavare nella direzione di tale atteggiamento non scalfisca l'autonomia di soggetto-che-parla del testo, ma possa aiutare ad aumentare la sua presenza nel presente incarnato dal fruitore; e possa aumentare le possibilità di condivisione, di salto da comunicazione a comunione, dando rilevo etico-antropologico al testo.

Due autori: Calvino e Buzzati

Con riferimento a quanto sopra detto, sono emerse dal primo incontro della serie *Un certo Novecento* diversi nodi utili allo sviluppo delle riflessioni fin qui fatte. La prima serata aveva come titolo: *Fantasmagorie e epifanie delle differenze: Italo Calvino e Dino Buzzati.*

Da parte dei due critici coinvolti – Francesco Leonetti e Gio Ferri – sono state portate testimonianze e sviluppate analisi che hanno consentito di illuminare squarci molto significativi sulle similarità e differenze del percorso dei due autori.

Calvino, anche per la sua forte struttura ideologica di intellettuale di sinistra, ha tentato ripetutamente la forma del racconto realistico. Più d'uno sono stati i tentativi in tal senso, poi abbandonati. Di questo Leonetti ha dato resoconti molto interessanti e poco noti. Indubbiamente poi il percorso creativo di Calvino si è sviluppato prevalentemente nella direzione dell'invenzione favolistica e surreale, con figure allegoriche e grottesche (in particolare *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*, anni '52-'59) che sono le opere di maggiore diffusione e notorietà.

Tuttavia, accanto a tentativi falliti, sono giunte in porto opere riconducibili a una narrazione realistica; non solo il suo notissimo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno* ('47), sulla Resistenza; ma anche il meno circolato, di sedici anni dopo, *La giornata di uno scrutatore*; ma anche molti de *I racconti* ('45-'58) riguardano temi come *La speculazione edilizia* e l'inquinamento atmosferico (*La nuvola di smog*).

Se si pensa che si siamo negli anni '50 e che questi guai erano appena cominciati! È indubbio che il processo creativo e la figura di Calvino possono fornire elementi di riflessione molto utili su tutto l'arco dell'ultimo cinquantennio, sia come sviluppo/inviluppo socioeconomico, sia come forme ed espressioni prodotte nello stesso arco di tempo in ambito letterario. È questo rapporto che cercherò di riprendere più avanti.

Le *Fantasmagorie*, come creazioni artistiche fantastiche, come immagini che fondono fantasia e allegorie, assumono in Buzzati, come noto, caratteri alquanto diversi. Tuttavia, sia a livello di struttura macro e micro testuale, sia a livello di impianto progettuale, possono essere evidenziati alcuni aspetti riferibili a entrambi gli autori. È qui che credo abbia rilievo l'atteggiamento generale del Soggetto Scrivente, che è frutto di condizioni materiali, collegate alla storia personale e al contesto in cui questa si è sviluppata.

Calvino (come già detto) con una visione di idee o ideologia (qui con senso positivo) ben definita e fortemente critica rispetto al mondo circostante, Buzzati con una visione e una ideologia borghesi. Nel primo, l'ideologia marxiana alimenta una carica critica, ma anche un orizzonte di speranze, un'uscita utopica, da cui trarre sarcasmo, ironia e surreale allegria vitale. Nel secondo, l'impossibilità di immaginare un'uscita dal contesto storicosociale tende a dare alle proprie invenzioni fantastiche un alone angoscioso e un'aura di scetticismo pessimista.

Ma qual era il carattere comune, se è rintracciabile, dell'atteggiamento generale di entrambi? E soprattutto da cosa nasceva? Nasceva a mio parere da una *differenza*, intesa qui, sia col senso di Derrida (tra logos che tende ad attribuire significati preordinati e grammatica, significante in modo autonomo, del testo), sia con senso di sottrazione vissuta nella esperienza storicoreale.

Entrambi gli autori, pur avendo sistemi di interpretazione della realtà molto diversi, avvertivano, vivevano, entro un contesto che faceva percepire un crescente disagio rispetto a ogni logos precostituito. Disagio con un senso di sfarinamento di ogni pretesa di controllo della realtà, per cui i vari sistemi di idee apparivano sempre più come pretenziosi gusci vuoti ideologici (qui con senso negativo, marxiano, di falsa coscienza), in crescenti difficoltà a spiegare o controllare alcunché. Diventavano contenitori di illusioni ottiche e di vuoto, vedi l'allegoria del *Cavaliere inesistente*, fatto di un'armatura che riusciva a camminare nel mondo assolutamente vuota e grottesca.

Proprio la più complessa e ferrata coscienza critica di Calvino ha dato elementi di analisi anche a livello saggistico di questo meccanismo di disagio, di vuoto in cui era impossibile un racconto realistico, e più adeguato a essere riempito invece da fantasmagorie allucinate. Vedi ad esempio il saggio col titolo *Il midollo del leone*, pubblicato su "Paragone". Quel vuoto dunque fece da alveo epifanico di invenzioni vitali e implicitamente critiche rispetto a un andamento storico, che era solo agli inizi.

Tutto il secondo Novecento non fa, in effetti, che accentuare sempre più questa perdita di contatto e di controllo rispetto al movimento della realtà, che è stato sentito sempre più come un treno che procede per suo conto e a velocità crescente, indifferente a ogni pretesa di inquadrar-

lo e gestirlo con armamentari ideologici.

Sappiamo i progressivi logoramenti, i crolli di muri, reali e metaforici, di valori e strutture ideologiche e politiche. Che non riguardano solo la sinistra, ma anche la chiesa e la destra, che a volte sembrano vittoriose. In realtà sono crollate le declamazioni ideologiche di sistemi di idee che hanno mostrato autentiche capacità di interpretazione della realtà. Mi riferisco in particolare al marxismo, che ancora oggi è tra i pochi strumenti che consentono minime letture di ciò che succede.

L'inadeguatezza, ahinoi, è stata degli uomini di questo secondo dopoguerra, che non hanno saputo arricchire l'eredità di conoscenze ricevuta da ogni sistema di idee. Spesso invece ci si è limitati ad affannose rincorse di ammodernamento, grottesche al pari del *Visconte dimezzato* o del *Cavaliere inesistente*; rincorse vane e inefficaci fatte da morti che camminano in un *Deserto dei tartari*.

È questa distanza crescente dalla realtà, questa inefficacia ideale e spesso espressiva, che ci ha portato a quello che ho chiamato *punto zero* dell'attuale situazione. Da qui possiamo tentare di ripartire solo mettendo in comune il più possibile le nostre idee e speranze, insieme a frustrazioni, rabbie impotenti e giustificate indignazioni. Che ognuno difenda la propria identità ideale e le proprie convinzioni, ma non dimentichiamo che l'attuale situazione è figlia anche di chiusure ideologiche, di rifiuti anche solo a misurarsi e discutere le differenze degli uni rispetto agli altri. Il che è un altro elemento di grottesco, se pensiamo alle continue predicazioni di tolleranza nei confronti di nostri simili che arrivano e arriveranno qui in numero crescente, con pigmenti e fondamenti culturali completamente diversi.


Chichibìo 18

Numero 18 — anno IV, maggio-giugno 2002

2 La scrittura nella scuola secondaria superiore. Una conversazione. Tommaso Rasa e Ugo Cardinale

4 Didattica delle letterature antiche: modularità e pluridisciplinarità. La questione dei termini e quella dei metodi. Massimo Bruno

5 L'Epistolario di Abelardo e Eloisa, un testo provocatorio per una lettura a scuole. Carla Selvarandis

6 Risposta alla lettera aperta della Ministra Moratti. Augusto Cavadi

7 Venti di restaurazione. La crisi della storia e la scuola. Vincenzo Lavenia

8 Ode a Maria. Alda Merini

Il lavoro culturale

Una riforma antropogenetica

Ipotesi sull'uomo e sulla società postmorattiani

Salvatore Nicosia

Intervista a Barry Mazur

L'intersezione dei saperi

Tre domande per una didattica liminale

Riviste

Volontariato o mercato?

