

## PAROLE E IMMAGINI DEL POTERE NELLA SPAGNA CONTEMPORANEA: UN'ANALISI LINGUISTICA DELLA SOVRANITÀ RAPPRESENTATA<sup>1</sup>

*Marco Cipolloni*

### 1. *'La imagen del poder' in una mostra*

Sponsorizzata dalla Fundación Arte y Tecnología di Telefónica e promossa internazionalmente attraverso la rete degli Istituti Cervantes, la mostra fotografica *La imagen del poder* ricostruisce la storia politica della Spagna dal 1898 ai nostri giorni, attraverso una galleria di ritratti pubblici e privati, ufficiali e occasionali, dei molti uomini e delle poche donne che nel corso dell'ultimo secolo hanno pubblicamente vissuto nella sfera del potere.

Il testo di Rosa Olivares che introduce e presenta il catalogo propone una articolata riflessione sulla «evoluzione di una determinata forma di presentazione del potere, attraverso il ritratto» in un'epoca in cui «l'immagine personale è diventata più forte dei simboli» e «in molte occasioni ha più forza della parola, del messaggio politico o sociale ad essa associati...». Il punto di partenza di questa stagione di personalizzazione e di focalizzazione sull'immagine è fatto coincidere, un po' convenzionalmente, con l'invenzione della tecnica fotografica (1843). Da allora, secondo la

1. Queste riflessioni sono doppiamente figlie del festival *La Spagna a Novi*, nel senso che, rielaborando gli appunti raccolti per una conferenza sul linguaggio politico (*Parole e immagini del potere*, Biblioteca Civica di Novi Ligure, 10 novembre 2001), li mescolano e li rifondono con le osservazioni preparate per una visita guidata alla mostra fotografica *La imagen del poder*, portata in Italia dallo Istituto Cervantes ed allestita nel foyer del Teatro Municipale di Novi in una versione leggermente diversa da quella standard. Per ragioni di spazio espositivo, nell'allestimento novese l'ordine strettamente cronologico del catalogo è stato infatti riarticolato in un percorso per sale tematiche (con serie che ripercorrono la storia della Monarchia e della dinastia, dei governi, dei partiti, del Franchismo, etc.).

Olivares, «la fotografia continua ad essere, fundamentalmente, lo sguardo di un uomo sopra un altro uomo. Ed è questo sguardo che determina l'immagine risultante». Questo nucleo radicale sembra essere di per sé innovativo e più forte degli ovvi legami con la tradizionale iconografia pittorica degli uomini pubblici, in base alla quale «il ritratto fotografico dei politici e dei personaggi protagonisti del potere è una filiazione della pittura di storia». Se un legame di continuità c'è tra pittura e fotografia, è però un legame che la fotografia instaura sciogliendone un altro, nel senso che «di fatto, l'apparizione della fotografia facilita alla pittura l'emancipazione da quei legami con il potere che la spingono [...] a mettere alloro su ogni tipo di testo e scettro in qualsiasi mano».

La proposta interpretativa della mostra è tanto coerente e interessante quanto paradossalmente portata a contrapporre le esigenze linguistiche della fotografia alle specifiche ragioni della storia non culturale. La fotografia sarebbe una filiazione storica, ma senza storia (cioè portatrice di una storicità tutta incidentale), della pittura di storia, sarebbe una "pittura di storia" spogliata della *history* e dei suoi simboli di permanenza, a vantaggio di una storicità più moderna e istantanea, fatta di *stories* e tutta cifrata nelle nozioni contingenti di sguardo e di persona. Questo modo di vedere la storia come di fatto irrepresentabile, sospesa in perpetuo tra la permanenza metastorica dei simboli (la pittura) e la contingenza infrastorica dei protagonisti (la fotografia) ci aiuta tra l'altro ad interpretare quella che è di gran lunga la più evidente e significativa tra le poche assenze della riuscitissima selezione che vertebrava *La imagen del poder* (con materiali ben scelti e ovviamente tratti da molte e diverse fonti).

Tra le immagini assenti o quasi assenti, spicca e merita di essere segnalata e di diventare oggetto di esplicita riflessione quella della Chiesa. Si tratta, ovviamente, di un'assenza non casuale, né tantomeno dovuta ad una disattenzione degli organizzatori, ma dello specchio di una oggettiva carenza di fonti fotografiche che ritraggano i protagonisti della storia ecclesiale nella loro veste di uomini di potere. Se la foto cattura e rappresenta la contingenza infrasimbolica del potere è infatti perfettamente logico che la Chiesa, in quanto portatrice di un potere eminentemente meta-storico e simbolico e di una permanenza che aspira a taumaturgicamente contangere (e se possibile contagiare), tenda a negarsi alla fotocamera e agli evidenti limiti di una retorica che vede se stessa come cornice di una contingenza che permane.

A differenza delle divise dell'esercito, presenti con un'ostentazione così ubiqua e gratuita da andare persino al di là dell'oggettivo ma intermittente protagonismo che ha caratterizzato la invadente e spesso violenta partecipazione dei militari alle vicende pubbliche del paese, gli abiti, le insegne e persino gli uomini della Chiesa spagnola compaiono in un numero limitatissimo di ritratti e solo come comprimari o addirittura come parte dello sfondo cerimoniale. Ove si considerino la tradizione di pervasiva pre-

senza simbolica propria della Chiesa spagnola, la parabola del nazional-cattolicesimo e più in generale l'enorme importanza politica che le istituzioni ecclesiastiche hanno avuto nel corso del secolo, operando, in bene e in male, come fattore di cambiamento nella continuità, questa estrema discrezione e questo sorprendente *understatement* non possono che essere, almeno in parte, l'intenzionale e significativo frutto di una calibratissima strategia dell'immagine: la Chiesa prima del trono e alla base del trono, ma sempre dietro il trono e mai davanti o di fianco al trono.

Seguendo l'esempio offertoci dalla Chiesa, per affrontare un problema vasto e complesso come il peculiare rapporto di simbiosi comunicativa che nella Spagna moderna e contemporanea si è sviluppato tra parole e immagini nel campo del potere e delle sue rappresentazioni il primo passo non può che essere un passo indietro. Per capire e interpretare i ritratti della mostra, sia quelli in posa che quelli che nascono da scatti rubati, occorre in effetti allontanarsi dalla scena e mettere a fuoco il rapporto dialettico tra retroscena (*History*) e messa in scena (*Story*), nella convinzione che di questo rapporto e non d'altro sia ritratto ogni ritratto. Sono cioè convinto che *story* e *history*, contingenza personale e permanenza simbolica, relativismo dello sguardo soggettivo e mito dell'oggetto, istantaneità della fotografia e durata della pittura siano, almeno dal punto di vista della storia, più due piani complementari che non gli opposti estremi di un continuum.

