Baratta

IL PORTICO

RIVISTA DI CULTURA | MANTOVA - GENNAIO 1965 | 350 LIRE 3

Carlo Prandi | **Appunti per una cultura come dialogo**

Emilio Faccioli

Esercizi di traduzione da G. Apollinaire

INCHIESTA SULLA XXXII BIENNALE DI VENEZIA *a cura di Renzo Margonari*

Un poeta e l'avanguardia: M. Dean
nota di Umberto Artioli

Maurice Leroy: *Lo strutturalismo*
a oura di Gino Baratta

Mario Baroni | **A PROPOSITO DI CULTURA MUSICALE**

ESPAÑA LIBRE
Eluard: Picasso, maestro di libertà

NOTE E SCHEDE
DI FRANCO BASSANI | RINALDO SALVADORI | ROMANO PACCHIARINI

Fernando Trebbi | ***Maselli, De Santis, Pasolini, Antonioni ovvero le proposte attuali del cinema italiano.***

PASTICCERIA
LA CENTRALE dei

F.lli PINELLI

il pasticciere di fiducia

Specialità :
Bignolata
Torta Elvezia
Torta Greca
Torta Zuccotto
Sacher
Pappa di Mantova

MANTOVA
VIA B. GRAZIOLI, 4 - TEL. 21.582

Tessuti - confezioni
e biancheria

Freddi & Giaccone

Tessuti modello - confezioni
Valstar - Mediolanum

MANTOVA
VIA ROMA 27 - TEL. 24450

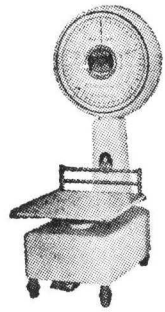
CENTRO MUSICALE MEAZZI

di Aldo Bovi

Mantova
Via Oberdan, 10
Tel. 25.757

Tutti i dischi
Tutti gli strumenti musicali
Scuola moderna di musica

Guido Modena



ELETTRODOMESTICI

Bilance - Frullini
Tostini - Affettatrici
Tutto per la casa

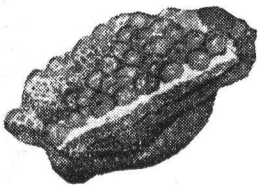
Mantova
CORSO UMBERTO I N. 63
Telefoni 23.786 - 26.593

Al Bignè d'oro

da LUGLI

dove la pasticceria
è arte

Specialità regionali :

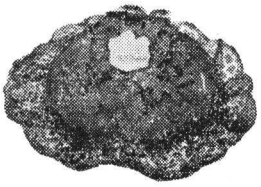


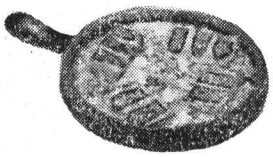
Il grappolo

Crema bianca e cioccolato ciliege alcooliche ricoperto con bignolini alla crema bignè d'oro

Pappa di Mantova

Crema bianca chantilly e chantilly al cioccolato



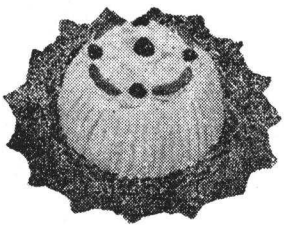


Polenta e baccalà

Crema speciale lavorazione esclusiva della ditta

Zuccotto fiorentino

Crema bianca chantilly e cioccolato cerbetti d'arancio nocciole - inzuppato strega e al CAFFÈ



Al Bignè d'oro

Viale Gorizia, 17-C - tel. 28228

PIZZERIA NAPOLETANA

da

"Gigi„

è squisita
ditelo agli amici

MANTOVA

VIA OBERDAN N. 2 - TEL. 29.322

AUTONOLEGGI POLATO

Servizi matrimoniali ?

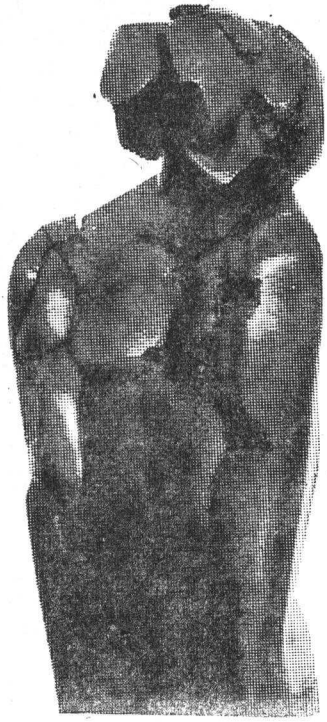
Vasto assortimento di auto modernissime con e senza autista (compreso Spyders)

Cerimonia di classe ?

Auto americane

Mantova

Piazza S. Giovanni, 4 - tel. 23.824



Jean Iposteguy

IL PORTICO | 3

Rivista di cultura

Direzione e redazione
Mantova - viale Parilla 14 - tel. 25028

Comitato di redazione
Umberto Artioli
Vladimiro Bertazzoni
Renzo Margonari
Fernando Trebbi

Direttore responsabile
Mario Artioli

Registrato presso il Tribunale di Mantova
il 28-9-64 col N. 106

Agenzia pubblicitaria
L. F. Corso Libertà, 8 - Tel. 26.502 - MN

Gli abbonamenti si ricevono a mezzo vaglia
presso la redazione: 4 numeri L. 1000
Abbonamento sostenitore L. 10.000

Carlo Prandi

Appunti per una cultura come dialogo

Il problema del dialogo nella cultura e nella società contemporanea è uno dei temi più sentiti, anche se si tratta soprattutto di un sentimento che non di una precisa presa di posizione, sui limiti e il modo del diologo stesso, da parte delle diverse correnti culturali del nostro tempo. In un'epoca nella quale il contrasto fra specializzazione e unificazione culturale tende, per la natura stessa dell'assetto capitalistico, a risolversi prevalentemente a favore della prima componente, non può non porsi un problema, a nostro parere vitale, come quello sopra accennato, e che, vissuto inizialmente al livello pratico dei rapporti umani, si articola contemporaneamente sul piano dei rapporti fra le diverse ideologie collegate con i settori, i gruppi, le classi della società in cui viviamo.

Ora, la questione della specializzazione culturale e, in particolar modo, tecnico-scientifica, in una qualsiasi struttura sociale moderna è importante nella misura in cui lo sviluppo delle forze produttive e il loro conseguente inquadramento in un processo di « razionalizzazione », richiedono la formazione di un sempre più ampio e organico insieme di tecnici. Nelle società capitalistiche più avanzate, si cominciano già a delineare da parte dei sociologi le dimensioni di una « classe » composta dai tecnici direttamente operanti all'interno del processo produttivo, della quale si predice da alcuni il prossimo avvento al potere.

Che il peso dei tecnici stia aumentando non solo nei paesi capitalisti, ma anche nei paesi socialisti più avanzati (è questa, ci sembra, una delle componenti dei recenti avvenimenti di Mosca), è un fatto incontestabile. Senonchè il potere è un fatto per sua natura squisitamente politico, anzi è il momento stesso in cui si esprime di fatto la dimensione politica di una collettività, e, come tale, esso è collegato ad una ideologia rispetto alla quale le tecniche e le loro applicazioni hanno una funzione strumentale, quali che siano i modi con cui queste possono influire sull' ideologia. Non ha quindi senso, a nostro parere, parlare di « tecnocrazia » perchè anche un potere in mano ad una ipotetica classe di tecnici si qualificherebbe innanzitutto in ordine alla destinazione della proprietà e alla scelta dei fini da raggiungere attraverso i suoi modi di produzione: di conseguenza in ordine alla capacità di sviluppare quei valori che sono il patrimonio inalienabile del mondo moderno e che, sul piano storico, hanno il loro asse nelle due Rivoluzioni del 1789 e del 1917.

Se Goldwater fosse arrivato alla Casa Bianca, i tecnici dell'industria aeronautica e degli armamenti gli avrebbero indicato, o imposto, orientamenti sul piano industriale che sarebbero stati inquadrati entro quei fini avventurosi che, come sappiamo, hanno costituito il tessuto della campagna elettorale del candidato repubblicano.

Il rischio che corrono i tecnici e, in generale, tutti coloro i quali sono costretti loro malgrado o, peggio ancora, senza rendersene conto, a frazionare le loro conoscenze in una miriade di specializzazioni senza collegamento, è quello di

perdere ogni possibilità di giudizio autonomo e di essere ridotti al livello di puri gregari. Nella società borghese tale rischio sta diventando in diversa misura un fenomeno preoccupante (in Italia ha già trovato il suo portavoce in E. Zolla con le sue reazionarie geremiadi contro la « massificazione »), per cui se sul piano politico è possibile combatterlo spezzando alla radice il meccanismo economicistico che sottende la dinamica capitalistica, sul piano ideologico è necessaria una nuova impostazione del problema della cultura che da una iniziale apertura umana e dialogica si orienti verso un superamento di posizioni « monistiche », settoriali, dogmatiche, clericali in modo da promuovere un dialogo unitario in cui l'autonomia delle singole voci e delle singole dimensioni sia intravista e rispettata nella coscienza dell'uomo proprio perchè chiarite in una consapevole visione prospettica.

Sono lontani i tempi in cui J. Benda, denunciando « la trahison des clercs », implicitamente riconosceva agli intellettuali una funzione privilegiata, un compito di saggezza e di guida illuminata. Erano, d'altra parte, gli stessi tempi in cui A. Gramsci proponeva nella pratica e nella teoria una nuova figura d'intellettuale affermando che: « Il processo di sviluppo è legato a una dialettica intellettuali - massa; lo strato degli intellettuali si sviluppa quantitativamente e qualitativamente, ma ogni sbalzo verso una nuova ampiezza e complessità dello strato degli intellettuali è legato ad un movimento analogo della massa dei semplici, che si innalza verso livelli superiori di cultura e allarga simultaneamente la sua cerchia d'influenza, con punte individuali o anche di gruppi più o meno importanti verso lo strato degli intellettuali specializzati » (1). « Il problema della creazione di un nuovo ceto intellettuale consiste pertanto nell'elaborare criticamente l'attività intellettuale che in ognuno esiste in un certo grado di sviluppo, modificando il suo rapporto con lo sforzo muscolare-nervoso verso un nuovo equilibrio e ottenendo che lo stesso sforzo muscolare-nervoso, in quanto elemento di un'attività pratica generale, che innova perpetuamente il mondo fisico e sociale, diventi il fondamento di una nuova e integrale concezione del mondo » (2).

Diverse correnti della cultura contemporanea sembrano voler superare lo stadio dell'astrattezza e dell'intellettualismo per una più ampia coscienza storica dei loro compiti, consapevoli ormai che le sorti della cultura sono profondamente collegate ai grandi movimenti, ai fermenti, alle spinte che vengono da sempre più ampi strati popolari del vecchio e del nuovo mondo.

Una cultura che, per pregiudizio di classe o in funzione di ideali astratti, non si apra alle esperienze, in tutta la loro durezza e complessità, del mondo socialista, oppure che, per pregiudizio etnocentrico (non di rado sconfinante nel razzismo), ritenga di non aver nulla da attingere dalle civiltà che fino ad ieri sembravano escluse dalla storia perchè apparentemente incapaci di proporre valori all'occidente, è una cultura già minacciata d'anchilosi e sostanzialmente anacronistica.