Ennio Abate

Alcune obiezioni a Nicola Simoni, *Tra volontariato e mercato*, in "Il Gabellino", IV, 5, maggio 2002, "Dossier", pp. 25-27.

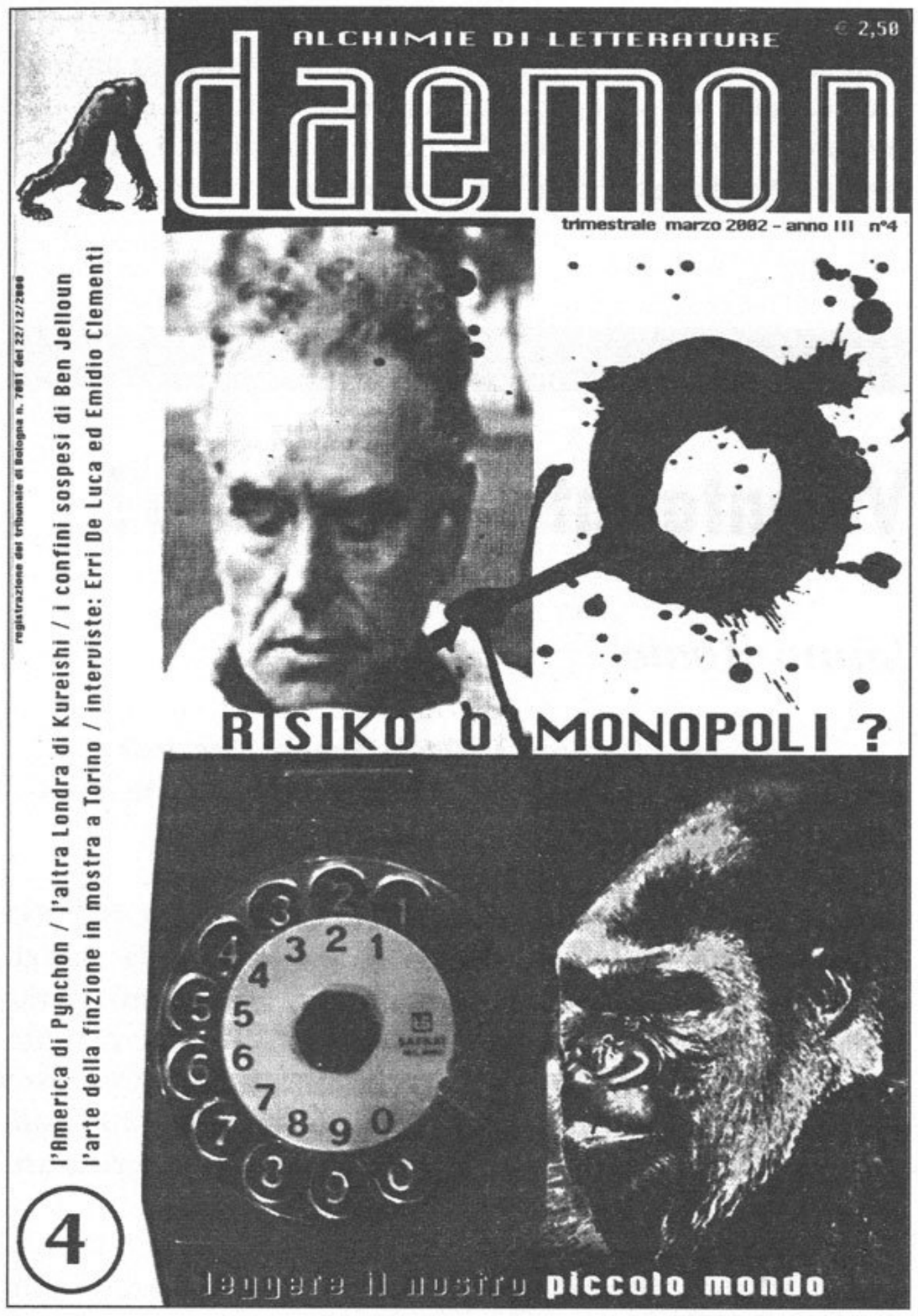
FUORI DAGLI EQUIVOCI DEL VOLONTARIATO, MA NO ALLA SIRENA DEL MERCATO Sì, parliamo della "marginalità produttiva" delle riviste di cultura che hanno scarsa udienza, pur non destinandosi volutamente a cerchie ristrette di persone; e soprattutto di alcune riviste, quelle promosse dall'intellettualità di massa e redatte di solito da chi fa anche "un altro lavoro" (per campare innanzitutto e ricavare il tempo e il denaro anche per fare la rivista).

Ma diciamo con chiarezza che "tra volontariato e mercato" la scelta da ribadire oggi è a favore dell''ambiguo', 'moralistico' volontariato, a meno che non si voglia passare dall'altra sponda e raggiungere quanti negli ultimi decenni, persuasi che 'il tempo delle riviste' sia finito, hanno rinunciato non solo a produrne fuori dal mercato o ai suoi margini, ma predicano - magari senza più nominarlo - che il *capitale* è l'unica "realtà effettuale delle cose".

Chiarito questo, consideriamo pure le nostre miserie e i nostri difetti.

Manchiamo di lettori? Non li troveremo inseguendo la 'gente'. I nostri potenziali lettori, che oggi c'ignorano o perché ostaggi in mano ai potenti gestori della società dello spettacolo o perché alle prese con percorsi che non s'incrociano coi nostri, vanno *costruiti* attraverso pazienti contatti con gruppi amicali, con quel poco che resta di una dispersa 'sinistra', con i 'movimenti'. L'ampliamento del loro numero deve avvenire in coerenza con l'attività di *laboratorio* che la rivista organizza: abbiamo bisogno di buoni lettori per un buon saggio, una buona poesia, una buona discussione, un buon seminario.

Il nostro *rifiuto* del mercato ha, da rivista a rivista, forme variabili e motivazioni eterogenee? Alcune ne fanno una bandiera, altre lo dichiarano quasi a malincuore; c'è chi pensa al recupero di una nobile Tradizione umanistica (antimercantile o non del tutto mercantile), chi ad una nuova *religione* dei colti, chi a nicchie 'autonome', chi ad un (utopico?) oltrepassamento del mercato (capitalistico)? Discutiamo queste impostazioni e le pratiche che ne discendono o le accompagnano: le riviste hanno avuto sempre la meritoria funzione di filtro delle idee e delle pratiche più adatte ad afferrare la realtà in mutamento, anticipandone se possibile le metamorfosi.



C'è poi il peso della marginalità con le sue innegabili ambiguità, sulle quali Simoni troppo ironizza e insiste. È vero, la retorica sul "valore del volontariato nella società civile odierna" è a volte asfissiante, e in questo si può concordare con lui. Spesso i suoi apologeti presentano un *bisogno*, fortemente ma solo potenzialmente diretto verso la liberazione individuale e comune, come fosse già realizzato in quella *forma* approssimativa che è riuscito ad assumere. Ma dal fastidioso alone degli ideologismi o del "*moralismo e astrattismo*" che ci accompagna possiamo liberarci senza andare a ripetizione dai manager del marketing.