Lo spazio della storia e quello del ritratto sarebbero in questo senso sovrapposti, entrambi sospesi e, se si vuole, frapposti (con tutte le ovvie implicazioni in termini di offuscamento) tra pubblico e retroscena, *domanda* e *offerta* del moderno mercato democratico (di cui la mostra su *La imagen del poder* fotografa benissimo il lungo travaglio e la faticosa nascita in Spagna, compreso più di un serio tentativo di procurato aborto). Ciò stabilisce ovviamente una maggiore continuità tra i ritratti in mostra e la tradizione iconografica prefotografica, trasformando gli scarti tra pittura e fotografia (e la loro misura) in questioni di modo e grado più che di natura, cioè in tappe successive di uno stesso paradigma che si radicalizza ed essenzializza, più che in immagini di un radicale cambiamento di paradigma.

L'idea è che la storia, pur occupando lo spazio, vuoto di rappresentazioni, che separa le due forme pure del suo discorso, non si identifica affatto con questo spazio, ma con l'insieme, virtuosamente e responsabilmente impuro, delle contaminazioni che tra tali forme in esso storicamente si realizzano. Sono cioè convinto che la rappresentazione del potere attraverso il ritratto faccia parte di un linguaggio e che come tale funzioni, intrattenendo con la parola e i suoi stili un rapporto e un commercio più intensi ed organici di quanto la poca comunicazione e gli scarsi commerci tra gli specialismi paralleli della storia e della storia dell'arte fotografica non ci inducano a credere. Il problema non è tanto di stabilire se abbia più forza l'immagine o la parola, se cioè l'immagine conti più o meno «del messaggio politico o sociale ad essa associato». Il problema è di vedere se e come

le due dimensioni interagiscano e facciano (o non facciano) sistema nell'ambito della comunicazione politica contemporanea.

Nel farlo e per poterlo fare in modo efficace è necessario scegliere (e dichiarare) una prospettiva che, pur nella multidisciplinarietà, possa funzionare da efficace criterio di ordinamento tipologico (e in prospettiva di selezione) della bibliografia oltre che dei materiali.

## 2. Tra parola e immagine

Divenuta oggetto di studio nel corso del secolo XX e in gran parte per effetto delle sue tragedie e delle sue rivoluzioni tecnologiche, la propaganda del potere (di cui il ritratto fotografico dei potenti non è che un gettonato sottogenere) non gode in genere di buona stampa. Molti di coloro che l'hanno studiata lo hanno fatto, più o meno esplicitamente, da una prospettiva di contropotere, finendo per concentrare la propria e l'altrui attenzione sui meccanismi di censura, controllo, occultamento, offuscamento e distorsione ideologica e scegliendo come esempi e campi di applicazione i regimi autoritari e totalitari, verso i quali è lecito (e auspicabile) supporre nel lettore medio un giudizio e un pregiudizio sfavorevoli. Benché la stabilità e l'equilibrio politico siano indiscutibilmente dei valori e benché storicamente tutti i sistemi stabili abbiano avuto tra i propri collanti una qualche forma di mitologia politica propagandata e condivisa, sono relativamente rare le analisi che guardano, se non proprio con simpatia, almeno con neutralità ai processi di strutturazione delle mitologie politiche (sottolineandone per esempio le funzioni integratrici e costruttive) e ancor meno quelle che analizzano senza previa condanna le pratiche di manipolazione del consenso in democrazia.

La diffidenza nei confronti della manipolazione del consenso democratico, essendo moralmente accettabile e politicamente corretta, appartiene oggi tanto all'ideologia dell'antideologia, quanto al repertorio dei luoghi più comuni della sua vulgata postideologica. Il fatto che senza una qualche pratica di manipolazione del consenso sia storicamente impossibile che una democrazia dei grandi numeri possa funzionare in una società complessa e mediatica come la nostra non sembra turbare più che tanto il sonno della coscienza contemporanea e la *beateria moral* della sua retorica pubblica. La diffidenza (storicamente fondata) verso il mito politico, invece di indurre ad un'attenta valutazione della sua oggettiva pericolosità, finisce così per alimentare una fuga dalla storia, in direzione di un altro mito, se possibile ancor più offuscato e pericoloso. Postulando come possibile storico o addirittura come necessità storica l'esistenza di una democrazia "autentica" (autenticata dall'essere immune dalla manipolazione del consenso), questo contromito antipolitico, autentico monumento all'ingenuità propria e altrui, finisce per confondere (qualche volta per-

sino in buona fede) l'ordine logico del discorso con quello storico della realtà, col risultato di contrabbandare come obiettivo politico qualcosa che, nella migliore delle ipotesi, può forse funzionare come un principio regolatore puramente utopico, destinato a svolgere una funzione parametrica, ideale e discorsiva.

Sia pure con gradi diversi (e in genere scarsi) di virtù, le grandi democrazie contemporanee sembrano dunque essere storicamente inseparabili dall'idea e dalle pratiche di un consenso abbondantemente manipolabile e manipolato. Di questa articolata prassi manipolatoria, la rappresentazione (cioè le immagini colte nella loro interazione con l'ordine del discorso) è stata e soprattutto è diventata un "pezzo" fondamentale.

Per effetto di questa duplice essenzialità, dovuta alla natura teatrale della manipolazione e a quella discorsiva del suo contromito, oltre che per effetto di una comprensibile, ma non sempre lucida, tendenza alla chiarezza esemplare e alla semplificazione illustrativa, gran parte della bibliografia spagnola dedicata all'argomento tende a privilegiare, epoca per epoca, un'analisi di ciò che, mutuando una categoria di analisi storica quasi gramsciana, potremmo definire sfera dell'egemonia o discorso del potere, lasciando quasi sempre sullo sfondo i *matices* da cui in gran parte è dipesa e dipende l'effettività di tali pratiche egemoniche e discorsive.

Per quanto riguarda la Spagna, salvo pochi studi specifici, nella maggior parte dei casi centrati sull'analisi della propaganda bellica e ideologica ai tempi della Guerra Civile (e in minore misura della II Repubblica e del primo Franchismo), il problema è stato di solito più scomposto e segmentato analiticamente (per esempio nella letteratura dedicata alle campagne elettorali e alle analisi del voto nella Spagna democratica) che non efficacemente colto nella sua tendenza a far sistema, abbinando parola e immagine.