Ce ne stiamo rendendo contro proprio in questi giorni: mentre i paras belgi e anticastristi, con la piena solidarietà dei paesi della NATO (i cui organi governativi e di radiodiffusione parlano di « azione umanitaria ») stanno massacrando e provocando massacri presso le popolazioni della repubblica congolese di Stanleyville, come reagiscono quegli intellettuali la cui nozione di civiltà è tuttora racchiusa entro la muraglia cinese dell'occidente europeo e « cristiano ».

E' tramontata l'epoca in cui il colonialismo poteva mascherare l'uso sistematico del pugno di ferro dietro il mito di un'Africa barbarica e « prelogica » da portare al livello della Civiltà e della Ragione. Ciononostante, oggi, mentre la maggior parte degli stati africani hanno i loro rappresentanti che siedono al Pa-

lazzo di vetro sugli scanni delle nazioni « civili » e i loro vescovi in S. Pietro sono attivamente partecipi della vicenda conciliare, si assiste al tragico spettacolo che sta dando di sè l'Europa nel Congo senza che il filisteismo di larga parte degli intellettuali della borghesia laica e cattolica venga minimamente scosso.

Per l'Italia possiamo dire che se il clima instaurato dal clima dominante non ha abolito la libertà esterna, ha certamente contribuito ad addormentare una notevole frazione degli intellettuali smussando le punte, svuotando le spinte più avanzate e, coerentemente, mantenendo le strutture scolastiche a livelli e contenuti arretrati. Per renderci conto di tutto questo basterà osservare gli interessi culturali e le tendenze politiche prevalenti presso le categorie degli insegnanti.

Si può dire che, salvo le eccezioni, in questi venti anni del dopoguerra le correnti più vive della cultura italiana sono state quelle collegate con le sinistre e, dopo la splendida parentesi roncalliana (rimasta sostanzialmente aperta, come dimostra l'andamento dei lavori al Concilio) quei gruppi di cattolici, che, sorti in molte città, a volte intorno a riviste di notevole livello, manifestano una insolita vivacità e serietà d'impostazione, convinti che « ... ogni qualificazione politica è vana o addirittura impossibile se alla base del mondo cattolico un rinnovamento culturale e di coscienze non prepari i cattolici stessi ad un giudizio dei fatti e degli uomini più avvertito delle circostanze storiche, alieno da ogni facile contrapposizione fra le forze del bene e le forze del male in termini esteriori e meccanici... » (3).

Abbiamo poc'anzi accennato alla necessità di una nuova impostazione del problema della cultura, anzi ad una rielaborazione stessa del concetto di cultura rivolta ad approfondirne la struttura interna, ad eliminarne le attuali e potenziali strozzature, ad enuclearne, infine, il sostanziale contenuto prospettico - dialogico. Alcuni sintomi in questa direzione sono manifestati dalla tendenza, da più parti affiorante, rivolta al recupero da parte della cultura di una sua autonoma dimensione. E' certo questo un fenomeno collegato al superamento del periodo della guerra fredda, durante il quale si chiedeva, o si imponeva, agli intellettuali militanti una scelta precisa, per la quale la partitarietà della cultura si manifestasse nelle forme esterne della subordinazione del lavoro culturale alle contingenti esigenze della lotta politica o della crociata pseudoreligiosa.

L'esigenza del dialogo sembra affiorare oggi all'interno stesso delle singole correnti sotto forma di dibattito, a volte aspro, fra posizioni di apertura, che potremmo definire pluraliste, e posizioni di geloso integralismo. Ora questi dibattiti, questi tentativi di andare oltre il sistema testimoniano, come ha sostenuto G. Della Volpe: « ...dello stato d'animo di larghe sfere della cultura del nostro tempo di transizione, di questa nostra società borghese e (per tanti aspetti) post-borghese: e quindi sono presumibilmente destinati ad agire efficacemente in un certo senso... In che senso? Nel senso, nella direzione, diciamo, di quelle tendenze sincretistiche di cui la storia umana ha già fatto esperienza così gloriosamente in altre, capitali, epoche del suo faticoso svolgimento: di quelle tendenze, cioè, in cui le ideologie e le fedi morali più diverse coesistono e sommano le loro virtù per soddisfare nient'altro che i complessi — e contrastanti — bisogni della coscienza umana in certe epoche. Perchè, riconosciamolo, la storia, la storia reale, sociale e politica, spesso trascura la coerenza interna e il rigore dei sistemi filosofici e delle culture relative per utilizzare tutto e insieme (contro ogni formale coerenza) ciò che gli uomini, i più distanti hanno pensato in qualche modo nell'interesse degli uomini stessi in generale » (4).

D'altra parte tutta l'impostazione della « Pacem in terris » e la sua stessa destinazione (agli uomini di buona volontà)

testimonia dello sforzo eccezionale in atto all'interno del Cattolicesimo per riesprimere quella universalità che lo qualifica in modo essenziale nel riconoscimento non tattico delle autonomia e dei valori storicamente elaborati su terreni extracristiani o, addirittura, anticristiani.

I sistemi culturali sino a ieri puramente prospettici sono quindi in crisi: si va facendo sempre più chiara l'idea, del resto non nuova, ma ora riproposta ad un livello più alto, che la cultura, sul piano teorico, non può dirsi veramente tale se non è intessuta da una incessante dialettica fra una prospettiva di fondo e le diverse prospettive storicamente emergenti, se non si pone cioè, al punto d'intersezione, continuamente riproponentesi, fra una dimensione « verticale » esprimente una concezione del mondo, filosoficamente fondata, e una dimensione « orizzontale » rappresentata dalle altre culture, correnti, sollecitazioni teoriche e pratiche che ogni individuo, o gruppo, o classe viene necessariamente ad incontrare nel tempo.

In sostanza l'interpretazione dei fenomeni in chiave puramente marxista, o cattolica (cioè a dire secondo le predominanti forme storico - culturali in cui si esprime oggi il cattolicesimo), o psicoanalitica, o sociologica ecc., rischiano, come di fatto è accaduto, di degenerare in dogmatiche immagini del mondo trasformandosi da forze innovatrici in corazze circoscriventi e chiuse.

Soltanto un decisa volontà di dialogo, di dibattito, di verifica può spezzare il cerchio di ferro del dogmatismo, ma questa volontà deve avere la sua base nella consapevolezza che la cultura è un'unità articolata per sua natura sempre protesa a trascendersi. « Unità vera che non sia semplicemente riduzione ad un limite si può dare invece solo quando la concretezza dell'orizzonte culturale segnato dalle prospettive storiche sia sentita come tappa di un cammino infinitamente più vasto... La cultura è appunto questa unificazione progressiva del molteplice secondo spunti sempre più vari e prospettive sempre più vaste: essa non avrebbe luogo se non sussistesse nello spirito la spinta ad una unificazione totale... In questo senso il concetto di infinito è la presenza che rende ragione della cultura: senza l'intervento dell'Infinito come termine totale ed autenticamente ricco, la cultura non potrebbe essere lo stato mentale in cui i punti divergenti d'osservazione dell'universo più disparati e più ricchi trovano recezione comune ed armonia... Ogni unità culturale, ogni equilibrio di cultura raggiunto è un'immagine globale dell'universo: una immagine che intende darsi una rappresentazione del Tutto e sa di non averlo esaurito » (5).

Tale sembra a noi debba e possa essere la disposizione originaria per ritrovare la dimensione di una cultura che sorga dalle esigenze sociali e dalla coscienza nazionale e che abbracci senza soffocarla la parte più viva dei dati ideologici, filosofici, scientifici, religiosi del nostro tempo.

Alcuni temi di fondo si presentano, crediamo, direttamente interessati all'interno di una prospettiva del genere: anzitutto la ricerca di un più organico collegamento fra cultura e popolo mediante strumenti che, a cominciare dalla scuola, allarghino al massimo le possibilità di partecipazione consapevole al processo di produzione e di fruizione della cultura. In secondo luogo l'approfondimento dei problemi che, ai diversi livelli, riguardano il dialogo fra le forze che contano nella realtà contemporanea perchè entrambe vitalmente interessate alla liquidazione dell'assetto borghese: i cattolici e i marxisti. Infine la rottura definitiva con quella forma mentis pregalileiana che pretende di continuare a porre l'Europa (o, nei casi più grotteschi, la... Comunità Europea) al centro del mondo come l'unica civiltà degna di chiamarsi tale. Ci sembra che le lezioni di Gramsci, di Giovanni XXIII, di T. de Chardin rappresentino dei fondamentali vettori d'orientamento per una cultura autenticamente impegnata in questa direzione.

(1) A. GRAMSCI, *Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce* - Einaudi, pag. 14.
(2) A. GRAMSCI, *Gli intellettuali e l'organiz. della cultura* - Einaudi, pag. 7.
(3) P. SCOPPOLA, *Dal neoguelfismo alla Democrazia cristiana* - Studium, pagg. 177 - 8.
(4) Dibattito su: A. DEL NOCE, *Il problema dell'ateismo*, pubblicato da « La fiera letteraria » del 15-11-1964.
(5) M. T. ANTONELLI, *Linee di una cultura cristiana* - Lib. Edit. Fiorentina, pagg. 14 - 15.

Gianfranco Ferroni



Emilio Faccioli

Esercizi di traduzione da G. Apollinaire

Les Colchiques

Le pré est vénéneux mais joli en automne
Le vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne

Les enfants de l'école viennent avec fracas
Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica
Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières
Qui battent comme les fleurs battent au vent dément

Le gardien du troupeau chante tout doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne

I Colchici

Il prato è velenoso ma dolce nell'autunno
Vi pascolano le vacche
e lentamente si avvelenano
Vi fiorisce il colchico color di lividura e lillà
I tuoi occhi sono come quel fiore
lividi e violacei come questo autunno
e per i tuoi occhi la mia vita lentamente si avvelena

Escono i fanciulli in rotta dalla scuola
coi loro grembiuli
e sonando l'armonica raccolgono i colchici
che sono come madri figlie delle loro figlie
e hanno il colore delle tue palpebre
che battono come battono i fiori al vento folle

Canta sottovoce il mandriano
mentre lente e mugghianti
le vacche per sempre abbandonano
questo grande prato che autunno fiorisce funesto

La jolie rousse

Me voici devant tous un homme plein de sens
Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître
Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour
Ayant su quelquefois imposer ses idées
Connaissant plusieurs langages
Ayant pas mal voyagé
Ayant vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie
Blessé à la tête trépané sous le chloroforme
Ayant perdu ses meilleurs amis dans l'effroyable lutte
Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait des deux savoir
Et sans m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre
Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre et de l'Aventure
Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtons partout l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité
Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout se tait
Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés
Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que la printemps
O Soleil c'est le temps de la Raison ardente
Et j'attends
Pour la suivre toujours la forme noble et douce
Qu'elle prend afin que je l'aime seulement
Elle vient et m'attire ainsi qu'un fer l'aimant

La bella dai capelli rossi

Eccomi davanti a tutti
un uomo fornito di buon senso
che conosce la vita
che sa della morte ciò che un vivo può sapere
che ha sperimentato i dolori e le gioie d'amore
che talvolta è riuscito ad imporre le sue idee
che conosce parecchie lingue
che un poco anche ha viaggiato
che ha visto la guerra nell'Artiglieria nella Fanteria
ferito al capo trapanato sotto il cloroformio
che ha perduto gli amici migliori nella spaventosa lotta
che sa dell'antico e del nuovo
ciò che dell'uno e dell'altro può sapere
una creatura sola