Ad esempio, è bene che si rifletta apertamente sul fatto che il lavoro nelle nostre riviste di cultura (e, in genere, nelle attività di volontariato non-profit, ecc.) è quasi sempre *lavoro non pagato* o *sottopagato* proprio come quello – che so – delle casalinghe; che esso resta in varia misura *coatto* o comunque controllato o controllabile da chi dall'esterno più o meno con tolleranza lo 'sponsorizza' (fondazioni, case editrici, enti pubblici) e che, pertanto, sia pur in modi ridimensionati, conserva il marchio del lavoro subordinato); e, ancora, che in certi casi può somigliare tantissimo e semplicemente ad "un *secondo lavoro* volontario, che spesso meriterebbe il più banale nome di *hobby*". Da qui l'oscillazione tra proclamato *rifiuto dello sfruttamento* e un certo *autosfruttamento* 'amichevole', a volte mascherato da *autodisciplina* o dalle condivise ideologie della *ricerca della libertà*, dell'*autonomia*, del *dono*, della *militanza, ecc.*

Questo dobbiamo saperlo, e dircelo e ripeterlo a quanti ingenuamente o in malafede negano ogni parentela del *lavoro volontario* con il *lavoro subordinato* e sognano di trovarsi già – che facciano una rivista 'libera' o lavorino nei settori *non-profit* o del lavoro 'immateriale' – in una zona franca, esente dalle spietate leggi del mercato che continuerebbero a piegare solo le schiene degli altri lavoratori (quelli 'materiali'). E dimenticano che, a causa del permanente e anzi rafforzato controllo di quanti *sfruttano* in vari modi *tutto* il lavoro altrui, quella 'loro' zona è parziale e precaria; e non può essere idealizzata e magnificata in sé. Non ci sono *isole felici*, si diceva una volta. Ci sono al massimo isolotti in cui la lotta (diciamo anche per la felicità) è solo più intensa e più chiara nelle sue premesse e nei suoi obiettivi.

La consapevolezza delle ambiguità in cui avvengono tutte queste esperienze non le danneggerà; né cancellerà la genuina spinta di fondo alla liberazione, il grado variabile di verità e di cooperazione antielitaria in esse raggiungibile, la volontà soggettiva di militanza e di ribellione allo sfruttamento, all'ingiustizia, all'ipocrisia, che solo praticando tale resistenza al mercato *possiamo* (non è garantito…) rendere concreta.

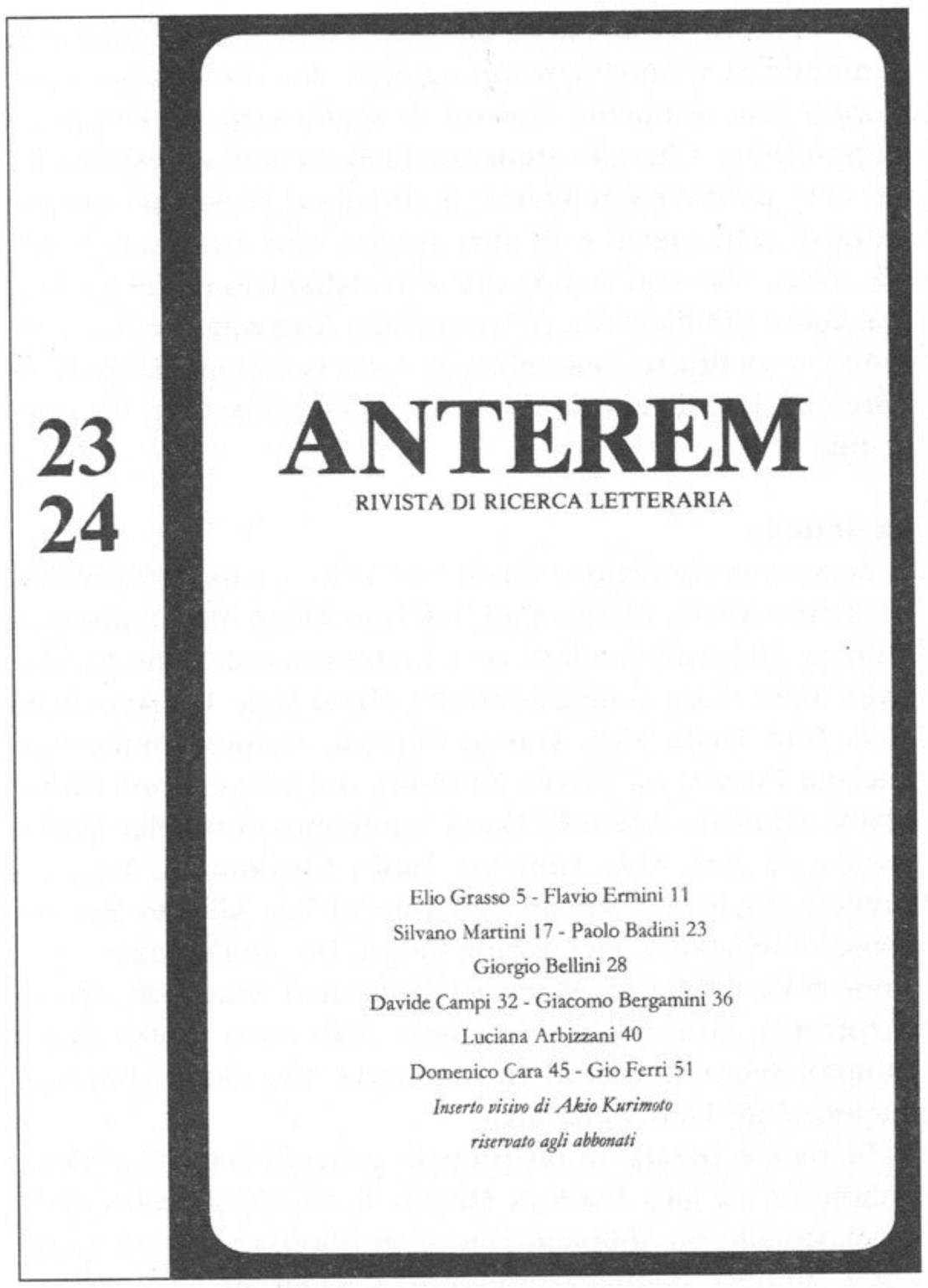
Solo questo conta davvero. E deve essere anche chiaro che *queste cose* (spinte di liberazione, verità, cooperazione, militanza, ribellione) non sono prodotte quotidianamente solo da chi opera nel settore *non-profit*. Staremmo freschi!

Si producono ovunque, negli interstizi di tutte le varie forme che ha assunto o va assumendo oggi il lavoro: 'salariato', 'autonomo', 'precario', 'volontario', 'servile', 'alternativo', 'immateriale', ecc. Quindi attenzione a tralasciare, quando parliamo di cultura, i sotterranei legami fra attività, troppo sbrigativamente considerate 'libere', e attività, necessarie ed imposte, finendo quasi per contrapporle. Fra 'lavoro volontario' e lavoro subordinato c'è solo *differenza di grado* e dentro uno stesso sistema. Parteggiare per l'uno contro l'altro e accusare soltanto quello 'volontario' di essere "di impronta *idealistica*" per il suo 'rifiuto' della "monetarizzazione della produzione" mi pare sbagliato. E fa benissimo la *Fondazione Bianciardi* a tentare di evidenziare i possibili legami tra le riviste di cultura e la scuola, cioè tra il lavoro 'libero' e quello 'meno libero'.

Non so fino a che punto ci sia coincidenza sicura fra far rivista di cultura, volontariato e pratica 'alternativa' della Rete; ma di comune tali esperienze hanno un merito: indicano l'irrazionalità delle leggi del mercato e possono svelare e costruire un'altra '*realtà effettuale delle cose*', visto che quella esistente è un prodotto del *volontariato dei padroni*.

Il problema è ancora oggi la liberazione dallo sfruttamento capitalistico di *tutte le forme del lavoro* o più semplicemente del *lavoro*.

No, la "razionalità" ("il bambino"), anche se non sta già nel 'lavoro volontario', di sicuro non si trova più nell'"acqua sporca del profitto". E la critica alle ideologie del volontariato e della rete è monca e rischiosa se tace le sofferenze e lo spreco che il mercato capitalistico globalizzato, oggi sempre più *di guerra*, continua a imporre all'umanità. A quando, dunque, una seria riflessione sulla *degradazione del lavoro* (Bravermann), quello 'volontario' e quello 'professionale', dovuta alla perdurante sottomissione al capitale? E a quando un ripensamento delle troppo taciute potenzialità di liberazione proprie del lavoro?