Alla base c'è un paradosso: a partire dal secondo dopoguerra le scienze sociali e politiche, linguistiche e delle comunicazioni sono venute formalizzandosi e americanizzandosi, affinando i propri linguaggi e specializzando le loro prospettive; ciò ha reso il loro strumentario intellettuale notevolmente più preciso, ma, proprio per questo, poco sensibile ad un processo che si è sviluppato nello stesso periodo e altrettanto vorticosamente, ma in direzione diametralmente opposta.

L'indagine analitica, concentrandosi e affinandosi, ha reso particolarmente difficile (e talvolta ha persino contribuito a occultare) la percezione di un fenomeno la cui modernità si è definita come ibridazione di codici e linguaggi e dunque in controtendenza rispetto alle aspirazioni definitorie delle scienze umane.

Propaganda e Scienza hanno inscenato, più sul piano del linguaggio che non su quello dei contenuti, un duello *de figurones*, contendendosi il monopolio metalinguistico sulla descrizione pubblica della realtà del potere o, il che è lo stesso, sull'attendibilità delle sue parole e delle sue imma-

gini, col paradossale risultato di considerare puramente strumentale l'essenziale dimensione della teatralità e della finzione, emarginandola di fatto, in nome del realismo, dalla vertebrazione dell'immagine pubblica tanto del potere quanto della sua efficacia sociale.

Tra le varie prospettive disciplinari possibili lascerò perciò un po' più sullo sfondo l'eccessivo realismo di quelle sociologiche e politologiche, per privilegiare i linguaggi, più deformati (meno formalizzati) e solo per questo meno deformanti, della linguistica, della retorica e della storia.

## 2.1. Linguistica

La linguistica contemporanea ha affrontato a più riprese il problema degli strumenti della comunicazione politica e del loro grado di naturalità e/o artificialità.

In molti casi si è cercato di assimilare gli strumenti della comunicazione politica ad un *mix* di gergo (ciò che i media italiani hanno spesso etichettato come *politichese*) e di linguaggi speciali e tecnici. Questa doppia identificazione è indicatore, già di per sé della natura ibrida del fenomeno o, se si vuole, della inadeguatezza delle categorie di indagine.

Il *politichese*, proprio perché individua una corporazione di professionisti della politica e dell'attualità (parlamentari, alti funzionari, diplomatici, giornalisti, militanti, attivisti, sindacalisti, galoppini, ecc.), sarebbe infatti uno strano linguaggio specialistico, con mezzi e fini spesso opposti rispetto a quelli che definiscono il linguaggio scientifico e tecnico in tutte le altre microlingue. Il linguaggio politico, figlio della retorica parlamentare, è infatti per definizione partigiano e non neutrale, mobilitante più che convincente, connotativo e non denotativo, incline all'identificazione più che alla distinzione. Chi lo usa aspira all'ambiguità evocativa piuttosto che alla precisione definitoria, alla polireferenzialità piuttosto che alla chiarezza monoreferenziale (basta pensare agli slogan). Se non bastasse, il linguaggio politico è spesso fatto con terra di riporto, prende a prestito dalla lingua comune, dalle circostanze e da molti specialismi. La principale funzione di questi prestiti è di generare una segnaletica di appartenenza, un meccanismo di inclusione ed esclusione e, in molti casi, un poco verificabile mito di competenza. Per fotografare questo e altri analoghi usi impropri dei linguaggi speciali ho utilizzato, in altre occasioni, la parola *pseudospecialismo*<sup>2</sup>.

2. Per esempio, nel mio articolo *Della transizione linguistica: cinema, media e parole nuove tra storia, psicologia sociale e lessicografia*, in "Spagna contemporanea", 19, 2001, pp. 105-125, e in *Pseudospecialismo, non luogo e parodia: fenomenologie lessicali e pratiche simboliche dello sradicamento, da Larra a Cortázar*, in corso di pubblicazione negli Atti del XX congresso AISPI.

Le stesse riflessioni che mi hanno indotto ad aggiungere una parola seminuova a un mondo e ad un lessico che ne hanno già tante e forse troppe hanno indotto altri specialisti a rinunciare del tutto all'idea di classificare il linguaggio politico come linguaggio tecnico e speciale e a considerarlo, in modo più prudente e realistico, come un peculiare uso del linguaggio. Entrambe le soluzioni — pseudospecialismo (cioè uso “improprio” dei lessici speciali) e particolare uso del linguaggio normale (cioè uso “improprio” del linguaggio normale) — hanno ovviamente parte nell'impasto del linguaggio politico contemporaneo, alla cui base c'è però qualcosa di più e di diverso, che è frutto di una rivoluzione comunicazionale più che di un cambiamento o di un'evoluzione linguistica.

Il linguaggio verbale, quello politico *in primis*, si è infatti profondamente modificato per adattamento, in funzione della presenza sul mercato di nuove risorse di comunicazione non verbali, legate alla civiltà dell'immagine e delle comunicazioni di massa. In questa civiltà (grosso modo il villaggio globalizzato di McLuhan, dove il mezzo però non è esattamente il messaggio, dato che assorbe, insieme al messaggio, una parte essenziale delle sue funzioni) il rapporto tra parola e immagine è eminentemente politico, per quanto tecnico possa sembrare. Oltre a essere politico, tale rapporto è poi assolutamente centrale e ha un peso tale che occorrerebbe forse cominciare a parlare, a fianco della tradizionale e pertinente distinzione formale tra democrazia degli antichi e democrazia dei moderni, reiteratamente riproposta anche in anni recenti dal pensiero liberale di scuola, di una democrazia postmoderna, formale e sostanziale ad un tempo.

Questa nuova forma di democrazia, caratterizzata dalle specificità mediatiche assunte dalla comunicazione politica, in Spagna ha assunto una forza e un valore del tutto speciali perché il suo avvento ha in gran parte coinciso con il ritorno alla vita democratica dopo una lunga parentesi autoritaria. La postmodernità si è innestata, completandolo a suo modo, su un contraddittorio e non del tutto consumato processo di modernizzazione e laicizzazione della vita quotidiana.