Senza inquietarmi ora per questa guerra
voglio dare finalmente il mio giudizio
intorno alla lunga controversia

tra la tradizione e l'invenzione
tra l'Ordine e l'Avventura

Voi che avete la bocca fatta ad immagine di quella di Dio
una bocca che è l'ordine in persona
siate indulgenti quando ci mettete a confronto
con quelli che furono l'ordine perfetto
noi che dappertutto cerchiamo l'avventura.
Noi non siamo vostri nemici

Vogliamo darvi piuttosto vasti e strani dominî
dove il mistero in fiore si offra a chi lo vuol cogliere
Fuochi sconosciuti e colori non mai visti
vi sono laggiù
e mille fantasmi senza peso
ai quali bisogna dare una realtà
Vogliamo esplorare la bontà
sterminata contrada
dove tutto è silenzio
dove il tempo a piacere può essere cacciato e richiamato
Misericordia per noi che sempre combattiamo
alle frontiere dell'infinito e del futuro
pietà dei nostri errori pietà dei nostri peccati
Ecco che viene l'Estate
violenta stagione
e la mia giovinezza è morta come muore la Primavera
O Sole è giunto il tempo dell'ardente Ragione

Ed io aspetto
per sempre seguirla
colei che si veste di una dolce e nobile forma
perché lei soltanto io ami soltanto lei
che s'avvicina e m'attrae come calamita il ferro

Elle a l'aspect charmant
D'une adorable rousse
Ses cheveux sont d'or on dirait
Un bel éclair qui durerait
Ou ces flammes qui se pavanent
Dans les roses-thé qui se fanent
Mais riez riez de moi
Hommes de partout surtout gens d'ici
Car il y a tant che choses que je n'ose vous dire
Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire
Ayez pitié de moi

Inscription pour le tombeau du peintre Henri Rousseau Douanier

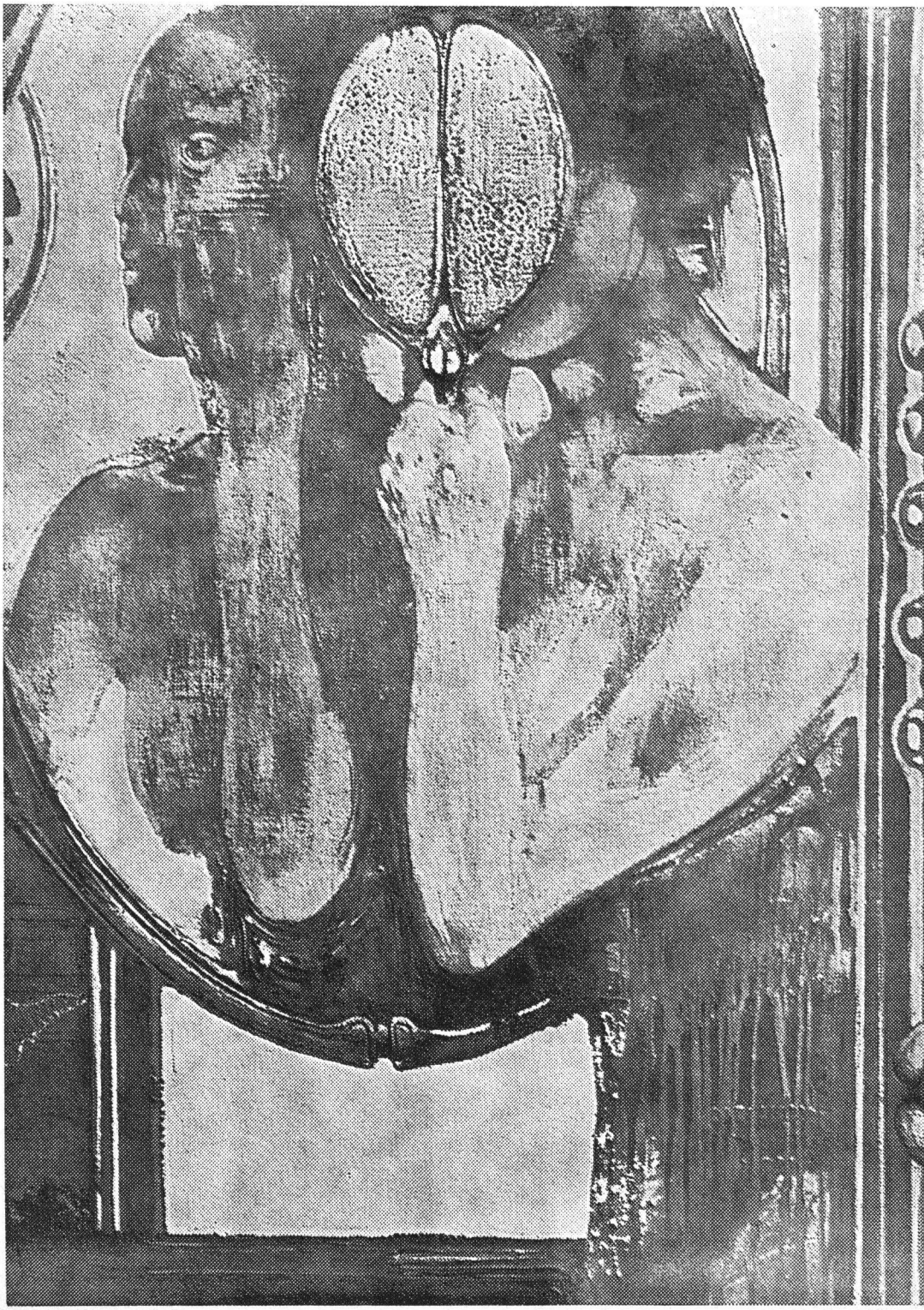
Gentil Rousseau tu nous entends
Nous te saluons
Delaunay sa femme Monsieur Queval et moi
Laisse passer nos bagages en franchise à la porte du ciel
Nous t'apporterons des pinceaux des couleurs des toiles
Afin que tes loisirs sacrés dans la lumière réelle
Tu les consacres à peindre comme tu tiras mon portrait
La face des étoiles

Ha l'aspetto incantevole
di una donna adorabile
dai capelli rossi
Sono d'oro i suoi capelli
si direbbe
Un bel lampo che non si spenga
o quelle fiamme che si compiacciono di sé
tra le rose tea che stanno per appassire
Ma ridete ridete pure di me
uomini d'ogni paese uomini di questo paese
Tante cose vi sono che non ardisco dire
tante cose che voi non vorreste ch'io dica
Abbiate pietà di me

Epitaffio per il pittore Henri Rousseau Doganiere

Tu ci ascolti Rousseau gentile
Noi ti salutiamo
Delaunay sua moglie il signor Queval ed io
Lascia passare in franchigia i nostri bagagli
alla porta del cielo
Ti porteremo tele pennelli colori
perché nella vera luce
i tuoi sacri riposi
tu li consacri
come dipingesti il mio ritratto
a dipingere il volto delle stelle

Leonardo Cremonini



A proposito della XXXII Biennale di Venezia

a cura di Renzo Margonari

La Biennale di Venezia si è chiusa da poco, ma le discussioni che ha originato non accennano a diminuire.

La massima rassegna nazionale, una delle maggiori del mondo, segna un momento di crisi profonda per l'arte italiana, proprio nel momento in cui più che mai evidenti sono i sintomi di maturità e di ripresa, una crisi avallata dalle maggiori autorità religiose veneziane, da un sempre ligio ministro, la cui competenza non solo è dubbia ma priva di qualunque elemento informativo. E non basta: la defezione del Capo dello Stato dalla cerimonia inaugurale fa pensare ad un grave dissenso ed a una aperta condanna da parte degli organi tutori. Eppure questa è di gran lunga la Biennale migliore che sia stata organizzata negli ultimi otto anni.

Ma la colpa non è dei pittori: nè dei pittori e scultori in genere, nè dei pittori e scultori italiani, anche se la premiazione darebbe maggior responsabilità alla pittura che non alla scultura. Tra l'altro — eccezion fatta per Iposteguy, Kemeny, Gonzales, Colla — niente è più squallido, e ciò si ripete da ben tre Biennali, della partecipazione degli scultori. Uno Statuto che risale ancora al ventennio nero mutila le possibilità di sviluppo e di rinnovamento della grande rassegna internazionale. Promesse sono state fatte a più riprese; assicurazioni dei ministri competenti; lettere — che sono state persino pubblicate — di sensibile risposta a petizione come quella uscita da Sele-Arte anni fa; tranquillizzazioni in decine di occasioni (soprattutto elettorali), ma siamo ancora allo Statuto fascista.

Quest'anno poi si sono aggiunte le pressioni dei censori, sollecitate dal clero, affinchè alcuni artisti ritirassero opere ritenute lesive del pudore. Non abbiamo visto, così, i quadri migliori di Baj, il quadro migliore di Guerreschi — dei quali è stata persino abolita la distribuzione delle fotografie — il miglior quadro di Vacchi. Nei padiglioni stranieri c'era ben altro: allusioni falliche, figurine intente a pratiche onanistiche naturalisticamente dipinte, ma nessuno le ha viste. Insomma i quadri « osceni » erano solo italiani.

A queste avvilenti imposizioni i pittori, loro malgrado, si sono assoggettati protestando.

C'è stata la « pop-art », che ha dominato l'attenzione critica e mondana. Agli americani si è permesso di allestire alcune sale della mostra nella sede della loro ambasciata. Tra un po' la Biennale la vedremo seguendo una cartina che ci dia indicazione degli orari e numero dei vaporetti che portano alle varie ambasciate, o l'organizzazione metterà a disposizione di ogni critico una gondola con gondoliere paludato ammodo? Con questa concessione si è creato un deplorevole precedente. Ogni sorta di favoritismo da parte italiana ed ogni dispendio di mezzi sono stati impiegati da parte statunitense per il trionfo della « pop-art » e l'assenza del Capo dello Stato, contemporanea alla presenza del ministro americano, hanno fatto pensare, per quanto l'ipotesi sia assurda, ad una intenzionale congiura. Gli americani hanno vinto.

Per gli italiani nessun premio di pittura. Mai le sale italiane hanno messo in

risalto come quest'anno una tanto valida scelta di artisti, tra i quali si distinguevano in particolare alcuni giovani. Come abbiamo già detto in un nostro articolo (« Gazzetta di Mantova », 19 luglio 1964), gli italiani si sono presentati alla Biennale con le carte in regola, decisamente superiori a qualunque altro schieramento. Il fatto era dovuto ad una minor faziosità, nei riguardi delle tendenze, e ad una equa (anche se spesso opinabile) ripartizione tra giovani e anziani. Alcune presenze erano del tutto inutili e qualcuno avrebbe dovuto avere una sala al posto di una parete. Nel complesso, però — salva, ancora, l'elefantiasi che permane nel padiglione italiano causa la Mostra dei Musei, valida come iniziativa, ma comprimente il poco spazio a disposizione dei troppi invitati — possiamo affermare che il marcio della mela non è in queste debolezze che in fondo si verificano ad ogni edizione.