Agosto-dicembre 1983

Scrivere il lettore*

Velio Abati

Parlare di "Inoltre" è intrigante, perché la rivista scommette su molte delle carte cui noi stessi ci affidiamo, è dunque scrivere anche di sé. Lavoro su quattro numeri, perché la collezione conservata nel nostro Fondo riviste di cultura inizia dalla primavera del 1999 (anno I, numero 2). La grafica delle copertine è bella. Grandi foto in bianco e nero, desunte dalla sezione fotografica ("Bianco e Nero", appunto), rendono un omaggio sobrio – rafforzato dalla scelta dei contenuti visivi – agli anni dell'impegno postbellico. Una tavola di grigi appena graffiati dal rosso della "O" di "Inoltre", segno di un nodo o bersaglio, fiore o ferita, in un titolo invero non evocativo o icastico. Suggestioni grafiche che mi sembrano semplificate invece nella scelta modernizzante della copertina dell'ultimo numero, il 5.

La griglia scelta dal gruppo redazionale unisce la letteratura con la critica letteraria, con la saggistica politica, con la sociologia, con la filosofia, con l'economia, ecc. Non si fa insomma vuoto intorno al testo poetico o alla breve narrazione, pensando evidentemente che il bersaglio preso di mira sia alle spalle dei singoli approdi, saggistici o poetici che siano, si spera cioè in una qualche possibile convergenza, magari dalle parti del lettore. L'aspetto forse più evidente di tale scelta è il ricorso stabile al numero monografico, ogni fascicolo essendo dedicato a un solo argomento. Si pratica così e si indica una strada, oggi viottolo, che ha una sua storia gloriosa nella modernità europea, per quanto periodicamente sbeffeggiata con argomenti non privi di una loro *parziale* verità. Verità con cui il gruppo di "Inoltre" cerca di fare i conti, per esempio con il rilievo dato alla testimonianza diretta o indiretta ("Storie raccolte" s'intitola la sezione), dove l'inchiesta al registratore e la storia di vita tentano una comunicazione 'altra', implicitamente polemica con gli stereotipi mediatici. È questa una questione urgente quanto aspra. L'industria della comunicazione colonizza la vita quotidiana, riducendo sia la realtà esterna che la percezione del sé a ciò che viene trasmesso. Si può, se non uscirne, seguire vie di resistenza e opposizione lavorando sul passa parola, sulla "non autorevolezza" dell'esperienza fuori rete, che tendenzialmente costruiscano un altro circuito. Naturalmente questo non può essere senza rischi di riannessione, di marginalizzazione, ecc. Tuttavia deve tentarsi la costruzione di un linguaggio comune – per quanto realmente di cerchia –, alludere a una comunità possibile. Opportunamente dunque il tentativo viene perseguito accogliendo interventi collegati a movimenti quali i "no global". In tale contesto, anche il ricorso a forme letterarie minori, a cavallo tra la testimonianza e la scrittura, offre la possibilità di una risignificazione dell'istituzione letteraria in direzione di quell'orizzonte di senso che ogni opera d'arte reclama.

Come si capisce, la tensione civile del gruppo di "Inoltre" è molto forte, sensibile sia ai grandi temi che insorgono lungo la cronologia che accompagna la rivista (numero 4, *Guerra e pace*, a ridosso della guerra della Nato contro la Federazione jugoslava; numero 5, *Abitare e globalizzazione*, nella primavera del 2001), sia alla contestualizzazione geopolitica, come testimonia il numero 3, *Del Mediterraneo e altro*, dell'inverno 2000. Un'apprezzabilissima volontà di confronto e di messa alla prova che tuttavia lascia il lettore perplesso circa la tenuta del gruppo redazionale su un aspetto. Si ha la sensazione che quanto detto, che so, sul numero 3 (*Del Mediterraneo e altro*) avrebbe potuto essere scritto esattamente così com'è, anche se il precedente numero 2 si fosse occupato di cose diverse che *Della violenza e altro*. Ci si chiede se la redazione di una rivista di cultura, tanto più se indirizzata come si descriveva, non dovrebbe combattere prima di tutto nel suo stesso lavoro la dispersione, rendere espliciti i legami dei lavori da un numero all'altro, fare in modo che i materiali di un fascicolo modifichino se stessa e il lettore verso un linguaggio comune, dove risuonino nelle parole di oggi quelle di ieri o dell'altro ieri, già s'intravvedano quelle di domani. Tale lavoro di risparmio, che è poi quello indicato da Fortini, mi sembra altrettanto importante delle cose dette, degli argomenti ben scelti. Se tale fatica dovesse andare a scapito della quantità, pazienza: meglio meno ma meglio. Problemi della stessa natura si riscontrano anche all'interno dei singoli fascicoli, dove capita d'incontrare materiali – al di là della loro intima qualità – difficilmente riconducibili all'argomento, il ricorso a generi, come la critica letteraria, praticati nel modo più specialistico, e quindi chiusi all'interrelazione con quanto sta accanto, come pur richiederebbe giustamente il titolo pre-



NOI

ABBONAMENTO PER UN ANNO
(2 copie fornite il vostro nome)
L. 18.000
800-820084

FONDAZIONE "GIOVANNI CHELLI"
SIF Servizio Formativo

CrescereOggi

Casa Betania
Aperto tutto l'anno, vi aspetta con le sue camere confortevoli tutte con bagno, TV, telefono
Via F. Fiorenzi, 13 - GROSSETO
Tel.0564 449270 - 0337 717522
Fax0564 449290

Sabato 15 dèdembre 2001 - Anno I n° 3

Cresco bene solo se voi ci siete

Buon Natale

All'avvicinarsi del Natale moltiplicano i buoni sentimenti, sigilli furo dalla crudezza della vita. Qualcuno può giudicare tutto questo come un ritorno di un certo 'buonismo', utile per mettere a tacere le coscienze annoiate, che, attraverso tutto, si vuole dimenticare il resto del mondo.

Personalmente non sono di questo avviso. Le stesse che anche questo messaggio di buoni sentimenti sia oltre della Grazia. Anche questo è un frutto del Natale, del fatto che Dio, oltrepassando dell'uomo e condividendo nel suo mistero, venendo nel mondo, ha cambiato, nel suo Figlio, tutto l'umanità facendo risorgere in esso tutte quel bene che Egli ci ha mandato quando l'ha creata. Un Dio che si fa uomo per noi e per la nostra salvezza, purifica le sguardo e ci rivela di noi stessi che, per ragionamento, ci nascondiamo. In questo clima natalizio, allora, è solo 'buonismo' parlare a quei bambini di mezzi. Truffa Kelley, Vescovi di Kananga nella Repubblica Democratica del Kongo? Ma sono forse lo a dimenticare le parole del mio amico Vescovi: "Molti sono stati arruolati (giovanissimi dai 10 ai 15 anni) hanno imparato ad uccidere, a drogarsi e a saccheggiare. Ora sono molto distrutti. Non credevano di ricevere per loro una educazione filosofica, morale e umana? E' Cristo che si dimentica quei bambini, che, una volta che sono uccisi ad abbandonati il mito, impazziscono perché le loro madri li abbiano dai genitori poi loro fratelli sui quali hanno esercitato i loro feudi? Cosa fanno a voi pensare, in questo Natale, a amici Kabuy e a tutti quelli che ogni giorno cercano di strappare qualche ragazzo da questa situazione? Allora ha ragione perché hanno che, in questi giorni, aiutano quelle situazioni? Ed io con voi tutti, miei lettori, voglio soprattutto a loro dire un tutto il nuovo Buon Natale!

don Roberto Noli

La Redazione augura a tutte le famiglie Buon Natale

Nel rapporto con i figli piccoli basta la qualità? Uno psichiatra e un pediatra americani, dati alla mano, rispondono: i bambini hanno alcuni "bisogni irrinunciabili". Tra questi, il tempo dei genitori

Per anni ci siamo raccontati che la qualità contava più della quantità. Che anche poche ore di intensa disponibilità con i figli valevano quanto intere giornate di ordinaria presenza. Schiere di genitori indaffarati, stanchi e stressati, ma non meno premurosi e teneri, la propria inquietudine continuano a tenerla sotto controllo così.