Le radici di questo nuovo modello di democrazia, relativamente illiberale, rinviano al populismo e al problema della nazionalizzazione delle masse<sup>3</sup>, ma il funzionamento del modello stesso entro le dinamiche contemporanee del mercato e della comunicazione lo ha reso altamente compatibile con la retorica neoliberista della libertà come mercato e del mercato come ambito proprio della libertà e forse come unico ambito veramente proprio della libertà, determinando una evidente tensione tra libera-

3. Del problema si sono occupati con accenti di diverso pessimismo molti classici del pensiero conservatore e liberalconservatore spagnolo, da Donoso Cortés a Costa, Ortega e Azorín.

lismo e liberismo<sup>4</sup>, ma soprattutto una significativa intensificazione e una oggettiva accelerazione del processo. Ciò ha riportato in primo piano la lunga tradizione ispanica di associazione (in termini di conflitto e complementarità) tra parola e immagine, con la progressiva attribuzione all'immagine del ruolo fondamentale, sia per quanto riguarda il nucleo del messaggio da veicolare, sia per quanto riguarda i meccanismi di appello all'attenzione e alle proposte di identificazione. La parola non vale di meno, ma è diventata un codice non autosufficiente e bisognoso di supporto: senza l'immagine ha poche probabilità di raggiungere il destinatario e, nel caso, di essere ascoltata.

## 2.2. Retorica

Nella letteratura linguistica spagnola relativa all'uso politico della parola, settore della saggistica specialistica tornato in auge in e con il ritorno del paese alla democrazia, le due posizioni sopra delineate (linguaggio politico come linguaggio speciale e specialistico e linguaggio politico come peculiare uso del linguaggio) si sono riprodotte in forma attenuata e prevalentemente lessicale<sup>5</sup>. Dopo la lunga pausa della dittatura, l'approccio al problema della nuova Spagna tornata democratica è stato e non poteva che essere in netta prevalenza semantico, privilegiando, per ragioni comprensibili e nell'insieme anche opportune, da un lato le parole nuove e dall'altro il nesso tra parole e idee e quello tra parole e istituzioni<sup>6</sup>; proprio per questo sono però rimaste sullo sfondo o addirittura sono state intenzionalmente rimosse (in nome forse del cosiddetto *pacto del olvido*, ma anche di altre reticenze e riserve mentali assai caratteristiche del periodo) altre dimensioni del parlare politico e del parlar di politica, tra le quali il rapporto tra parola politica e discorso politico.

Tale rinascita della dimensione discorsiva del parlare politico è duplice: in prima battuta rinvia infatti alla tradizionale identificazione (dai sofi-

4. Tensione intuita e affrontata, ma non risolta, nel dopoguerra, dai sociologi elitisti (in particolare Wright Mills, Gilas, che recuperano Michels, Mosca e Pareto) e, in spagnolo, dal solito Ortega y Gasset, nel suo saggio sul manager.

5. Tra i titoli più significativi figurano, non a caso, alcuni dizionari, sia tradotti, come *Diccionario de ciencias políticas* di A. Görlitz (1980), sia prodotti appositamente, come il *Diccionario de términos electorales y parlamentarios*, di J.M. Gil Robles e N. Pérez Serrano (1977), il *Diccionario básico de política y administración* di M. De Puelles Benítez, il *Diccionario político* di E. Haro Tecglen (seconda edizione 1995), e il *Breve diccionario de la política*, di R. Ramírez Aguilera e R. Ramírez Victoriano (1997).

6. Una eccellente sintesi di questo percorso è contenuta in Félix San Vicente, *La lengua de los nuevos españoles*, in particolare il capitolo IV dedicato a *Democracia y lenguaje político*. L'analisi, pur privilegiando il piano lessicografico, indica molto chiaramente sia il legame con il contesto che quello con la elaborazione retorica, fornendo anche una puntuale serie di indicazioni bibliografiche.



sti a Cicerone) tra parola politica, *polis* e tecnica pubblica dell'argomentazione (il centro di interesse degli studi di Perelman, tanto per capirci)<sup>7</sup>; in seconda battuta, si collega, sempre per via di retorica, ad una questione di grande attualità, perché cruciale nelle democrazie mediatiche contemporanee, la questione, democratica in senso etimologico, cioè in termini contemporanei demagogica, del rapporto tra la parola politica e le immagini (del potere), o, se si vuole, tra democrazia e propaganda. Tale rapporto è mediato dalla figuratività del parlare, cioè, ancora una volta dalle figure della retorica... che, guardate dal punto di vista della presente riflessione, sono davvero "figure" fuor di metafora, cioè parole fatte immagine e immagini fatte parola...

### 2.3. Storia

Entrambe le prospettive, la retorica della *polis* e quella dell'immagine, stanno oggi lentamente riaffiorando nel dibattito spagnolo, mano a mano che la rinnovata attenzione per il campo della comunicazione politica e per le sue forme, vecchie e nuove, si consolida e, consolidandosi, estende il proprio sguardo dal presente al passato, tanto prossimo come remoto. Di questa estensione all'indietro è parte ed esemplare documento anche la mostra su *La imagen del poder* dalla cui analisi siamo partiti.

In questo senso, se l'attualità è stata il pretesto che (anche a livello mediatico) ha messo in agenda e sdoganato l'argomento, la storia sta diventando sempre più l'occasione e il mezzo per poter aggirare le molte rimozioni, intenzionali e no, che renderebbero come minimo spinoso affrontare la questione in termini di stretta contemporaneità.

Riguardo il passato prossimo, il tema cruciale sembra essere quello della propaganda (legato alle campagne elettorali democratiche, al Franchismo, alla Guerra Civile e alla Seconda Repubblica), con numerose e spesso convincenti escursioni verso le *affiche*, gli slogan, il cinema, ecc. Quanto al passato remoto, cominciano a riemergere, spesso sull'onda celebrativa dei centenari, ma sempre più spesso anche sulla base di progetti di ricerca meno d'occasione e di più ampio respiro, la fiorita retorica dell'oratoria politica "romantica" dell'Ottocento (da Donoso Cortés a Emilio Castelar)<sup>8</sup>, la polemistica illustrata, il costituzionalismo liberale e, soprattutto, la retorica imperiale dei Secoli d'Oro, cioè del barocco controriforma-

7. A questo argomento ho dedicato nell'anno accademico 1987-1988 la mia tesi di laurea in Sociologia politica, *Linguaggio politico e mito politico da un punto di vista sistematico*, Università di Genova, diretta dal professor S. Monti Bragadin.