Ancora una volta abbiamo ceduto, facendo tanto di cappello, il passo alla critica straniera che continua, senza tanti scrupoli — e del resto ci sorprenderebbero, vista la nostra indifferenza — a farsi la parte del leone, anche se ormai l'arte d'oltralpe, quando noi si è in grado di allineare un Guerreschi e un Ferroni, un Vacchi e un Cremonini, ha ben poco da insegnarci.

Poi ci lamentiamo che da noi non esista un mercato disciplinato che faccia urto sulla borsa valori dell' arte. Mettiamoci nelle vesti dei nostri mercanti che spesso agiscono per pura filantropia (non è un paradosso: potremmo esemplificare), che non sono minimamnete coadiuvati dal Governo e che la critica nostrana danneggia, esaltando artisti stranieri che valgono meno dei nostri e rafforzando i loro mercanti che cercano di strozzare la nostra arte sul nascere.

Queste nostre considerazioni, per forza non dettagliate e non concernenti che i problemi più appariscenti, resisi evidenti all' apertura della XXXII Biennale, non vogliono che tracciare un breve cenno dei principali motivi di dibattito sui quali abbiamo inteso raccogliere testimonianze da parte di alcuni elementi competenti, scelti con preciso criterio rispettivamente fra artisti con una sala, con una parete, con l'aggiunta di un critico non allineato e un mercante non interessato ai giochi di corridoio Se avessimo scelto artisti tratti da una sola categoria e critici o mercanti interessati, non avremmo avuto certamente risposte tanto franche quanto quelle che possiamo pubblicare. Un raro impegno senza compromessi, ad esempio, risulta dalle risposte di Mozzambani.

Molto si è discusso sul permanente congelamento dell'U.R.S.S. in materia di arte figurativa. Anche i giornali di sinistra, ed in particolare quelli comunisti, hanno abbandonato il riserbo abituale ed hanno apertamente criticato il fatto. Sull'argomento ci siamo già espressi nell'articolo già citato ed al quale, per i dettagli, rimandiamo i lettori.

Quasi all'unanimità si è protestato (ma ne valeva la pena?) contro l'articolo apparso sulla « Pravda » che commentava sarcasticamente la Biennale di Venezia. Il lettore medio, però, non ha potuto rendersi direttamente conto del tenore del « pezzo » in questione. Anche se è vero che i russi hanno inventato praticamente il linguaggio astratto — cosa, del resto, che dovrebbe indirizzare in altro senso le meditazioni del critico sovietico — non possiamo che rigettare l'assurda impostazione dell'articolista. Abbiamo pensato di offrire la traduzione dell'articolo, e ringraziamo per questo gli amici Giorgio Carpi, che ci ha fatto pervenire la copia della « Pravda », e Vladimiro Bertazzoni, che ne ha curato la traduzione. Il lettore — se è dotato di sense of humor — troverà di che divertirsi: non certo nella direzione voluta dal critico russo.

Infine, abbiamo ritenuto utile — poichè la pubblicistica sulla XXXII Biennale è pressochè esaurita, e quindi completa — segnalare le riviste che vi hanno dedicato particolare attenzione e i migliori interventi, in modo che si possa, quando interessi, verificare le varie posizioni essendo nell'elenco rappresentata la quasi totalità dei critici di una certa autorità.

Invitati: Leonardo Cremonini, pittore con una sala; Giuseppe Guerreschi, pittore con una sala; Concetto Pozzati, pittore con una parete; Enzo Ferrari, direttore della Galleria Ferrari di Verona; Alessandro Mozzambani, poeta e critico d'arte.

IL PORTICO — Come giudicate la non assegnazione di un premio ad un pittore italiano?

GUERRESCHI — L'assegnazione o, in questo caso, la non assegnazione di un premio, dagli internazionali ai secondari, è quasi sempre frutto di compromessi, manovre e pressioni. A Venezia, qualora ce ne fosse stato bisogno, ne abbiamo avuto la dimostrazione più lampante, la conferma più esplicita. Per questo penso che tutti, artisti, critici e pubblico, dovrebbero una buona volta considerare i premi per quello che veramente sono: riconoscimenti cioè, data la « serietà », la « obbiettività » ed il « disinteresse » con cui vengono attribuiti, che non rappresentano, dal punto di vista della cultura, scelta indicativa di valori alcuna.

POZZATI — In questi casi è difficile essere obbiettivi! E' chiaro che con due nomi di gran livello come Guidi e Cagli la Giuria si sia trovata a disagio nel doverne scegliere uno. A parte le mie preferenze (che sono tutte per Guidi) posso anche capire l'atteggiamento della Giuria trovandosi di fronte a un vero Maestro di ieri e « *grosso pittore* » di oggi come Guidi ma obbligata a considerare, al tempo stesso, l'importanza *culturale* che ha sostenuto un Cagli. Solo non vorrei che la mancata assegnazione (si poteva sostenere maggiormente un Vacchi o un Novelli ad esempio) creasse un precedente. Un ex-aequo però sarebbe stato ancora più assurdo. Per Guidi si poteva ricorrere alla « formula - medaglia » ma questo sarebbe risultato più liquidatorio per un uomo-artista così fortemente impegnato (ancora!) nella nostra realtà e dimostra che il Maestro non fa parte, per Sua grande e voluta fortuna, a nessuna generazione ed è più giovane (col coraggio persino sperimentatorio) di molti di noi.

FERRARI — Non posso, onestamente, condividere la decisione presa dalla Giuria della Biennale di non assegnare il premio di pittura ad un artista italiano. Se poi consideriamo come, in generale, sono stati ripartiti i premi, mi sembra di poter affermare che non abbiamo ancora smesso di considerarci dei « colonizzati culturali » e non abbiamo perso il vizio di far tanto di cappello agli stranieri, comunque sia.

MOZZAMBANI — Che alla Biennale sia accaduto che non sia stato assegnato il premio non è un fatto di per sè opinabile, caso mai piuttosto è censurabile l'inverso, ossia che si sia sempre assegnato il premio a pittori italiani. Dalla fine della guerra ad oggi si notano già ilari, o tragici, squilibri dovuti a scelte del tutto provinciali, o addirittura locali. Penso che Cagli meritava il premio e con l'opportuno coraggio anche qualche pittore più giovane. Dove dissento completamente, fino alla irritazione, è in quel bissare il premio della scultura, cioè premiare due scultori invece di uno in una rassegna scadente e formalista della plastica nazionale a Venezia. Lo stesso Colla, ossia la presenza più stimolante, sapeva molto di ricupero nell'ambito delle esperienze d'avanguardia espressesi sino a circa il 1950.

IL PORTICO — Credete che la « pop - art » sia fenomeno di costume di scarsa o relativa importanza, o che si tratti di cosa decisiva, che possa avere sviluppi nel futuro dell'arte in genere ed europea in particolare?

POZZATI — Di artisti « pop » a Venezia ce ne sono solo due e mezzo e non tutta la Biennale, o tutti gli Americani, come, ingenuamente, la maggior parte della Critica ha sbandierato. Si è premiato, giustamente un artista (Rauschenberg) che ha precedenti precisi e componenti che vanno da De Kooning a Hoffman e da Switters sino al nostro Burri; in più inserisce — questa è la sua caratteristica — l'elemento sorpresa, l'elemento preso a prestito nella sua brutale anonimità co-

me l'orologio, l'aquila impagliata, ecc. Penso sia più giusto « classificarlo » (le classificazioni, purtroppo, fanno ancora comodo) come uno dei maggiori protagonisti del New Dada, piuttosto che un « pop ». Rientrano, invece, nella corrente i Dine e gli Oldenburg e, parzialmente, l'inglese Tilson che però si differenzia sostanzialmente dai due artisti americani. La « giovane scuola romana » non la si può identificare con quella americana perchè i suoi esponenti credono ancora al talento individuale e alla qualità; cioè sono ancora abituati a « contemplare » gli emblemi anonimi che la società ci offre quotidianamente. Avranno sviluppo solo alcune componenti « pop » ma saranno sempre modificate e inserite in contesti divergenti dalle intenzioni degli artisti americani; cioè saranno confrontate e messe a « giudizio ». In Europa sarà impossibile che si sviluppi un fenomeno totalmente « pop » anche perchè non ci sono i diagrammi sociali che lo « richiedono ».

FERRARI — Il « pop-art » è certamente un fenomeno importante soprattutto per ciò che potrà dare in altre sfere culturali che non siano la pittura dove non credo avrà un grande sviluppo; specialmente in Europa. Penso, in definitiva che il « pop-art » avrà, semmai, sviluppo negli Stati Uniti e forse tra una stretta élite internazionale.

MOZZAMBANI — La « pop-art » è un fatto anche importante, mai però un fenomeno. E' un momento di transizione e non risolve che un minimo delle necessità espressive e contenutistiche dell'arte attuale. Ha una sua spinta valida e positiva soprattutto, e forse uno stimolo negativo come limite. Non è una manifestazione di costume nè di primaria e tantomeno secondaria importanza: ma un altro aspetto della ricerca artistica. Ciononostante è tipicamente americana e allora è possibile, ma solo marginalmente, inserire il costume. Faccio un esempio che una amica mi ha intelligentemente suggerito: a Verona ci sono molte famiglie di ufficiali, e graduati di truppa, della N.A.T.O.; ebbene, proprio dove abito, nel giorno della commemorazione dei defunti, da una finestra d'un appartamento occupato da americani, appeso ad un filo, stava un teschio ben dipinto su della tela nera.

GUERRESCHI — Attualmente forse è entrambe le cose. La « pop-art » infatti mi sembra un fenomeno degno di particolare interesse proprio per quello che potrebbe essere e non già per quello che oggi è. Dipenderà quindi dalla consapevolezza degli artisti di ridurla o meno a manifestazione secondaria di costume o di farla diventare un'arte che virilmente si innesti nelle radici della realtà, una autentica espressione di demistificazione, di costruttiva ribellione (ribellione che di persona si paga e che solo convinzioni profonde e scopi reali ed umani possono dettare ed imporre). Un'arte che, per limitarci alla versione americana, non ci renda ed esprima esclusivamente, supinamente subito, il mito da luogo comune, « ufficiale » (non per nulla « per la prima volta il Governo degli Stati Uniti si è assunto ufficialmente la responsabilità della sezione statunitense e ne ha posto la presentazione sotto i propri auspici ») del benessere e della prosperità, ma ci riveli anche l'altra faccia dell'America, quella altrettanto vera e che maggiormente conta, quella delle aspirazioni e dei conflitti, l'America insomma dei grandi problemi.

IL PORTICO — Vorremmo sapere quale tra i giovani artisti italiani, che si sono rivelati la parte più vitale della Biennale, vi abbia maggiormente interessato, e quale tra gli espositori stranieri.

FERRARI — Debbo premettere che risponderò limitatamente a questa domanda poichè ho visitato la mostra che era ancora in corso di allestimento e probabilmente mi saranno sfuggite alcune cose. Tra i giovani ho ammirato Baj e mi sono interessato a Pozzati, mentre tra gli stranieri credo di poter indicare il premiato Kemeny e Appel.