Errore? L'allarme è ricorrente, ma evidentemente la quantità di tempo che resta per la famiglia sembra aver raggiunto livelli talmente minimi da non produrre alcun salto di qualità. Insomma i genitori passano troppo poco tempo con i figli, riservano loro i ritagli della giornata. Li affidano, piccolissimi, ad altri. Così gli adulti - e questo è l'ultimo allarme in merito - tamponano disordinatamente la propria sostanziale assenza e non si accorgono di sottrarre ai bambini spazi e momenti indispensabili perché possano crescere sani e sereni.

Nella loro pratica quotidiana, Berry Brazelton e Stanley Greenspan, l'uno pediatra, neuropsichiatra infantile l'altro - due nomi di rilievo nel mondo scientifico americano che firmano il saggio intitolato "I bisogni irrinunciabili dei bambini" pubblicato da Raffaello Cortina Editore - hanno a che fare con famiglie problematiche, coppie trascurate che affidano i propri figli a strutture pubbliche per trentacinque e anche più ore la settimana. Vedono bambini che vivono con un solo genitore, che passano anche sei ore al giorno davanti

alla tv o al computer, bambini adottivi trasferiti da una famiglia all'altra. Bambini che non sperimentano relazioni calorose ed emotivamente significative.

Situazioni disastrose, che nascono su un tessuto sociale fortemente confuso e disgregato come appare quello americano, ma che forniscono ai due studiosi il punto di partenza per un viaggio all'interno dei "bisogni irrinunciabili", delle esperienze e gli stimoli educativi a cui ogni bambino ha diritto. Per poter "crescere, imparare e fiorire". Sette bisogni irrinunciabili che vanno dalla necessità di protezione fisica e sicurezza, di esperienze modellate sulle proprie differenze e sul proprio grado di sviluppo, al bisogno di limiti e disciplina. Un terreno pieno di mancanze micro e macroscopiche, di latitanze e violazioni. Ma è sintomatico che primo della lista si collochi il bisogno per ogni neonato e bambino di essere accudito amorevolmente con dedizione, tempo e intensità. Sappiamo, spiegano Brazelton e Greenspan, che la qualità delle cure influisce sullo sviluppo intellettuale, emotivo e morale del bambino. E che sono le esperienze ad alto contenuto emotivo a lasciare il segno.

Quelle catturano i suoi desideri e danno impulso alla sua intelligenza. Perciò l'attenzione del genitore è essenziale. Perciò è importante il tempo che la famiglia dedica al piccolo, all'osservazione dei suoi punti di forza e delle sue fragilità. Non solo. Secondo Brazelton e Greenspan, il ricorso alle "cure impersonali" - modello di tendenza negli Stati Uniti - potrebbe addirittura compromettere la capacità delle generazioni future di diventare a loro volta genitori amorevoli.

Rossana Sisti

Momenti difficili per i genitori

Essere genitori, oggi, in questi momenti, è difficile perché si ha il delicato compito di aiutare i ragazzi a trovare una giusta spiegazione di quanto accade; per alcuni le idee sono chiare, per altri meno come si vede dall'intervista.

L'assalto alle due TORRI GEMELLE, la conseguente reazione degli Stati Uniti e delle forze alleate culminate con la missione "Giustizia infinita", il rovesciamento in Afghanistan del potere dei Talebani e infine la caccia a Bin Laden, il terrorista miliardario che è il sempre più accreditato responsabile della strage di New York; sembrano davvero esserci tutti gli ingredienti per pensare che il mondo, come ai tempi della Guerra Fredda, possa dividersi, per un lungo periodo di tempo, in due blocchi contrapposti. Blocchi distinti, in lotta tra loro, dal punto di vista militare, politico, etnico, e per la prima volta nella storia moderna e contemporanea, anche da un punto di vista religioso. Sembra tornare, incredibilmente, a distanza di secoli la contrapposizione tra due religioni che rappresentano anche due civiltà: il Cristianesimo e l'Islam. Temi scottanti, universali, ma su cui si interroga, anche perché ne vale del suo destino e di quello dei suoi simili, anche il cosiddetto uomo della strada. Ecco allora la necessità di sentire cosa pensano di questi temi genitori e alunni, chiedendo loro in modo particolare se è cambiato il loro modo di vedere e soprattutto di porsi nei confronti degli appartenenti alla religione islamica. *"Prometto che lo quattro figli* - precisa subito Giovanni Zanaboni - *la cui età va dai quattro ai diciotto anni, e quindi soltanto con i due più grandi di loro ho parlato di questo problema, che non è un problema di una religione contrapposta all'altra, ma di guerra e di pace, di giustizia e di ingiustizia. Forse scandalizzerò qualcuno, ma io ero e resto contrario all'intervento degli Stati Uniti. Quello che è successo a New York è tremendo, ma non si risponde alla violenza con altra violenza e magari con interventi anche in altre nazioni dove domina l'ingiustizia, la violenza e la morte di uomini e soprattutto di bambini innocenti. Ai miei figli ho parlato di pace da costruire, di ingiustizie da rimuovere e non di religioni, diverse dalla nostra, da guardare in cagnesco".* Diverse ovviamente le risposte di due ragazzi della III media. Entrambe fresche, sincere, anche se piuttosto diverse tra loro. *"Per me* - dice - *i fatti stanno dimostrando che, anche se costa una certa fatica dirlo, la civiltà islamica, in certe sue espressioni, difficilmente riesce a convivere con la nostra, per questo, almeno per ora, è bene che restano in realtà distinte."* Più ottimista invece l'altra: *"Certo il terrorismo islamico è da condannare, ma la realtà della nostra città è tranquilla e basata sul rispetto reciproco. Per me non rappresenta alcun problema avere rapporti con gli appartenenti alla religione islamica."*

ASTERISCHI

Viva il Presepe

Se solo una volta questo vezzo lo stupore sul viso di un bambino davanti al presepe, certamente sulla nostra casa sarebbe entrata la vera rappresentazione della natività. Arrede sovr'altro vendo la necessità di rivolgere un angolo della casa con la costruzione di questo evento meraviglioso, sempre attuale e presente nella nostra vita. Penso perfetto ciò in questo 3° millennio, ove le altre cose, c'è la necessità di tramandare ai futuri, ai nostri figli, l'arte del presepe.

L'angolo della solidarietà

Gli redazionali destinano il loro scatto compenso per la distribuzione del giornale di dicembre per il recupero dei bambini-soldato della diocesi di Kananga nella Repubblica Democratica del Kongo. Chi desidera contribuire può utilizzare il c.c.p. 11376589 del Seminario Vescovile di Grosseto A raccolta è stato accantonato, per una Borsa di Studio, la somma di L. 400.000.

posto al fascicolo. Dico questo con la massima simpatia per gli amici di "Inoltre" e parlando prima di tutto a me stesso, sapendo perfettamente che non esiste una ricetta già pronta all'uso, che nessun volontarismo può sostituirsi alla fatica del concetto. Sarebbe però necessario veder esplicitate e discusse queste difficoltà, trovare - anche qui - nel susseguirsi dei numeri un accenno di percorso, non il riproporsi automatico della stessa modalità. Da queste brecce si lascia vedere una redazione talvolta inferiore al suo compito d'indirizzo, di scelta, di elaborazione, facendo cedere la rivista a contenitore. D'altra parte, pur avendo ben presenti le difficoltà enormi che incontra oggi il discorso che vado facendo, rimango convinto che la "nostra" strada non sia la falsa scorciatoia - qua e là praticata da "Inoltre" - della giustapposizione di punti di vista diversi, del "pluralismo": se questo è il dato di fatto che ci comprende, noi invece dobbiamo pretendere da noi stessi un ordine di priorità.