8. Si è svolto a Cadice a metà dicembre 2001 il primo seminario internazionale sull'oratoria politica, intitolato a Emilio Castelar, di cui J. Vilches García ha pubblicato nel 2001 un'ampia biografia dal titolo *Emilio Castelar, la Patria y la República* (vedi la schedata da G. Levi sul numero 20 di questa stessa rivista, pp. 298-300).

mistico e del rinascimento, con le sofisticate strategie di comunicazione simbolica elaborate dalla e nella Spagna asburgica, grande forgia di immagini (non solo pittoriche, ma anche, e forse soprattutto, teatrali e letterarie) della sovranità e della responsabilità politica.

### 3. *Cineteatro del potere*

Disegnato dunque il telone di fondo dello sguardo retrospettivo che caratterizza il riemergere della dimensione discorsiva come centro possibile del parlare politico e della sua vocazione iconica, ci troviamo ad essere spiazzati in due direzioni:

- da un lato, verso le coloriture teatrali della parola oralmente performata e della letteratura di edificazione (mondi possibili, dialettica tra oralità e scrittura, forme di oralità simulata, costruzione di orizzonti di aspettativa e interlocutori virtuali, dialogismo, intertestualità, retorica dell’antiretorica, ecc.);
- dall’altro verso una dimensione che potremmo definire cinematografica, nel senso che, come il cinema e nell’ultimo secolo spesso con il cinema, le pratiche discorsive del potere sono diventate ancor più ibride e ibridatrici, manifestando una spiccata tendenza a integrare e combinare codici, utilizzando l’analogia e la prospettiva, rinviando e rispondendo al contesto e alla circostanza (in situazione e con responsabilità, in senso etimologico).

#### 3.1 Il teatro esemplare della sovranità

Nell’impossibilità di affrontare qui tutte le forme-immagine del potere (politico, economico, ecc.) useremo, come *botón de muestra* per la nostra analisi storica del passaggio dalla prima alla seconda strategia, l’evoluzione dell’immagine cerimoniale della sovranità, cioè dell’immagine pubblica e in senso lato ufficiale del vertice del potere politico.

Se, da questo punto di vista, ripercorriamo, molto rapidamente, la storia culturale spagnola, vediamo come le radici del rapporto tra parola e immagine affondino in Spagna in una retorica pedagogica di conquista e catechizzazione (o, se si vuole, di conquista materiale e spirituale, militare e religiosa). Questa retorica di crociata nazionalcattolica, clericale e militare, proprio perché modello abusato del discorso pubblico franchista (la parata del finale di *Raza* o la prima serie a fumetti de *El guerrero del antifaz* possono essere considerati due buoni esempi), si è caricata, nella Spagna del nostro secolo, di una nota sociologica di conformismo e ipocrisia (un caso così esemplare da sfiorare la caricatura può essere l’articolo *Carlos V, mitad monje y mitad soldado*, che, nel romanzo *La colmena*, il personaggio di Martín Marco tiene nel portafoglio per esibirlo ai *grises*

come patente di ortodossia ideologica). Nel corso del Medioevo e della prima età moderna, l'elaborazione di questo mito identitario ha però fondato e giustificato/legittimato per davvero l'etica e la teatralità del potere sovrano. In una società *casticista* e attraversata da processi di transculturazione spontanea e inculturazione forzata, la sovranità si configurava in effetti come arbitrato di ultima istanza in materia di inclusione ed esclusione (con questa funzione la troviamo messa in scena e fatta parlare, in posizione di variante terrena ed equivalente drammaturgico del *deus ex machina*, sulle scene del siglo de oro).

A partire dall'avvento della Casa d'Austria la sovranità diventa sempre meno itinerante e direttamente visibile (edificando residenze-ritiro come San Giusto e El Escorial) e si fa sistematicamente ritrarre, tanto individualmente (pensiamo al ritratto di Filippo II che compare, filmato per dettagli, nei titoli di *El Dorado* di Carlos Saura), quanto usando la famiglia come evidente metafora della società e dunque come veicolo di paternalismo. Il caso più noto e studiato (da Foucault, tra gli altri) è senza dubbio *La familia* di Velázquez<sup>9</sup>, più conosciuto come *Las Meninas*, ma anche i ritratti della famiglia borbonica dipinti da Goya alla fine dell'Antico Regime sono giustamente famosi e studiatissimi. Se consideriamo, nello stesso arco temporale, le trasformazioni dell'immagine verbale della sovranità, possiamo apprezzare un processo analogo, anche se non sempre perfettamente sincrono e parallelo. Il re esce dal Medioevo come *rey y señor* (per cui i regnicoli sono al contempo suoi sudditi e suoi vassalli), diventa, grazie a polemisti celebri come Las Casas, *rey justo*, cioè garante universale dei valori del proprio impero, e poi, con Felipe IV *gran Rey de las Españas*, cioè super garante (cristologicamente Re dei Re) delle articolazioni, delle differenze e delle specificità dei propri domini.

Mentre l'immagine della sovranità evolveva con continuità e per contiguità, quella dello stato, che di tale sovranità era ambito e oggetto, si modificava secondo altre strategie, passando dal campo metaforico del corpo e dell'organismo a quello della macchina e dell'orologio. Ciò significa che si produce nel mondo moderno una separazione tra sovranità e apparati, re e stato, titolarità e ubicazione del potere e della responsabilità politica (Montesquieu nello *Esprit des Lois* riassumerà efficacemente questo problema di localizzazione del potere con la nota formula «là dove c'è la responsabilità sta il potere»). Dal punto di vista della comunicazione, ciò implica però, oltre ad una dissociazione della sovranità dalla responsabilità anche una specializzazione di funzioni: la sovranità diventa immagine della continuità simbolica, mentre lo Stato si identifica sempre più con

9. Mi sono occupato di questo aspetto nell'articolo *Ritratti del potere invisibile: Jovellanos e Foucault tra le "Meninas" e Carlos III*, in *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Padova, Unipress, 2001, pp. 97-107.

l'efficienza dei suoi apparati: da un lato il Re Sole, dall'altro i suoi intendenti. In Spagna, metropoli di un impero così vasto che su di esso il sole non tramontava mai, la distanza, anche fisica tra il re e gli esperti di Cancelleria (i *letrados*) che lo rappresentano è così grande da diventare evidente molto presto e con una certa virulenza: ne troviamo infatti ampie e precoci tracce tanto nei carteggi coloniali<sup>10</sup> quanto sulle scene del teatro.