MOZZAMBANI — E' difficile fare un nome solo, forse nemmeno necessario. Direi Pozzati, sebbene a Kassel alla Documenta fosse anche più convincente. Pure Aricò, Bellandi, Ferroni, Recalcati, erano stimolanti e con loro i giovani romani: peccato (e l'ho già ribadito in altra sede) avessero tutti costoro poco spazio, troppo poco spazio. Voglio sottolineare che l'opportunità del discorso si sposta facilmente dal piano della qualità a quel-

lo dell'attualità, e in questo senso Guerreschi (che aveva una sala) m'ha sorpreso inserendo colori vivi e popolareschi nel contrasto della raffinata espressività del suo segno grafico, nel denso decadentismo che appare dentro le umane tragiche ironie. Forse è proprio Guerreschi (come l'artista più scopertamente di *sinistra*) che riesce a consumare nel suo lavoro le antinomie e i dubbi di tutti noi, perciò pur discordante la sua personale era attuale e necessaria, voluta fino in fondo, e con i rischi sostanziali e non di apparenza reclamistica.

GUERRESCHI — Il più dotato tra i giovani artisti presenti nel padiglione italiano mi è parso Sergio Vacchi (anche se obbiettivamente devo dire di non condividere buona parte dei suoi interessi). Tra gli stranieri mi hanno interessato lo scultore francese Jean Ipoustéguy e il pittore canadese Harold Town.

POZZATI — Tre nomi, almeno, per i giovani italiani: Vacchi, Novelli e Aricò. Rauschenberg, per gli stranieri.

IL PORTICO — Ritenete che la situazione attuale delle arti figurative sia definibile, come si fa in molte occasioni, come una situazione di crisi?

MOZZAMBANI — La mia idea di crisi è che la crisi sia un fatto estremamente necessario, e non solo per l'arte. Ossia per crisi intendo sviluppo, tensione, ricerca, disponibilità ai risultati prima ancora che ai loro valori eventuali. In questo senso le arti figurative (e non solo) sono in crisi. Per dare un risalto efficace alla domanda sul piano negativo di crisi dirò che molti artisti sono *in crisi* e quasi tutti di grosso nome, cioè quelli a cui fortuna, contingenze o un'unica scoperta espressiva, avevano beneficato la notorietà.

GUERRESCHI — Non è che oggi le arti figurative siano più in crisi di qualche anno fa. Forse si sono spostati, o sono stati sostituiti da altri, i termini e la natura stessa della crisi. Tuttavia mi pare che un passo in avanti, positivo, sia stato fatto: l'uomo è uscito dalla gabbia di Bacon e dal groviglio di angoscia di Giacometti e si è posto di fronte agli altri, alle cose, al mondo. Ora si trova nello stato di shock causatogli da questo urto.

POZZATI — E' dal Rinascimento che ci sono momenti di crisi. La nostra epoca non è il periodo dei « grandi uomini » individuali e — la pittura, come tutte le manifestazioni creative, è un fenomeno culturale solo se è collettivo — penso sia più positiva di molte precedenti.

FERRARI — Se c'è una crisi essa è una crisi di sviluppo, di crescita, non una crisi paragonabile, come molti ritengono, alla crisi del manierismo del 700. Non si tratta, per noi, di decadenza ma di poca chiarezza nell'urgere di proposte tra loro discordanti ma, ritengo, valide e importanti per il futuro dell'arte.

IL PORTICO — Dopo l'offensiva « ufficiale » degli U.S.A. iniziata a Venezia, a favore della loro arte nazionale, pensate che sia utile la tutela dello Stato o sia preferibile la non ingerenza del Governo Italiano, non ingerenza che però acquista tutti i crismi della colpevole noncuranza?

GUERRESCHI — Personalmente sono, nel modo più deciso, contrario ad una politica artistica da parte dello Stato, perchè, inevitabilmente, si verrebbero a creare tutti quegli inconvenienti, interferenze ed errori propri di ogni « ufficialità ».

POZZATI — Desidererei che l'Autorità costituita rispettasse il giusto giudizio degli esperti. In quanto ad una politica artistica ufficiale non è detto che sia sempre auspicabile (si veda, come esempio estremo, l' « ufficialità » del padiglione russo).

FERRARI — Lo Stato *deve* interessarsi ai problemi dell'arte. Nella nostra società la cultura deve considerarsi un servizio pubblico e, come tale, deve avere tutta l'attenzione e le cure degli organi competenti. Non mi auguro, però, che questo interesse divenga poi ingerenza. Deploro l'attuale disinteresse, ma non vorrei che lo Stato potesse, in futuro, interferire nello sviluppo artistico. Per una valida riforma basterebbe dare altra destinazione al miliardo che viene disperso in premi e premietti senza alcun significato durante un anno. Con un miliardo all'anno si può dotare a turno le città d'Italia, tre per volta, di un museo d'arte moderna con ogni ben di Dio di attrezzature, personale, disponibilità di acquisti, archivio, ecc.

MOZZAMBANI — L'arte non vuole la ufficialità dello Stato, casomai che siano tutelate le sue manifestazioni pubbliche. I sindacati e le organizzazioni artistiche servono solo ai mediocri e agli intriganti (e sono la maggioranza). Credo che la Biennale debba avere gli sbagli di adesso piuttosto che divenire espressione completa delle burocrazie ministeriali. Già ora i politicanti, grandi e piccini, si rotolano nelle storie dell'arte, e i risultati sono disdicevoli. L'artista, quando è tale, è, per fortuna, sempre più miserabile e ammirevole di un politico. Perciò niente pittura di Stato, arte di Stato, e ciò anche nella migliore delle ipotesi, che a quanto mi risulta non è ancora la nostra.

IL PORTICO — Siete d'accordo sul fatto che il minor settarismo nella scelta delle tendenze ha giovato alla Biennale, rendendola più aperta e stimolante?

MOZZAMBANI — Una maggior apertura è sempre auspicabile. La Biennale ha dei difetti ma anche dei grandi e autentici meriti, poi è importante come nessun'altra manifestazione italiana riguardante le arti figurative. Sono convinto di tutto ciò anche se dissento sulla disparità in cui si pongono a Venezia gli artisti, in definitiva la storia di prima riguardante i giovani, e ribadisco che tutti gli invitati devono avere una sala. Ho fiducia che in tale modo si eliminerebbero certe presenze raccomandatizie, che, invece, con le paretine e l'angoletto, trovano il contentino e dieci minuti di piccola (umiliante) gloria da portare chissà per quanto con aureole di latta al paesello (grande o piccolo che sia). A tutti (e sono tanti) costoro sarebbe un po' troppo (anche per gli allegri invitatori) dare una sala, e così alla Biennale andrebbero caso mai da visitatori. Un'ultima cosa: perchè dei nomi si ripetono in continuazione quando niente del loro lavoro è cambiato da molti anni, se anche non ha perso quel poco o tanto di interesse iniziale per stemperarsi in preziosismi stucchevoli e dolci come le creme andate a male? In questa ultima risposta credo di aver parlato delle vere calamità della Biennale, come di quelle di tutti i premi e premietti nazionali, proprio per l'affarismo e i clan di potere che sono quasi del tutto aldisopra del lavoro serio e disperato degli artisti di buona volontà.

FERRARI — La Biennale, in sè è sempre positiva. Ogni volta si scatenano polemiche a non finire ma ogni volta io vi ho sempre trovato motivo di interesse e sono più che mai lontano dal pensare che la Biennale sia decaduta o debba essere eliminata. Questa, come la scorsa, è un po' la Biennale dei contentini. Ci sono troppe presenze inutili e alcuni presenti avrebbero dovuto avere una sala invece di una parete. Ma la Biennale è sempre la Biennale!

POZZATI — L'« apertura » è indiscutibilmente e finalmente, almeno nelle intenzioni, *positiva.*

GUERRESCHI — Premesso che nel breve giro di due anni, in ogni parte del mondo, i capolavori che vengono alla luce sono solitamente pochi (e non sempre poi vengono inviati a Venezia), mi pare che questa Biennale si presenti più articolata, stimolante e viva (proprio i suoi mille difetti ne testimoniano la vitalità) delle precedenti edizioni. A parte le cortesi pressioni e la censura praticate nei riguardi di alcuni artisti, specialmente italiani, e il senso di soffocamento dato dalla massiccia presenza della Mostra dei Musei nel corpo stesso del padiglione italiano, alla già eccessiva partecipazione italiana (aumentato peraltro, nelle ultime sale, dall'allestimento labirintico da vero baraccone) ritengo che tutto sommato la XXXII Biennale debba essere considerata abbastanza favorevolmente.

LEONARDO CREMONINI, ha risposto con una lettera specificando le ragioni per le quali non riteneva di rispondere alla nostra inchiesta, ma poichè in qualche modo egli esprime un giudizio sulla Biennale, pensiamo di poter renderlo noto anche se si tratta di una lettera confidenziale (e perciò ne riportiamo solo la parte interessante l'inchiesta) al nostro redattore:

« All'inchiesta non ho risposto perchè mi sembra far parte di tutto un meccanismo inutile ed efficiente solo per gli equivoci. Mi spiace dirti questo, quando magari il tuo entusiasmo ti fa giustamente pensare il contrario. E in queste cose nessuno ha ragione o torto. Ma comunque credo di esprimere meglio le mie

opinioni con la pittura che con le parole. E intanto ci si accorge che chi legge i tuoi quadri può trovarvi i pretesti validi alle più opposte letture. In una Biennale così aperta, con una premiazione così legata ancora ad un gusto coerente ed evasivo, quel che più mi ha sorpreso è stata la scarsa polemica e direi quasi la condiscendenza della critica di sinistra. Quale equivoco più grande di questo? ».

bibliografia

Le Arti, nn. 7-8, Milano, luglio-agosto 1964. Articoli di: Marussi, Ballo, Capra e una rassegna dei quotidiani con frammenti degli articoli di: Marcazzan, Dell'Acqua, Calvesi, Solomon, Borgese, Carluccio, Valsecchi, Giannelli, Guzzi, Baldini, Bernardi, Morosini, De Micheli, Micacchi.

L'Europa Letteraria, nn. 30-31-32, Roma, giugno - settembre 1964. Articoli di: Trucchi, Ballo, Horvat-Pintaric, Menna, Boatto, Restany, Marchiori, Venturoli, Russoli, Aguilera-Cerni, Calvesi, Lonzi.

Marcatrè, nn. 6-7, Milano, maggio-giugno 1964. Documenti, interviste a Fontana e Baj.

Marcatré, nn. 8 - 9 - 10, luglio-agosto-settembre 1964. Articoli di: Crispolti, Venturoli, Lonzi, Interviste con Argan, Restany, Spiteris, Russoli, Perilli, Dorfles, Del Guercio, Menna, Del Corso, Sterpini, Caramel, Martini, De Micheli, Vedova, Calvesi, Garroni, Bucarelli, Aguilera Cerni, Chirino, Fontana, Barilli, Schwartz, Fezzi, Jaffé, Johnson, Smeeney, Caradente, Fieschi, Bandera, oniato, Ballo, Horvat, e con: Accardi, Angeli, Cagli, A. Cascella, Castellani, Castelli(Cavaliere, Colla, Del Pezzo, Fieschi, Fioroni, Gajani, Mari, Maselli, Nigro, A. Pomodoro, Novelli, Boatto, Pozzati, Raspi, Rossello, San Filippo, Scialoia, Scordia, Soffiantino, Strazza, Vacchi, Gruppo T.

Arte Oggi, n. 21, Roma, settembre 1964. Inchiesta sulla « pop-art » con interventi di: Argan, Assunto, Boatto, Crispolti, Dorfles, Garroni, Montana, Menna, Pignotti, Raffa, Venturoli, una ricca documentazione sulle partecipazioni italiana e straniera.