Ogni pagina scritta crea e certo sceglie un suo pubblico, tanto più lo fa una rivista, impresa che travalica quanto porta scritto: discutere, scegliere, convenire patti, ecc. gettano irrevocabilmente il gruppo redazionale in un agire politico, come direbbe ancora Fortini. Quale lettore sceglie "Inoltre"? La risposta è incerta, probabilmente perché non univoca. Se è leggibile l'appello a movimenti come quello delle donne (numero 2, primavera 1999) e, più convintamente, alla galassia dei "no global" (numeri 4, inverno 2001, e 5, primavera 2002), rimangono però nelle pagine scritture dichiaratamente accademiche e istituzionali che non cercano di misurarsi con l'altro livello o che questo non cerca di mettere in discussione, mantenendosi quelle in una loro neutra autorevolezza. Ecco che allora il profilo del lettore si confonde, si stempera, troppo genericamente democratico, troppo genericamente curioso di aggiornamenti. Troppo, o troppo poco. Chi è: lo studente, l'insegnante, un esponente del ceto politico, il militante, il cittadino? Forse una mescolanza di tutti questi e di altri ancora, cioè nessuno? Spero sia chiaro che non aspiro alla settorializzazione del lettore, ma, come già dicevo a proposito del linguaggio e dei contenuti, a sostituire l'assemblaggio con la fusione, la moltitudine con la collettività. Forse i tempi permettono di osare di più.

La scheda

Semestrale fondato a Milano nel 1997. Gruppo di direzione: Ennio Abate, Marco Cini, Luciano Della Mea, Giuseppe Muraca, Massimo Guidetti (per l'editore); redazione Centro Italia: Marco Cini, Tommaso Greco, Mario Mele, Luciano Della Mea, Ivan Della Mea, Franco Petroni, Sergio Pannocchia, Luciana Pieraccini, Nicola Zannotti; redazione Nord: Ennio Abate, Giuliano Accordi, Laura Cantelmo, Antonella Doria, Nicola Fanizza, Aldo Giobbio, Paolo Giovannetti, Eugenio Grandinetti, Bruno Milone, Federico La Sala, Alberto Panaro, Franco Tagliaferro, Pier Paride Vidari, Donatella Zazzi; redazione Sud: Giuseppe Muraca (Catanzaro), Vincenzo Mauro (Crotone), Gioacchino Lavanco (Palermo), Lelio Porta (Roma); Svizzera: Gianni Haver, Oscar Mazzoleni; direttore responsabile Ivan Della Mea.

La rivista, basata su un proprio programma editoriale, è pubblicata da Jaca Book di Milano. È distribuita sul territorio nazionale, su abbonamento e in libreria (tiratura 1.600 copie annue). Pubblica interventi e saggi su temi sociali, filosofici o letterari d'attualità, testi letterari, opere fotografiche, organizzati in numeri monografici tematici.

La semestralità della rivista non viene rispettata, essendo usciti dal 1997 cinque numeri. La consistenza del volume oscilla, a parte le 240 pagine del numero 2, tra le 144 e le 160 pagine, come del resto si precisa nel numero 5, "e costa 10,50 euro. L'abbonamento [...] vale due numeri ed è di 16 euro". Manoscritti e proposte possono essere inviati a uno qualsiasi dei responsabili regionali di redazione: Marco Cini, Via Villa Glori, 8 - 56015 Riglione (PI); Ennio Abate, Via Pirandello, 6 - 20093 Cologno Monzese (MI), telefono 02/ 26700095; Giuseppe Muraca, Viale Pio X, 139/A - 88100 Catanzaro.

Le interviste (a cura di Velio Abati)

1. ENNIO ABATE, *come si svolge la discussione di una redazione complessa come la vostra, quante volte all'anno, dove e in quanti vi riunite?*

La discussione di "Inoltre" si avvia nella riunione di direzione, tenuta di solito annualmente, ora a Pisa ora a Milano, mentre è stato impossibile finora incontrarsi, come prevedevamo, almeno a Roma, relativamente più accessibile ai membri della redazione Sud. A questa riunione partecipano i cinque membri del gruppo di direzione e, se lo vogliono e senza problemi, i redattori della rivista operanti nella città in cui la riunione avviene. Altri incontri delle tre redazioni regionali avvengono più o meno regolarmente prima o dopo quella annuale, per prepararne l'ordine del giorno o articolarne le indicazioni. A Milano, la redazione Nord, abbastanza cresciuta negli ultimi due anni, s'incontra quasi mensilmen-

te e le riunioni sono seguite da un minimo di 4-5 persone ad un massimo di 10-15. Il dibattito ha poi, in modi più informali, collaterali e carsici - tramite telefono e, sempre più spesso, posta elettronica - apporti preziosi da singoli redattori e collaboratori (per ora saltuari), ma anche dal limitato pubblico prevalentemente amicale, che ha seguito le presentazioni dei numeri della rivista finora usciti in qualche libreria o - almeno a Milano - alcuni "Seminari di Inoltre" (così li abbiamo chiamati) su temi a cui la rivista è attenta (ad esempio revisionismo storico, città, scuola).

Come avviene la proposta e la scelta dell'argomento monografico?

L'argomento monografico è scelto in modi, tutto sommato, empirici, raccogliendo stimoli e suggestioni provenienti soprattutto dal gruppo di direzione e, esaminando i titoli a ritroso, si può notare una certa omogeneità o almeno una predilezione (non casuale e secondo me pregevole) per temi a forte venatura politico-sociale.

Fate discussioni di bilancio, dopo l'uscita del numero?

Sì, ovviamente. E sia nella annuale riunione del gruppo di direzione che nelle redazioni regionali. L'uscita del numero è l'occasione per valutare il grado di cooperazione di cui siamo stati capaci, confermare o ridefinire i criteri abbastanza elastici di pubblicabilità dei contributi (qualità formale e aderenza al "progetto di massima" della rivista). Ma l'uscita del numero serve anche per constatare il riscontro effettivo del nostro lavoro, tirare le somme economiche (purtroppo dolenti...), delineare tentativi di proiezione verso potenziali lettori e collaboratori, interrogarci sul senso stesso del *far rivista oggi*, che è sempre meno scontato. La possibilità di avere in mano l'oggetto-rivista e di confrontarlo con precedenti numeri e altre riviste in circolazione dà anche la percezione del "salto simbolico" che un testo compie, passando dalla stesura preparatoria "privata" alla sua contestualizzazione "pubblica". Anche vedere l'ultimo aspetto grafico della rivista, particolarmente curato dalla Jaca Book, rappresenta un momento importante - diciamolo - di autoconferma non piattamente narcisistica, specie per intellettuali come noi non abituati come altri a vedere automaticamente pubblicati i loro scritti.

La redazione è articolata per aree geografiche, ma leggendo i fascicoli si ha la sensazione che ci sia una prevalenza del Centro. Perché questo? O è una falsa impressione?