Negli stessi anni infatti le stesse funzioni e finzioni toccavano al re anche nella festa teatrale, cioè nelle *comedias* (efficacissimo mezzo di rispecchiamento e propaganda), venendo come è ovvio rovesciate e carnevalizzate nei generi di complemento e in particolare negli *entremeses* (dove i vecchi possessivi e burlati sono spesso presentati e rappresentati come «*injustos reyes y señores*» della propria casa e della propria moglie), mentre una copia rituale al limite del *tableau vivant* era rappresentata dai Viceré delle Indie.

I Re del teatro, anche quelli parodici, ci si offrono in questo senso come un attendibile termometro, fornendoci un'ottima misura degli alti e bassi del prestigio e della popolarità dell'immagine riconoscibile della sovranità. Mentre in Antico Regime e in gran parte anche durante la Prima restaurazione (nonostante la scarsa popolarità "personale" di Fernando VII) la satira e le accuse di tirannia si concentravano in prevalenza su *validos* e cattivi consiglieri e poi su "demoni" di taglia dostojeskjana (con miti personali negativi come quello che circonda la figura di Eugenio de Aviraneta), nel periodo maggiormente critico per l'immagine del sovrano, che è senza dubbio l'epoca della Seconda restaurazione, compresa tra la Prima e la Seconda Repubblica, vediamo che l'immagine del re viene assai più apertamente carnevalizzata, anche se in genere con *l'avvertenza* che di parodia metateatrale e non di parodia teatrale si tratta, per cui i re che davanti al pubblico vengono presi in giro e fatti fessi non sono quelli della storia, ma quelli della scena (è così per esempio negli *Astracanes* di Muñoz Seca e in particolare in *La venganza de Don Mendo*, parodia della tragedia romantica con passaggi degni del *Ubu Roi* di Jarry).

Nel frattempo era nato il cinema, ma era infante (cioè muto) e non era ancora sufficientemente autorevole da permettersi di essere meno che rispettoso e partecipare alla dissacrazione della monarchia. Così il primo film spagnolo esportato coincide perfettamente per data e soggetto con le prime foto della mostra su *La imagen del poder*, ritraendo, nel 1898, una *Visita de doña María Cristina y don Alfonso XIII a Barcelona*. Dieci anni dopo, sempre nelle strade di Barcellona, il cinema documentario spagnolo avrebbe perso la propria verginità, filmando, grazie agli operatori della filiale Gaumont, le immagini della *Semana tràgica*. Anche per questo, il

10. Mi sono occupato di questo aspetto in M. Cipolloni, *Il sovrano e la corte nelle carte della Conquista*, Roma, Bulzoni, 1991.

cinema di promozione (se non di propaganda) dei primi anni Dieci punta sulla finzione e si rivolge ai re del passato, con alcune produzioni in costume di Hispano Films come *Justicia de Felipe II* (1910) e *Don Pedro el Cruel* (1912).

Per buona parte della successiva parabola del cinema spagnolo gli eventi (Dictablanda, Repubblica, Guerra civile e Franchismo) si incaricheranno di separare le strade della celluloida da quelle della monarchia. Salvo i re cristianissimi ed eroicamente medievali del *cine de fazaña*, l'unico film con un re storico come personaggio e non come semplice dettaglio di ambiente è, nel 1958, agli albori del *desarrollismo*, *¿Dónde vas Alfonso XII?* di Luis César Amadori, melodramma sentimentale costruito mescolando una fonte teatrale (l'omonima *pièce* di Juan Ignacio Luca de Tena) con una letteraria (un racconto di Manuel Tamayo). L'immagine del giovane re e dei suoi amori parigini nel 1870, nei mesi successivi all'abdicazione di Isabella II, ha molto del ritratto di un giovanotto, se non proprio dandy, vizioso e viziato, quanto meno debole, leggero e irresponsabile. All'inizio del film, a modo di spiegazione storica, compariva un brano di un discorso pubblico di Franco, in cui il Generalissimo esprimeva un proprio giudizio sul periodo e gli ultimi Borbone, utilizzando un parallelo tra Alfonso XII e Alfonso XIII per stabilirne uno tra la Prima e la Seconda Repubblica. La censura cinematografica, dimostrandosi più realista del re, censurò la breve sequenza e le parole del Caudillo, inappuntabile espressione del punto di vista del Movimento Nazionale, ma giudicate poco opportune come premessa a un'opera più di intrattenimento che di divulgazione storica.

### 3.2. Il film assente della monarchia democratica

Perché il cinema spagnolo possa avere occasione di reincontrare la resurrezione pubblica di tutta la complessa tradizione che abbiamo riassunto in materia di iconografia della sovranità intesa come potere originario occorre dunque aspettare la democrazia e la Terza restaurazione (o Instaurazione, se si vuol dar credito e peso all'interruzione della linea dinastica voluta dal Caudillo), cioè il processo di transizione che chiude la lunga parentesi non monarchica della II Repubblica, della Guerra civile e del Franchismo (il potere repubblicano e quello franchista non erano mai rappresentati come originari, perché il primo si voleva promanante dal popolo e quello di Franco da una missione e da Dio).

L'agenda e, ancor più, gli agenda del cinema democratico dimostrano tuttavia una scarsissima sensibilità per le immagini della sovranità, siano esse storiche o di attualità. Prescindendo da casi isolati e molto convenzionali (come *La Conquista de Albania* di Ungría, 1983) o addirittura teatrali (la versione di *El perro del hortelano* di Pilar Miró, 1998), le pochissime rappresentazioni cinematografiche della sovranità storica si colloca-

no alla fine degli anni Ottanta, cioè in un'epoca in cui la legge Miró e il decreto Semprún favorivano le produzioni cinetelevisive in costume, e riguardano *Esquilache*, di Josefina Molina, tratto nel 1988 dalla *pièce Un soñador para un pueblo* di Antonio Buero Vallejo, e *El Rey pasmado*, di Imanol Uribe, 1991, sorta di *¿Donde vas Alfonso XII?* ambientato en las *postrimerías* della Casa d'Austria.

Evidentemente i canali di propaganda su cui poggia l'immagine democratica della Monarchia del sovrano sono ormai altri e in larga misura extracinematografici: come la fotografia ha liberato la pittura dall'obbligo di coronare teste, così la televisione sembra avere liberato il cinema da quello di diffondere l'immagine delle teste coronate. Quello tra il cinema spagnolo e la Corona è stato perciò, in Spagna più che altrove, un rapporto in gran parte mancato.