D'Ars Agency, n. 4, Milano, giugno-ottobre 1964. Articoli di: Ponente, Restany, Perocco, Calvesi, Branzi, Budigna, Tapié, Venturoli.

Il Contemporaneo, n. 77, Roma, ottobre 1964. Un articolo di Giorgio di Genova.

Nostro Tempo, nn. 8-9, Napoli, agosto-settembre 1964. Articoli di: Oreste Ferrari e Ciro Ruju.

Il Ponte, nn. 8 - 9, Firenze, agosto-settembre 1964. Interventi di: Pignotti, Argan, Assunto, Baj, Barilli, Barletta, Battisti, Boatto, Brandi, Bucarelli, A. Bueno, Bussotti, Carapezza, Castaldi, Colacicchi, Dorfles, Guerreschi, Lattanzi, Maltese, Menna, Miccini, Montana, Moretti, Novelli, Politi, Raffa, Restany, Salvini, Venturoli, Vergine, Vivaldi.

Casalmoretti

decorazioni

NUOVA SEDE :
VIALE DELLA REPUBBLICA 2
TELEFONO 23407



Giuseppe Guerreschi

"CARNEVALE TRAGICO„ di N. Abalkin

A Venezia si è aperto il carnevale...

Non somiglia minimamente agli antichi carnevali veneziani l'eco allegra e chiassosa dei quali ci è stata tramandata dalle meravigliose commedie di Goldoni e Gozzi. Questo, invece, è un carnevale tragico. Il carnevale della miseria spirituale. Il suo nome ufficiale — XXXII Mostra Internazionale di Pittura, o, come dicono qua, Biennale — non salva la situazione. Alla mostra, dedicata all'arte contemporanea, è difficile trovare autentiche opere d'arte. Esse sono offuscate dalla sinistra danza delle buffe maschere carnevalesche.

Che cosa è stata esposto questa volta alla biennale di Venezia?

Prima di rispondere a questa domanda bisogna assicurarsi la piena fiducia del lettore. Egli potrebbe anche non credere che ammassi di metallo contorto, mobili rotti, cofani d'auto schiacciati, biancheria da letto sporca, pianoforti fracassati, macchine da scrivere mutilate, pezzi di « réclam » e di manifesti incollati su tela rappresentino, secondo gli organizzatori della mostra, l'ultimo grido dell'arte del nostro tempo. Lo stesso scrivente non avrebbe voluto credere a tutto questo, ma non c'è niente da fare, egli deve scrivere quello che c'è.

Il primo, il più onorifico premio internazionale della Biennale, è stato assegnato all'americano Robert Raushenberg.

Per che cosa?...

Per alcune macchie colorate su di una grande tela bianca. Per un secchio sporco, schiacciato, raccolto non si sa dove, e attaccato con una catenella a una specie d'impianto su rotelle. Per una coperta e un cuscino macchiati di colori. Per una vecchia, logora specie d'uccello impagliato. Per di più comuni orologi a pendolo inchiodati a un quadro astratto. Per la più comune scaletta portatile di legno inchiodata fra due tele che non dicono nulla.

Tutto questo ciarpame poco attraente, arrivato da oltre oceano, non senza ragione è stato così largamente ricompensato a Venezia. Non si ottiene alcuna estetica da un secchio per immondizie gettato in un luogo di scarico. Ma in compenso si possono ottenere abbastanza quattrini. Non a caso esso è stato acquistato, e non per poco, da un privato collezionista milanese. I commercianti d'arte hanno autorevolmente dettato la loro volontà e sotto la loro pressione il pittore americano — ma è poi un pittore quello? — è risultato il primo artista della Biennale.

Il valore in borsa di quest'arte, continua ancora fintanto che è quotato l'astrattismo. Ma esso ormai, ha esaurito tutte le sue possibilità. Si è avvicinato alla soglia della propria tomba e fa ora accaniti tentativi per restare in superficie ad ogni costo, per non precipitare nella fossa.

Ieri l'astrattismo fieramente e presuntuosamente predisse al mondo grandi scoperte negli sviluppi artistici dell'umanità, ma oggi è costretto a riconoscere in pieno la propria totale debolezza. Non in virtù di una vita facile sono costretti ora gli astrattisti a mettere nei loro quadri particolari del tutto realistici, persino materialistici. Hanno combattuto, combattono questi inarrendevoli « non figurativisti » coi « figurativisti », e hanno perso: vuoi o no, ma la vita costringe a riconoscere che il mondo è figurativo, cioè reale, quindi ha bisogno di un'arte figurativa, ossia realistica.

E tuttavia gli astrattisti ancora non si accingono a deporre le armi. Ma essi non hanno niente per cui combattere. Niente!... Essi non hanno nobili ideali che ispirano l'uomo, la loro arte non ha un linguaggio che desti negli uomini l'energia dell'azione, sentimenti migliori e impulsi più nobili. Quest'« arte » non ha un ideale, non ha un linguaggio. E chi organizza un'arte simile che non dice niente, è la società cui manca una prospettiva storica.

Si può dire che tutto l'astrattismo contemporaneo sia uscito dal lontano « Quadrato nero » di Malevic'. Era un quadrato geometricamente perfetto e con la dili-

genza zelante di uno scolaro, pitturato di nero. Ed ecco che ora, a quasi sessant'anni da tale esperimento, scopri alla mostra il noto quadro nero, solo che è dipinto su tela e pitturato con studiata trascuratezza, senza zelo alcuno. Così gli stessi astrattisti con le loro opere confermano che il cerchio — o il quadrato? — delle loro ricerche è chiuso. Essi sono arrivati là, da dove hanno cominciato. Essi non hanno alcuna prospettiva.

Il buon senso non accetterà mai l'astrattismo. Ma quando qui, alla mostra veneziana, provi a dire questo, ecco che subito compaiono i suoi difensori. Essi non dicono che l'astrattismo sia una buona cosa. Parlano d'altro: è una buona cosa che gli astrattisti cerchino. Ma tutta la tragicità, ovvero, più esattamente, tutta la confusione dell'astrattismo, si conclude nel fatto che esso non sa che cosa cercare.

La vita, dal vecchio va incontro al nuovo Ma essa non respinge tutto ciò che è vecchio perchè vecchio e non accetta tutto ciò che è nuovo perchè nuovo. Gli astrattisti vedono la loro missione nella categorica negazione di tutta l'esperienza della cultura pittorica mondiale del passato. Qualsiasi novità per loro, anche la più insensata, è migliore di una cosa bellissima del passato.

Ma dov'è il nuovo di cui l'astrattismo ha arricchito la cultura pittorica del mondo contemporaneo? Questo nuovo semplicemente non esiste. Certo, qualche esperimento non riesce subito. Ci vuole pazienza, pazienza e pazienza. Ma per quanto tempo si posso attendere i tormentati esperimenti degli astrattisti? Essi cercano ormai da decenni senza scoprire niente. Nel corso degli ultimi otto anni sono stato a cinque mostre veneziane. Ebbene? Alla XXXII Biennale si possono incontrare molte cose già viste alla XXXI, XXX, XXIX e XXVIII mostra. La corsa sul posto continua....

E' una buona cosa quando l'uomo con una bussola sicura in mano va verso la ricerca coraggiosa del nuovo, dell'inesplorato. Egli si metrita un buon viaggio. Ma quale buon viaggio si meritano gli astrattisti se è già falso il punto di partenza delle loro ricerche, falso il loro movente? Si possono giustificare molte cose ma non si può in alcun modo giustificare la profonda essenza reazionaria dell'astrattismo. Questa frase offenderà l'udito di qualche onesto rappresentante dell'astrattismo che non si ritiene affatto un reazionario, servitore dell'imperialismo. Ma l'onestà d'un uomo non è soltanto determinata dai suoi impulsi soggettivi ma anche dai risultati oggettivi della sua azione. L'astrattismo dei nostri giorni, salvo pochissime eccezioni, è una cosa disonesta indipendentemente dal fatto che lo rappresenti un pittore onesto o un ciarlatano patentato.

La disonestà dell'astrattismo è così evidente che non si può non notarla. Nei giorni dell'inaugurazione della mostra la stampa italiana di diverse tendenze scriveva della Biennale come di un avvenimento scandaloso. Si posso portare come esempio titoli di giornali e riviste, di questo genere: « Tutto è perduto, anche il pudore », « L'arte in soffitta, resta una stupefacente raccolta della tecnica ». Si è arrivati al punto che alla inaugurazione della mostra, ad onta di lontane tradizioni, non è intervenuto il Presidente della Repubblica. E non basta: il Patriarca di Venezia dapprima ha proibito ai sacerdoti di visitare la mostra, poi è andato oltre ed ha preteso che fosse tolto un quadro dal padiglione italiano. Nei diversi strati della popolazione italiana si sono sentite sdegnose, biasimevoli parole sulla Biennale. E il Presidente del Senato, Cesare Merzagora, allorchè ci siamo scambiate le nostre impressioni sulla nostra venuta a Venezia, decisamente e fermamente affermò:

— Io sono il nemico numero uno dell'astrattismo...

Egli non condivide per niente le nostre idee comuniste e ne è anzi molto lontano ma, dopo tale affermazione, ci siamo stretti la mano come alleati.

Qui di alleati se ne possono trovare molti. L'astrattismo infatti suscita un sentimento di protesta col suo pretenzioso richiamo al buonsenso. E' vero, in suo nome si conducono diverse argomentazioni filosofiche, ma per quanto si filosofeggi la ciarlataneria resta sempre ciarlataneria. Essa a sua volta genera ciarlataneria pure nella critica. Sfogli un grosso catalogo della mostra con molti articoli esaltanti l'astrattismo e t'imbatti a un certo punto in questo:



Antonio Recalcati

« Può darsi che una bruna sia una tavola, e una bionda sedia? La bruna un letto, la bionda uno scrittoio? La bruna un tappeto e la bionda una tenda?... Tutto ciò non è molto rassicurante e certamente fatto non per tranquillizzare. E non affrettatevi tanto a sorridere perchè rischiate di restare con tanto di naso ».

Ebbene! L'arte deformata provoca reciprocamente una critica deformata.

Alla XXXII Biennale la moritura arte astratta ha ricevuto un formidabile sostegno. Essa ricordava solo una tardiva, ormai inutile bombola di ossigeno al capezzale di un moribondo. I musei e le gallerie nazionali di molti paesi — USA, Francia, Gran Bretagna, Italia, Svezia, Austria, Belgio, Norvegia, Germania Federale, Svizzera — hanno portato a Venezia mostruose creazioni astratte quasi desiderosi di dimostrare che questa arte menzognera è diventata ora parte integrante della vita spirituale della società contemporanea, che di essa non si può fare a meno.

Ma pare, ci sia posto non solo per l'astrattismo e a dargli il cambio è arrivata un'altra ancor più bizzarra varietà di modernismo borghese: la « pop - art ». La traduzione del termine significa nè più nè meno che... arte popolare! Ecco a cosa si è arrivati. In realtà la « pop-art » è infinitamente lontana da qualsiasi forma d'arte. Ma in essa è ora riposta la speranza ed ecco perchè il fondatore della « pop - art » Robert Raushenberg è diventato il leader della Biennale.