L'impressione, secondo me, non è del tutto falsa, ma parziale. Anche "Inoltre" ha un suo piccolo *mito di fondazione*, controverso come tutti i miti e però con una salda radice in un evento reale: il trapasso - grazie all'alleanza fra Giuseppe Muraca e Luciano Della Mea - da "Utopia Concreta", pubblicata e chiusa da Pullano dopo tre numeri, a "Inoltre", sostenuta dalla Jaca Book. Senza il precedente, effimero quanto si vuole, di "Utopia Concreta", forse "Inoltre" non sarebbe nata o non avrebbe avuto certi apporti. Ma essa non è stata una filiazione ampliata della rivista edita da Pullano. Nel passaggio - i maligni potrebbero dire dal Sud al Centro-Nord - qualcosa s'è perso. Si è aperta però una dinamica più complessa, anche se non priva, in una certa fase, di contraccolpi sulla prevista periodicità semestrale. All'inizio l'idea era quella di fare *una rivista a direzione collegiale su base nazionale*. Da qui la suddivisione in Centro, Nord e Sud, con tre redazioni che formalmente contavano alla pari ed un avamposto in Svizzera, che potrebbe parere davvero un'appendice *estera* di una "Inoltre" troppo tradizionalmente *nazionale*, ferma agli anni '50-'70 del Novecento. Il correttivo pragmatico delle nostre tensioni è stato il lavoro, numero dopo numero. Esso ha oltrepassato questa impostazione e ha lasciato sempre più sullo sfondo anche la questione - allusa nella vostra domanda - di chi o di quale redazione dovesse contare di più nelle scelte o se sia possibile una direzione *veramente* collegiale o addirittura con una "linea". A me pare che tutti, faticosamente, abbiamo messo in primo piano la fluidità del dialogo, malgrado le riconosciute diversità dei partecipanti, delle situazioni da cui sono condizionati e delle loro aspirazioni (o ideologie, o mentalità). La prevalenza dei contributi di una redazione rispetto ad un'altra, secondo me, è variata da numero a numero. In un'ottica che oggi direi angustamente nazionale, si potrebbe dire però che, mentre fra il lavoro della redazione Centro Italia e redazione Nord si è raggiunto un accettabile equilibrio, ci sono meno redattori e più isolati al Sud e, quindi, si hanno meno contributi provenienti da quest'area geografica. Questo è vero. Ma le cose vanno ancora cambiando. Aumentano (e secondo me aumenteranno) i contributi di singoli non legati ad un'area geografica ben precisa (o di essa "rappresentanti") né necessariamente italiani. Questa indispensabile proiezione extra-nazionale, personalmente, la preferirei "mondializzante" più che "europeizzante". È un fatto decisivo riconoscere anche nel lavoro di una rivista quanto siamo ormai "mondializzati", anche nostro malgrado e forse passivamente, e quanto siano da ripensare i nostri legami con un *locale* che non è più quello delle nostre giovinezze. Ma la questione è - lo dobbiamo dire con molta convinzione - davvero aperta.

2. MARCO CINI, *come viene distribuita la rivista?*

La rivista ha un doppio canale di distribuzione: alla tradizionale diffusione "militante", curata dai redattori, si affianca la distribuzione all'interno del circuito librario nazionale, quest'ultima curata direttamente dall'editore, la Jaca Book di Milano. Ovviamente non siamo presenti in tutte le librerie, ma soltanto in quelle delle principali città e in molte librerie Feltrinelli. Si tratta comunque di un indubbio vantaggio rispetto ad una diffusione esclusivamente militante, se non altro per la visibilità che librerie come la Feltrinelli garantiscono.

Quale pensi che sia il suo lettore? Avete dei dati empirici in proposito, anche quantitativi? Ne avete discusso collettivamente?

Credo non sia possibile tracciare un profilo ben delineato del lettore tipo di "Inoltre". Forse è più facile spiegare a chi ci indirizziamo. Come sottolineato nell'editoriale del primo numero, vorremmo rivolgerci a quelle persone che direttamente o indirettamente hanno a che fare con il mondo della cultura politica. Dunque non tanto, o comunque non solo, ad intellettuali di professione - studiosi, studenti, chi è impegnato in politica, nel sindacato ecc. - ma a quel più vasto universo, dai contorni decisamente sfumati, di soggetti che non hanno abdicato ad esercitare un autonomo giudizio critico rispetto all'esistente, che non hanno rinunciato ad un proprio impegno politico "in senso lato", qualsiasi forma ed intensità esso assuma. Per quanto riguarda le vendite reali, credo ci si aggiri intorno alle 150-200 copie effettivamente vendute nei casi più fortunati. Si tratta di un risultato non pienamente sufficiente, anche per la difficoltà

che crea a ripagare i costi di stampa e di distribuzione. Tuttavia si deve tenere presente che, essendo la rivista, in una misura sostanziale, monotematica, la diffusione dipende anche dall'interesse suscitato da ogni singolo numero. È ovvio che tutta la redazione avverte la necessità di intensificare l'impegno per garantire una maggiore diffusione della rivista.

Voi lavorate con la Jaca Book che, immagino, si assume l'onere economico dell'impresa. Il gruppo redazionale si configura in modo autonomo dall'editore, che è presente nella redazione, oppure no? Il "vostro" lettore è anche quello dell'editore?

Effettivamente la Jaca Book si assume l'onere della stampa e della distribuzione. Per quanto riguarda i rapporti fra redazione ed editore, credo si possa parlare di una convivenza "felice", almeno fino ad oggi. Alcuni membri della Jaca Book, come Sante Bagnoli e, soprattutto, Massimo Guidetti, hanno collaborato fin dall'inizio con il gruppo redazionale, valutando gli articoli e le proposte e proponendo a loro volta contributi e temi da affrontare. La redazione è in tutto e per tutto autonoma dall'editore – e la sua articolazione in tre gruppi regionali è, da questo punto di vista, una garanzia ulteriore – ma è indubbio che fino ad oggi si è verificata una forte interazione che ha prodotto risultati, credo, oggettivamente "interessanti". Fra l'altro questo ha permesso alla rivista di accedere, grazie all'intermediazione della Jaca Book, al contributo di autori non italiani – poeti, saggisti, fotografi, ecc. – che difficilmente avremmo potuto ottenere con i soli nostri mezzi redazionali.

Come pensi che incidano i nuovi movimenti, nel frattempo apparsi, con la vita della rivista?

Credo che il protagonismo dei movimenti porterà beneficio al dibattito interno, e forse anche alla diffusione della rivista, proprio perché, come accennavo, è a questo universo composito che la rivista si è immediatamente indirizzata. Sta alla redazione cogliere l'opportunità.

3. GIUSEPPE MURACA, *la vostra rivista non aggiunge al titolo nessuna specificazione, come la definiresti?*

In linea generale, "Inoltre" doveva rappresentare, almeno nelle nostre intenzioni, uno strumento di ricerca, di riflessione e di discussione di carattere politico e culturale. Questa iniziale ambizione si è subito scontrata con una serie di difficoltà di vario tipo, editoriali e non, e col tempo è quindi venuta meno. La rivista è articolata in varie rubriche, che vengono ricondotte a un unico motivo conduttore, a un tema di particolare importanza (*Il lavoro*, *La guerra e la pace*, *Del Mediterraneo.* L'ultimo fascicolo verrà dedicato al tema *Denaro*), che viene studiato e analizzato partendo da diverse angolazioni e con vari strumenti (in chiave teorica, antropologica, sociologica, letteraria, ecc.).

Apprezziamo molto la scelta che s'intravvede nel ricorso al numero monografico: evitare che la pagina di sinistra non sappia quanto dica quella di destra. Tuttavia, per esempio, certe recensioni sembrano ripetere stancamente l'inerzia del genere, o certe pagine di critica letteraria sembrano ignorare il contesto in cui appaiono. Che ne dici?

Effettivamente ciò che manca è un approfondito dibattito fra i vari gruppi che collaborano al progetto di "Inoltre" sulle ragioni e sulle prospettive di una rivista come la nostra e sui vari strumenti dell'attività intellettuale; una carenza che, a mio avviso, è dovuta principalmente alle differenze abbastanza marcate che esistono fra i vari sostenitori, animatori e collaboratori della rivista (senza contare, s'intende, le cause di ordine generale: la crisi della sinistra, la mancanza di punti di riferimento e di spazi di carattere ideale e politico, ecc.). È stato principalmente questo fattore ad impedire la formazione di un vero e proprio collettivo di lavoro, unitario ed omogeneo. Ciò, ovviamente, si riflette sul discorso complessivo della rivista che di fatto funge da semplice contenitore di contributi di orientamento spesso diverso e contrastante.

Quale ritieni che sia il punto di forza di "Inoltre", quali le debolezze?

Penso che il punto di forza della nostra rivista stia nel fatto che malgrado tutto, cioè malgrado le nostre tante inadeguatezze, si riesca a mantenere aperto uno spazio, sicuramente molto limitato, di ricerca, di intervento, di riflessione e di comunicazione fra alcuni soggetti che non hanno alcuna intenzione di "salire sul carro del vincitore" di turno e che almeno si sforzano di alimentare l'illusione di una diversa prospettiva politica e culturale. La maggiore debolezza consiste invece nella periodicità quasi annuale del nostro periodico, che accentua la nostra marginalità e ci costringe ad essere editorialmente e culturalmente "invisibili", cioè di "passare inosservati". Al di là, magari, di un ristretto gruppo di amici e di lettori affezionati chi vuoi che s'interessi di una rivista che esce una volta l'anno?