Anche in virtù di questo anello mancante, l'immagine costituzionale e le immagini mediatiche di Juan Carlos, che per dettato costituzionale regna ma non governa, rappresentano un caso interessante e un buon esempio su cui misurare concretamente le pratiche di *reciclaje* della democrazia post-moderna e, di conseguenza, la portata e il peso delle profonde trasformazioni che si sono prodotte in Spagna per quanto riguarda il rapporto tra le parole e le immagini del potere.

Re "moderno" (postmoderno), Juan Carlos assume e interpreta (con e come *performance* identitaria) la propria funzione simbolica prendendo le distanze dai simboli convenzionali e costruendo l'immagine pubblica di un sovrano che, essendo, per obbligo cerimoniale, senza corona (al contrario per esempio di Elisabetta II di Inghilterra), teatralizza il proprio ruolo in modo antitetico a quello dei re teatrali. L'anno scorso, in occasione dei 25 anni di regno, i mezzi di comunicazione hanno pubblicato ritratti e profili in quantità, di solito elogiativi ai limiti dell'agiografia e spesso arricchiti da ampi dossier fotografici. A titolo di esempio, consideriamo l'insero intitolato *El Rey de un país libre: un retrato de los 25 años de reinado de don Juan Carlos*, pubblicato il 19 novembre 2000 da EP[S], supplemento domenicale del quotidiano "El País" e fin dal titolo molto dosato e moderno nella combinazione delle parole (il "retrato" non è di Juan Carlos, ma dei 25 anni del suo regno) ed estremamente parco nella distribuzione delle maiuscole (con *país*, *reinado* e *don* rigorosamente in minuscolo).

L'insero si compone di un testo, *25 años de emociones*, firmato dallo scrittore peruviano Vargas Llosa e corredato da molte immagini (20 foto e un ritratto in 8 pagine) e di un articolo, *Bienvenidos a Palacio*, sull'oscuro lavoro dei cerimonieri di corte. Mi pare significativo che nelle 20 foto che lo ritraggono re Juan Carlos non compaia neppure una volta con lo scettro o in trono e che compaia in divisa (di gala o militare) solo 5 volte su 21 (e soprattutto in foto vecchie).

Restauratore della monarchia ed erede politico-istituzionale designato

da un Generalissimo che non smetteva quasi mai la divisa, è significativo il fatto che le sole occasioni “recenti” in cui Juan Carlos compare in divisa siano la foto di una visita ai caschi blu spagnoli in zona di operazioni (cioè una circostanza in cui si vestono così anche i presidenti delle Repubbliche e i capi di governo civili) e due dettagli del ritratto che fa da copertina allo speciale: in questo disegno, accanto al re in abiti civili, vestito di azzurro e con una squillante cravatta gialla, compare il ritratto nel ritratto di una foto incorniciata, mentre dietro il doppio ritratto si vede la parte inferiore di un terzo ritratto del re, appeso alla parete che fa da sfondo. Ciò che vediamo è dunque l’immagine personale e quotidiana di un re-cittadino che prende le distanze dalla propria sovranità istituzionale, che si colloca a fianco e non dentro i simboli del suo potere, esibendosi al loro fianco, ma abitandoli il minimo indispensabile.

Anche Vargas Llosa se ne accorge e ci costruisce sopra un paragrafo sostanzialmente agiografico, ma tra le righe quasi irrispettoso:

Juan Carlos es un hombre [...] que rompe de inmediato las distancias [...] y hace sentirse cómodos, alternando no con un rey — la palabra suena a tiesura, protocolo y hielo — sino con un amable bípedo de carne y hueso, normalísimo a más no poder, ni más vivo, ni más corto, ni más brillante, ni más opaco, que el más común de los mortales. Esa sí que es una estrategia muy exitosa [...] conviene que el Rey esté tan cerca de sus súbditos que éstos no se sientan súbditos [...] y evitar que el monarca se aleje, o parezca alejarse, del ciudadano común, por su conducta, sus gestos, su lenguaje o incluso su inteligencia. La discreción llevada a esos extremos se convierte en arte y en una segunda naturaleza.

In questo paziente esercizio di *understatement*, calibrata costruzione di un’immagine antieroica, quotidiana e familiare, il sovrano ricorda molto da vicino il Generale Franco e si colloca quasi agli anipodi della maggior parte dei *famosos* divenuti tali nei primi anni della democrazia, portati a vivere sempre sopra le righe, con un’immagine pubblica pericolosamente al limite del travestitismo e della vita spericolata (da Pedro Almodóvar a Sabino Méndez).

Quanto alle numerose rappresentazioni del re con la famiglia reale, esse appaiono se possibile ancor più pubblicitariamente felici e borghesi (nella mostra su *La imagen del poder* vediamo spesso il re in vacanza e talvolta persino il re non rasato).

A conferma del fatto che la carica simbolica si è ormai riversata sugli apparati, lo speciale di EP[S] si conclude e completa con un ampio fotoreportage sui preparativi per una cena ufficiale a Palazzo. La didascalia della prima foto, una lunga prospettiva sul perfetto allineamento di piatti posate e bicchieri sulla lunga tavola imbandita del *comedor de gala*, sintetizza il punto in modo perfetto: *El gran escenario*. La vita dell’istituzione, sublimata, è una scena vuota, popolata di scenografi e di costumi, ma priva di

attori. I presunti protagonisti, invece di salire sul palcoscenico, preferiscono ormai aggirarsi per il foyer, come se fossero annoiati critici teatrali.

Persino l'idea di Filippo IV, *Gran Rey de las Españas*, risuona in sordina, nella visione del sovrano come simbolo unitario dello stato delle autonomie.

Questa tradizione, accortamente eclettica («el rey se ha impuesto una imagen que relativiza lo que es», scrive Vargas Llosa), mescolando tradizione e razionalità e lasciando sullo sfondo il carisma, riesce ad associare l'immagine di re Juan Carlos a ciò di cui storicamente re e regni sono stati la negazione: la libertà, pace e prosperità. Questo nuovo stile della/nella propaganda, oltre a discostarsi dallo stile delle scalate al successo degli anni di transizione, è anche volutamente antitetico rispetto alle strategie di immagine dei poteri di fatto del secolo XX, in particolare quelli della stagione totalitaria (per rendersene conto basta sfogliare il recente libro di foto del Duce, prefato da Sergio Romano).