La « pop - art » è coltivata sul terreno americano. Ed è per questo che per farla, conoscere è stata allestita, nel Consolato Americano di Venezia, una succursale della Biennale sui generis. E' impossibile riconoscere in quella filiale una mostra d'arte. E' piuttosto il bando d'un rigattiere. Qui tutto passa per arte anche se il risultato di quest'arte non puoi chiamarlo nè quadro, nè scultura, nè acquerello, nè incisione.

Sul fondo di una oscura parete si stacca pendente una pala di carbonaio, la più comune, appesa alla più comune catenina — ammirate, questa è un'opera d'arte! A una tela dipinta grossolanamente è attaccata la trave più comune con la più comune accetta piantata — ammirate dunque, questa è un'opera d'arte! In un angolo c'è il più comune fornello a gas con la più comune casseruola — ammirate, ammirate, ammirate ancora chè di fronte a voi c'è l'opera d'un'arte innovatrice!

Ed eccovi un altro campione; è quasi una completa installazione di una toelette con carta igienica e portasapone con saponetta compresa. Pure questo passa per opera d'arte. E per non avere alcun dubbio al riguardo esso appare nel catalogo ufficiale della mostra, esposto nella sede consolare sotto la bandiera americana. In una parola l'America scopre l'America nel campo dell'arte. Ma non c'è niente da scoprire. Tutti questi innovatori apparenti ci dicono oggi ciò che hanno detto ieri i loro predecessori. Essi sono semplicemente dei plagiatori.

E non è difficile convincersene. Leggano gli allestitori della Biennale, nei momenti d'ozio, il vecchio articolo di fondo che ha quasi sessant'anni di Arkadij Avercenko: « Il topo sul vassoio » e vedranno che il tanto generosamente premiato Robert Raushenberg con tutta la sua scandalosa « pop - art » non è nient'altro che un povero plagiatore. Si può loro raccomandare di leggersi « Il vitello d'oro » di I. Ilf e E. Petrof e di far conoscenza con Ostap Bender il quale già trenta e più anni fa semplicemente si entusiasmava all'idea di fare dei ritratti con dei dadi. E così si convinceranno che lo svizzero Zoltan Kemeny che ha ricevuto alla Biennale il primo premio internazionale per la scultura con tutti i suoi « capolavori » di dadi, bulloni, di tubi di rame e di ottone e di chiodi arrugginiti, pure lui non fa che del plagio più palese.

Il plagio, come si sa, è una questione che riguarda la giustizia. Ma noi non staremo ad accusare i vincitori della Biennale coronati di gloria. Con loro saremo indulgenti. Perchè? Ma perchè essi, pur non ammettendolo, si schierano in favore del realismo. Tutto ciò che essi fanno conferma che la verità è dalla parte del realismo e non dalla parte della « pop - art », del neodadaismo, dell'astrattismo e di simili arzigogoli del modernismo. I modernisti cominciano a civettare con il realismo! Persino il « pop - art » con tutte le perversità della sua percezione del mondo, cono tutta la sua rovina spirituale si serve degli oggetti d'uso domestico del tutto concreti ed è costretto

a definirsi arte popolare, nuovo realismo!

Fuori dal fastidioso e speculativo chiasso carnevalesco, quasi sulla sponda della laguna veneziana, c'è il padiglione sovietico. Un luminoso padiglione dell'arte e non una tetra ingiuriosa camera di tortura dell'arte, come succede accanto, nel vicinato. Sotto la grande bandiera rossa sull'entrata passano centinaia di persone diverse. Dopo aver fatto conoscenza con l'arte sovietica essi escono così come sono entrati, con un'espressione del viso fastidiosa, di indifferenza e scetticismo. Per essi è tutto chiaro già da prima: giacchè l'arte sovietica è realistica è segno che bisogna biasimarla. Chiedi loro: — Beh, allora? — E per tutta risposta essi si stringono insoddisfatti nelle spalle.

— Ebbene?...

— Da voi è tutto troppo comprensibile.

— E la? — fai indicando dalla parte dei padiglioni astrattisti.

— La è tutto troppo incomprensibile.

Che cosa dunque vogliono questi intenditori del bello? Essi stessi non sanno che cosa vogliono. Sono tutti posti su uno stesso piano di valutazione: la menzogna del loro mondo gli è più cara della verità del nostro mondo.

Ma escono dal padiglione anche persone del tutto diverse. Si può non chiedere affatto le loro impressioni: lo scintillio dei loro sguardi è più eloquente delle parole. E tuttavia chiedi loro:

— La vostra impressione?

— Qui c'è luce, serenità, chiarezza!...

Per dire così, per sentire con tale forza il netto contrasto fra la luce e le tenebre, bisogna prima visitare i molti padiglioni con la loro opprimente desolazione dalla quale l'uomo si sente schiacciato....

Ma il carnevale tragico con il suo dileggio dell'arte continua. Esso si protrarrà sino all'autunno inoltrato. Ma tuttavia verrà la fine anche per lui. I raggi solari della vita fenderanno le nubi per portare all'uomo la gioia perchè la luce, la chiarezza e la serenità siano sulla terra.

« Pravda », 2-7-'64.

(Traduzione di V. BERTAZZONI)

EINAUDI

NOVITÀ

Carlo Levi - **Tutto il miele è finito** - « Saggi » - pagg. 122, L. 1.200

Heimito Doderer - **La scalinata** - « Supercorallo » - pagg. XIV - 685, L. 4.500

Luigi Salvatorelli - **Miti e storia** - « Saggi » - pagg. 482, L. 4.500

Natalia Ginzburg - **Cinque romanzi brevi** - pagg. 441, L. 3.000

John Osborne - **Teatro** - « Supercoralli » - pagg. 527, L. 4.000

Gustave Flaubert - **Bouvard e Pécuchet** - « I Millenni » - trad. C. Sbarbato - pagg. XXXI - 247, L. 3.000

Michelangelo Antonioni - **Sei film** - « Saggi » - pagg. XVIII - 497, 52 illustrazioni, L. 4.500

William Styron - **E questa casa diede alle fiamme** - « Supercoralli » - pagg. 563, L. 3.500

Rudolf Wittkower - **Princìpi architettonici nell'età dell'Umanesimo** - « Biblioteca storia dell'arte » - pagg. XIV - 165, 119 illustrazioni, L. 6.000

Queste novità le troverete presso la agenzia EINAUDI di Mantova, di Dario Gorni, Via 25 Aprile, 12 - tel. 28.128, a condizioni vantaggiosissime.

Un poeta e l'avanguardia: Michele Dean

nota di Umberto Artioli

A proposito della presentazione di Renato Cugola apparsa sul *Portico* n. 2, ci è giunto da varie parti il rilievo, non sempre immune da tonalità negative, di avere nell'occasione risposto soltanto a ragioni di carattere sentimentale. L'appunto ci tocca solo in parte. I valori che hanno agitato la breve esistenza di Cugola e che formavano l'ossatura della sua produzione, erano la migliore garanzia per avallare un determinato tipo di discorso, per combattere, se ancora ve n'era bisogno, quella concezione che, dopo aver proclamato l'assoluta irriducibilità dell'arte a problemi d'ordine gnoseologico etico economico politico, degrada il mezzo artistico a semplice tubo di scarico della confessione privata.

Il richiamo a Cugola veniva a collocarsi in una precisa dimensione, in quella linea che, iniziata con la presentazione di Carnevali sul n. 1 del *Portico*, giungeva attraverso Cugola al saggio di Baratta su un ben più altrimenti famoso concittadino, Umberto Bellintani.

A parte le opportune differenze di livelli, ci pare inutile insistere sulla matrice che accomuna i tre poeti presentati: fatto questo riscontrabile non solo a livello d'una consimile disposizione verso la poesia contrassegnata dal rifiuto dell'evasione (che è il discorso che a noi soprattutto premeva), ma sottolineata anche (guarda il caso) dal medesimo basamento ideologico.

Ma il richiamo a Cugola è ben più pertinente di quanto queste brevi note introduttive possano far prevedere e s'inserisce direttamente nel discorso che ci preme portare avanti a proposito di un giovane veronese, Michele Dean, la cui esperienza poetica è praticamente esemplare per un'indagine dei rapporti fra la generazione dell'immediato dopoguerra (1) e quella che si sviluppa oggi sotto l'insegna — usiamo tale etichetta per comodità — di *Gruppo '63*.

Michele Dean è del 1943, ha quindi solo 21 anni, circa quindici meno di quanti non ne avrebbe Cugola, nè l'arco ideologico entro il quale va inserito appare sostanzialmente diverso da quello del poeta ostigliese.

Pure le due esperienze vanno accostate soltanto per toccare con mano il mutamento di rotta, il crinale che separa le due generazioni.

Dean espressamente rifiuta la poetica di Cugola. Ma occorre intenderci subito sulla portata di tale rifiuto, che certo non è ripulsa dei valori morali e ideologici propri del mondo di Cugola. Si tratta di un rifiuto a proseguire sulla scorta dei moduli neorealisti, rifiuto quindi a indagare la realtà sul metro della percezione, rifiuto soprattutto a servirsi d'uno strumento logoro quale quello espresso dalle strutture linguistiche della tradizione borghese. Partito da Pavese, la cui presenza è chiaramente avvertibile nei primissimi tentativi poetici, Dean è giunto attraverso Pound ed Eliot, a Sanguineti a Guglielmi, al *Gruppo '63*, dunque.

Un discorso sulla sua poesia, almeno per quel che concerne la zona di disponibilità entro cui attualmente si muove, non può essere quindi ristretto ai modesti limiti dell'ottica provinciale, bensì, rinvia a quel più ampio contesto entro cui si agitano i recentissimi movimenti avanguardistici.

Con quanta consapevolezza piuttosto Dean si sia immesso nella nuova linea poetica, abbia accettato le suggestioni dell'opera « aperta » — se da semplice orecchiante oppure a conclusione di un personale travaglio stilistico strutturale — è discorso che meriterebbe adeguata risposta. Soltanto un'opportuna verifica a livello dei testi, che sapesse sceverare cadute e soluzioni autentiche, innovazioni pregnanti e proposte inadeguate, potrebbe risultare in tal senso significativa.

Ma quando il discorso tocca queste zone, succede quel che succedeva alla colomba di Kant volitante nel vuoto. Mancano i referenti (2) e il buon critico che si accinga al suo onesto lavoro armato di gusto e con dovizia di preparazione filologica, può al massimo imbastire un discorsetto a livello della poetica.

Così il nocciolo della questione — la reale (o meno) consistenza della poesia di Michele Dean — deve essere lasciato cadere, il modulo classico dell'indagine « interna » apparendo a questo livello praticamente inutilizzabile. Ci si deve così accontentare di procedimenti molto più approssimativi, giungere in fase di verifica a discriminare sul mero piano della preparazione filologica (3).

Onestamente Michele Dean ha superato un esame di questo tipo. Il suo farsi è contrassegnato da quella che è la matrice comune della nuova generazione poetica, l'estremo rigore razionalistico, il rifiuto di ogni contatto con posizioni che ricordino anche da vicino il *raptus* romantico: la sua è quella generazione che per dirla con Leonetti preferirebbe piuttosto essere selvaggia che civile, se segno di civiltà fosse l'irrazionalità nel creare.