* A partire dal numero presente, in questa sezione del "Dossier", cercheremo di interloquire direttamente con una o più riviste, proponendo un intervento che ne esamini criticamente gli ultimi numeri, accompagnato da una breve scheda informativa e da interviste alla redazione. Questo anche per dare seguito ad una serie di sollecitazioni che abbiamo ricevuto in tal senso e che vanno nella direzione di promuovere la lettura reciproca tra le riviste e l'apertura di un dibattito franco che entri nel merito delle ipotesi, delle idee e delle analisi proposte.

La biblioteca di Ottavio Cecchi

L'"umanesimo critico" di Tzvetan Todorov

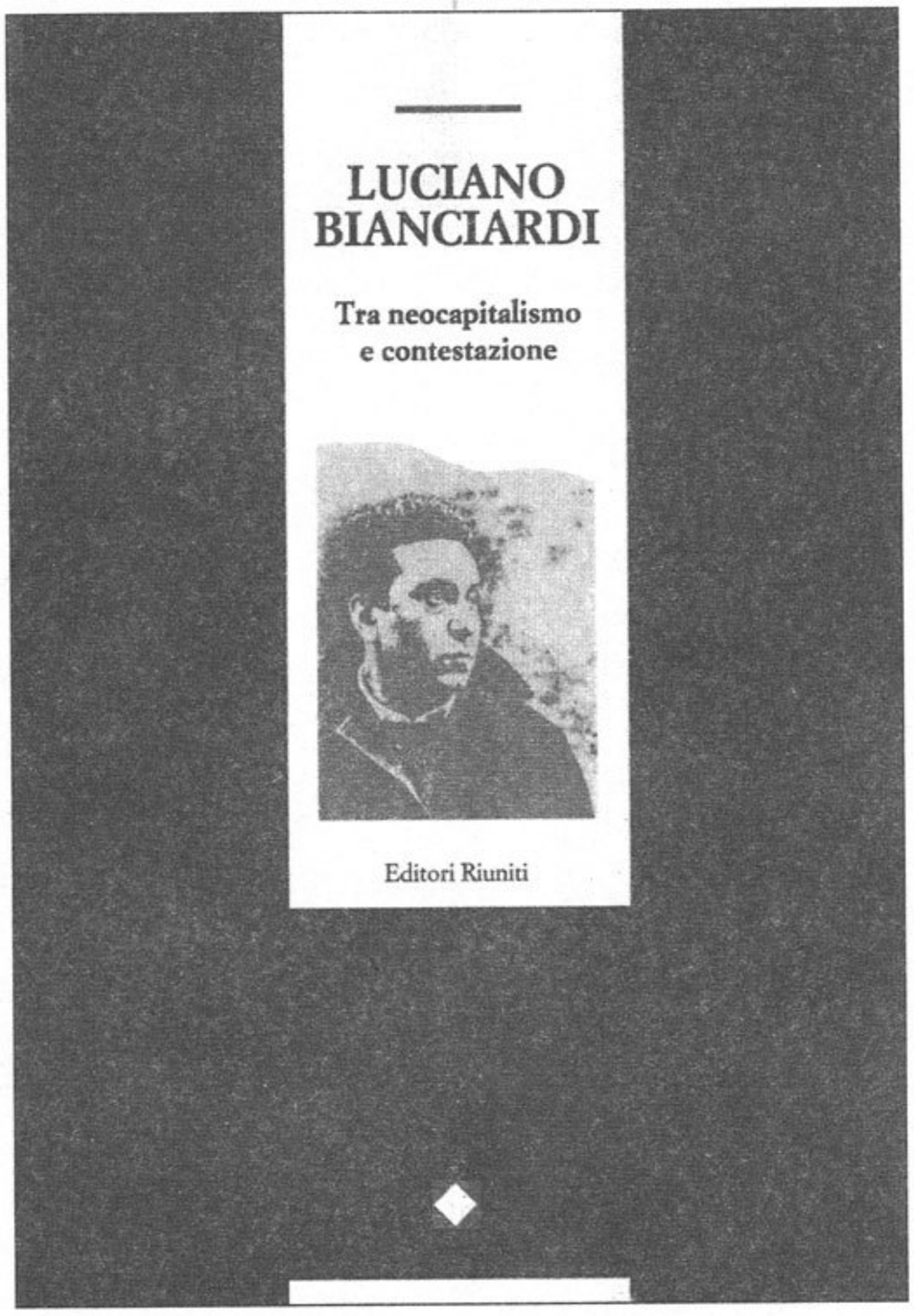
Todorov è uno studioso del fantastico. Egli cammina sulle orme di Blanchot. È Blanchot che ci ha detto come i grandi maestri del reale siano sempre stati anche maestri del fantastico. Da Todorov abbiamo imparato che è proprio il fantastico a tirarsi dietro tutto il reale. Nonostante il ritorno allo storicismo, egli rimane maestro di teoria della letteratura. Come linguista e come storico, durante i decenni del "secolo breve", è stato uno dei maggiori studiosi della letteratura. Rispetto a Hobsbawn egli parla del secolo ventesimo come di un periodo storico "tragico".

Ma la parola che più di altre ha attirato Todorov è *totalitarismo*. Questo suo libro sul bene e il male è un'ampia analisi dei regimi e delle ideologie totalitarie [Tzvetan Todo-

rov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Milano, Garzanti, 2001]. Lo studioso si serve di tutti i metodi e adopera tutti i frutti del pensiero facendone strumenti di ricerca dei fatti della cultura, della morale, della politica e della storia delle idee. La scelta che risulta dalla ricerca gli dà la possibilità di definire il "senso del secolo". Il secolo ventesimo è stato dunque tragico e Todorov si serve di un'arma molto difficile per portare alla luce tutti gli elementi di questa tragicità: è la "lucidità impietosa" di coloro che hanno visto il male da vicino, il "male totalitario". Grazie al loro talento, essi hanno saputo trasmetterci ciò che avevano imparato senza tuttavia divenire dei distributori di lezioni. Per loro Todorov conia un'etichetta appropriata: "umanesimo critico". Il pensiero riconoscente di Todorov va a Vassilij Grossman, Margarete Buber-Neuman, Germaine Tillon, David Rousset, Primo Levi e Romain Gary.

La parola totalitarismo è quella più usata nel secolo ventesimo ed è quella che riassume meglio di ogni altra il "senso del secolo".

Dice Todorov: "Il totalitarismo è la grande innovazione politica del ventesimo secolo, ma è anche un male, voglio dire che è la più grande invenzione politica estrema e comporta già una prima conseguenza: bisogna rinunciare a un progresso continuo nel quale credevano alcuni grandi spiriti del secolo passato. Il totalitarismo è una novità ed è peggio di ciò che lo precedeva [...] La direzione della storia non è sottoposta ad alcuna legge semplice e forse ad alcuna legge tout-court".



Edizione del 1992

Egli prende le mosse dal fatto inoppugnabile che il progetto democratico non prevede l'instaurazione o la conquista del paradiso in terra. D'altronde ignora il male del mondo e nell'uomo: ma non prevede che il male possa essere estirpato radicalmente una volta per tutte. Bene e male, conclude, sono strettamente in relazione con la libertà e conseguentemente alle scelte tra diverse opzioni.

Il discorso di Todorov convince. Ma a noi rimane in sospeso una riflessione. Che cos'era per Hitler e Stalin il bene? Salvare il mondo, guarirlo. Cioè il contrario di quanto era scritto nel progetto democratico. Per Hitler il bene significava sterminare gli ebrei perché senza di loro il mondo sarebbe salvo; e Stalin voleva, anche lui, che il bene si raggiungesse attraverso i roghi e i campi di concentramento, che erano uguali a quelli di Hitler.