Del resto anche un confronto tra le iconografie di quella stagione ci suggerisce però che, rispetto agli altri dittatori, Franco fece qualcosa di non troppo diverso da Juan Carlos. Anche Franco durò a dispetto delle previsioni<sup>11</sup> scegliendo una strategia di basso profilo, rispetto a quella di Mussolini e Hitler. Una foto ce lo mostra di spalle e una famosa e provocatoria battuta dei postmoderni spagnoli sintetizza questo passaggio con l'immagine «¡Qué viejecito tan camp!».

La riduzione postmoderna del potere a gioco quotidiano di piccoli travestimenti ha ovviamente i suoi pericoli, diversi e complementari rispetto a quelli della stagione delle grandi ideologie. Lo scontro viene evitato, ma il potere diventa un visibile-invisibile, qualcosa di fin troppo leggero e portatile, di svuotato e neutralizzato al punto da diventare un'immagine riflessa. Occorre dunque stare attenti e non fidarsi fino in fondo di una strategia che, per quanto brillante, rischia a volte di trasformare un tiranno opportunista e a tratti anche sanguinario in un innocuo vecchietto un po' fazioso e col pallino delle divise e della memoria militare. Una cosa è il Generale Franco, altra l'avvocato Prisco!

Tuttavia, la disincarnazione del potere e la progressiva evanescenza della sua immagine nella società delle immagini sono un fatto e nella mostra su *La imagen del poder* c'è una foto di Arzalluz che coglie benissimo questo aspetto. Il ritratto, fotograficamente perfetto, ci mostra il soggetto di spalle, che, con una mano, si appoggia a una grande vetrata, nel cui riflesso prende forma, di fronte alla figura e a noi, quasi fosse altro da lei, oltre che da noi, l'immagine rovesciata del suo volto e del suo corpo, un'immagine vacua, pallida e incorporea, sospesa sul panorama come

11. Vargas Llosa ricorda come all'inizio del regno molti repubblicani e non pochi monarchici parlassero di Juan Carlos come di Juan Carlos il Breve.



quella di un fantasma o di un genio appena uscito dalla lampada. C'è ovviamente una sottile strategia del consenso in questo occultamento del potere dietro e dentro la apparente trasparenza/evanescenza delle sue immagini, dietro e dentro l'idea che le immagini sono solo immagini e nient'altro che immagini, idoli e simulacri.

Se guardati da questo punto si vista, tanto il tradizionale approccio lessicografico e neologico al linguaggio politico (il linguaggio politico come linguaggio specialistico o come microlingua), quanto la sua caricatura mediatica (il linguaggio politico fatto oggetto di parodia perché incomprendibile e astruso o criticato per la sua logica funzionale, strumentale e propagandistica), rivelano una profonda inadeguatezza funzionale e ci appaiono prospettive analitiche, come minimo, un po' riduttive, forse non scorrette e sicuramente ispirate da buona fede, ma anche oltremodo limitate e limitanti rispetto agli orizzonti di fatto della democrazia postmoderna<sup>12</sup>, per capire e interpretare la quale è essenziale cogliere il nesso che unisce la circostanza sociale del potere democratico alla sua vocazione economica (il potere come scambio) e questa alla complicità/contiguità del linguaggio politico con il linguaggio comune, complicità/contiguità che è essenziale assai più degli aspetti iniziatici del gergo al funzionamento efficace della nuova comunicazione politica, che, nelle democrazie postmoderne è, come anticipavo, più pseudospecialistica che davvero specialistica.

Se, sulla scorta di queste considerazioni e di questa provvisoria conclusione, guardiamo indietro all'agenda politica dei venticinque anni della Spagna democratica, non ci sarà difficile riconoscere le tracce di una strategia eclettica, ma tutt'altro che latitante dietro i sempre più sottili equilibri tra le politiche dell'immagine via via praticate e la soggiacente economia della parola democratica.

Il tradizionale nesso tra comunicazione politica e costruzione di simboli sembra essersi notevolmente attenuato in favore di una accresciuta sensibilità pragmatolinguistica della propaganda.

Il *mix* tra messaggi di continuità e messaggi di rottura e novità, essenziale quanto e più del patto dell'oblio al funzionamento della prima transizione, il progressivo emergere del discorso delle autonomie come cifra anche retorica e simbolica dell'originalità istituzionale spagnola, la ridefinizione, sottile ma selettiva e orientata, del lessico europeistico, il crescente peso dei media e delle opere pubbliche nel marketing identitario collegato ai grandi eventi (poco importa se sportivi come i Mondiali di cal-

12. Come botón de muestra di questa inadeguatezza, particolarmente evidente nei paesi di lingua spagnola, si può indicare il caso del celebre saggio di Foucault, *L'ordine del discorso*, la cui edizione in spagnolo si intitola *El discurso del poder*, traduzione che, nel glossare il titolo, lo banalizza, fornendo un involontario esempio della sottile efficacia dell'ordine del discorso.

cio o le Olimpiadi o storico-culturali come la Expo di Siviglia o il museo Guggenheim di Bilbao) e infine l'accento posto sull'economia come meta-linguaggio di riferimento del dibattito e del confronto politico sono solo alcune delle principali tappe che hanno consentito il transito della Spagna dalla ingombrante tutela di una dittatura suo malgrado modernizzatrice al discretissimo fascino di una democrazia forse non del tutto compiuta, ma, come il suo Re, compiutamente postmoderna.

# RIVISTA STORICA DELL'ANARCHISMO

Anno IX, n. 1 (17), gennaio-giugno 2002

## SAGGI

*Lorenzo Gestri*

Maurizio Antonioli, *Nazionalismo sovversivo*

Franco Bertolucci, *La diffusione del "mito" di Ferrer nella Toscana prefascista (1909-1922)*

Maurizio Antonioli, *Alla ricerca dello pseudonimo perduto. Per il DBAI*

Antonio mameli, *La diffusione de «Il libertario» della Spezia nel 1917*

Marco ROSSI, *Viva Lenin e l'anarchia. Appunti per una ricerca sull'antifascismo livornese*

## RECENSIONI E SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

a cura di Roberto Bernardi, Paolo Casciola, Alberto Ciampi, Francesco Germinario, Mattia Granata, Charles Jacquier, Franco Schirone

## NOTIZIARIO

a cura di Gianpiero Landi

---

Redazione e amministrazione: Biblioteca Franco Serantini, C.P. 247 - 56100  
Pisa - tel. 050570995 fax 0503137201; <http://www.bfpisa.com>; e-mail:  
[bfspisa@tin.it](mailto:bfspisa@tin.it)