* * *

D'altra parte Dean patisce — e il discorso può senz'altro essere esteso a livello dell'avanguardia in generale — l'antitesi che si è venuta creando nei giovani dell'ultima generazione, fra le esigenze letterarie richiedenti una sempre maggior area di disponibilità e quelle di un'ideologia le cui premesse non vengono minimamente poste in forse. In questo senso il filo ideale che congiunge Cugola e Dean resta ancora robusto, diciamo pure la struttura è rimasta intatta; ma è ben chiaro che il problema dei rapporti letteratura-ideologia si situa in una dimensione assai diversa rispetto l'immediato dopoguerra.

I moduli artistici neo-realisti prevedevano infatti uno stretto legame di rapporti fra struttura e sovrastruttura, usando della letteratura — e del mezzo artistico in genere — in senso strumentale rispetto l'ideologia. Ma rifiutando Dean — come gli altri poeti avanguardisti — tale tipo di poetica, cercando l'eversione sostanzialmente sul piano del linguaggio, si assiste a un procedere della sovrastruttura indipendentemente dalla struttura, con il corrispettivo d'un aggancio con l'ideologia cercato soltanto a posteriori.

In questo senso consentiamo con Leonetti quando muove a Sanguineti la critica di voler pervenire a una ri-saldatura del rapporto letteratura - ideologia rovesciando la giuntura precedente e proclamando le nuove istanze letterarie senz'altro ideologiche.

Evidentemente si tratta di soluzione troppo semplicistica e dimostrativa al più dell'urgenza che muove Sanguineti a verificare le proprie posizioni letterarie, a saldare il conto tra il poeta e l'uomo.

In sede di bilancio critico, quale sarà allora la posizione da assumere a questo proposito nei confronti delle avanguardie? Ci pare che nell'arco delle soluzioni possibili, quella avanzata dall'ala radicale dello schieramento marxista presenti una emergenza tale da valer la pena d'essere discussa in questa sede. Tale posizione è sostenuta da quanti impugnando il mortaio pesante dell'ideologia, fanno un blocco unico dell'avanguardia, accusandola di linea viscerale, di sperimentalismo fine a se stesso e rifiutando di portare avanti il discorso se non in termini meramente stroncatori.

Posizione che se ha il vantaggio di « vedere chiaro », di giungere senza contorsioni dialettiche a una nitida presa di possesso del problema con l'espressione di un giudizio di valore (negativo) a proposito delle avanguardie, pecca a nostro avviso di eccessivo irrigidimento nella determinazione dei rapporti fra letteratura ed ideologia.

Per i teorici di questo indirizzo è senz'altro inaccettabile il fatto che le opere dei modernissimi trovino le loro radici prima che in strutture di natura economica, in fenomeni riguardanti più da vi-

cino lo specifico letterario (insoddisfazione verso moduli ritenuti sorpassati, variazione del gusto, ripudio della « percezione », ricerche per una nuova collocazione della soggettività); che in altri termini la letteratura si disponga ad acquistare zone di autonomia, affacciando problemi e promuovendo soluzioni interne al suo procedere.

Ma è evidente che fino a che si assume il concetto di ideologia in senso chiuso e sistematico, fino a che il tema dei rapporti letteratura-ideologia sussiste in termini di rigido rimando fra struttura e sovrastruttura, ogni affacciarsi della letteratura fuori dello stretto cerchio che le si reputa pertinente, assume i crismi della iconoclastia.

Nessuno si sente qui di negare che l'assunto marxiano per cui l'esistenza crea la coscienza sia ipotesi di lavoro valida anche per l'esplorazione del fenomeno letterario; piuttosto qui si nega la totale autosufficienza di tale ipotesi, la pretesa che il fatto letterario possa essere indagato con il solo ausilio di tale categoria interpretativa. D'altra parte il riconoscere alla letteratura una più larga disponibilità di movimento, non ha affatto il significato di guerra mossa all'ideologia: ha semplicemente il significato di guerra a un determinato tipo d'interpretazione dell'ideologia, collocazione del rapporto ideologia - letteratura su nuove meno rigide scanalature.

* * *

Ma, per tornare all'avanguardia, il discorso avanzato dall'ala marxista più radicale ha il grosso vantaggio di poter contare su quella che è forse fra le caratteristiche più precipue della « nuova » avanguardia: l'incomunicabilità.

Sembra proprio che per giungere a un rinnovamento dei canoni linguistici della tradizione borghese, per ridar linfa alla letteratura, sia necessario per la neo-avanguardia passare attraverso gli oscuri limbi dell'afasia.

Diciamo subito che tali proposte ci lasciano decisamente perplessi. Che per esempio la poesia di Sanguineti si giustifichi, secondo la formula di Fausto Curi, come critica del linguaggio, è punto su cui si può essere sostanzialmente d'accordo. Ma l'interesse e il valore della sperimentazione sanguinetiana rimangono tali soltanto se intese come processo necessario per un ampliamento delle possibilità espressive, per una maggiore e più concreta adesione alle esigenze storiche, ma processo al cui termine dovrebbe esser lecito scorgere un ritorno alla comunicazione, allo stretto legame fra significante e significato.

Evidentemente il discorso non è però così semplice. I tentativi dell'avanguardia non muovono soltanto dalla demistificazione del linguaggio; il problema del reperimento di più ampie possibilità di fruizione sospinge la nuova generazione verso l'« opera aperta ».

In tal senso la nostra proposta di interpretazione dell'avanguardia come momento strumentale, applicato all'eversione del linguaggio ma passibile a più o meno breve scadenza del riconducimento a una nuova normalità, a un nuovo ponte tra significante e significato, appare in netto contrasto con i postulati dell'opera aperta, che proprio nella distanza tra significante e significato, attuata consapevolmente a livello di poetica, intravede il punto di rottura con la tradizione anteriore.

Si darebbe così che il momento dell'afasia — accettato in via strumentale e d'altronde rilevante solo sul piano culturale, non certo su quello estetico — diverrebbe ipso facto metodologia per la produzione di valori estetici, pietra miliare per una nuova estetica.

Il che mi ricorda un recente intervento di Giudici, sulla rivista « Questo e altro » a proposito del « *Cimetière marin* » di Valery, dove il critico, ponendosi il problema delle possibilità di fruizione dell'opera d'arte, così liquidava la questione: « Ogni poesia risulta fruibile a livello emotivo d'un numero di modi pari al numero dei suoi lettori, ma certo in senso esemplare e assolutamente controindicativo delle attuali teorie sull'opera aperta. I teoreti di queste teorie confondono semplicemente i significanti con i significati, quando invece sta proprio nella rigorosa organizzazione dei primi la condizione essenziale della disponibilità dei secondi ».

C'è un ultimo punto che a noi preme sottolineare, ed è la richiesta che ormai viene avanzata da più parti del fronte letterario, di riportare la critica alla sua primitiva funzione, alla pratica del giudizio di valore

Di fronte al tumultuoso proliferare e al rapido consumarsi delle poetiche, si è giunti al punto che il critico odierno non affronta quasi più l'opera d'arte, limitandosi semplicemente a registrarne i conati, a ricercarne in tutta fretta i fili direttivi, sovente sulla scorta delle dichiarazioni dell'autore medesimo, per poi passare rapidamente ad altro.

Vien da dire che le poche righe d'introduzione a un testo sono assai più indicative d'un intero tomo di seicento pagine, che lo strapotere della poetica ha messo tali radici da sopraffare l'opera di poesia.

In una situazione siffatta riteniamo più che giustificate le richieste di quanti — fra autori e critici — sollevano il problema del recupero del valore estetico.

Quando Sanguineti scrive: « Uscire dalla considerazione del linguaggio significa, d'un colpo solo, uscire da una riflessione d'ordine estetico, ed è ben comprensibile che per ragioni, di volta in volta morali, o sociologiche, o politiche, o altro si abbia a prescindere da tale realtà. Ma, in un testo, non vi è ideologia, esteticamente parlando, se non nella forma del linguaggio », tocca sia pure marginalmente quello stesso problema che Umberto Eco affronta, sul n. 8 del *Verri*, ben più direttamente: « L'opera è qualcosa di più della propria poetica (enunciabile anche per altre vie), nella misura in cui il contatto con la materia fisica, in cui la poetica si concreta, aggiunge qualcosa alla nostra comprensione e al nostro godimento ».

Di fatto ci si muove dunque ancora sul piano delle proposte, ma le indicazioni che ne nascono sono ugualmente interessanti.

D'altronde l'odierna situazione della critica è il lascito d'una situazione storica, di cui non ci pare siano venuti meno i presupposti.

Evidentemente quando noi battiamo l'accento sulla mancanza di « referenti », non facciamo che avvalorare lo stato di crisi e denunciare l'impossibilità di un giudizio di valore che non sia volta a volta semplicemente giudizio morale sociologico o politico.

Ma dire: siamo impossibilitati ad esprimere un giudizio sull'esteticità dell'opera d'arte perchè privi degli strumenti necessari, è diverso dal rifiutare una volta per tutte la categoria dell'esteticità, aggiungendo a mo' di giustificazione di poterne bellamente fare a meno perchè muniti di strumenti diversi (morali politici sociologici ecc.) di per sè autosufficienti.

Per questo, pur riconoscendo la validità — e addirittura, in relazione alle circostanze, la necessità d'un giudizio diverso da quello estetico — affermiamo risolutamente l'esigenza di quest'ultimo, esigenza che se per ora non può essere intesa che come tensione ideale, non è detto non possa, con tutto quel fermento di studi sull'argomento, trasferirsi dal piano della semplice possibilità a quello della realizzazione.

* * *

Quanto a Dean, giacchè il discorso avanzato a proposito dell'avanguardia ci sembra sufficientemente esauriente, abbiamo ritenuto opportuno limitarci a qualche sommaria indicazione che il lettore troverà accanto ai testi.

Inoltre, per una maggiore agibilità di lettura, abbiamo chiesto ed ottenuto dall'autore, di siglarci qualche nota esplicativa soprattutto in relazione alle numerose citazioni culturali.

NOTE

(1) Sui limiti e le cautele con cui si deve intendere l'appartenenza di Cugola alla generazione dell'immediato dopoguerra, abbiamo già detto su *Portico*, n. 2, presentando lo stesso Cugola.

(2) V. *Una letteratura senza pubblico?* di GINO BARATTA, su Portico, n. 2.

(3) V. *Sperimentalismo di Carlo Gadda* di FRANCESCO BARTOLI, su *Portico*, n. 2.

ABBIGLIAMENTO
Sergio
VIA OBERDAN N. 9

L'ideale per chi ha buon gusto

Abbiamo voluto inserire questa poesia, nonostante l'avviso contrario dell'autore, ormai incanalato verso i moduli dell'opera aperta, come specchio della stagione neo-realista di Michele Dean. Evidentemente qui non ci si discosta molto dalla poetica di Cugola. Diversamente però dal poeta ostigliese che trovava le sue zone migliori nel distendersi del materiale ideologico entro un contesto coloristico-ambientale a garanzia della tenuta della poesia (in questo senso le cadute si hanno proprio nei motivi più squisitamente autobiografici, dove il rapporto poesia - ideologia non si vale di mediazione alcuna: si veda sul n. 2 del Portico *« Sciopero del Delta », poesia classista per eccellenza), qui Dean si vale della lente deformante dell'ironia.*

L'ultima parte poi, con l'attacco dei due con la chitarra, è chiara reminiscenza pavesiana, non soltanto nel ritorno di personaggi cari al mondo di Pavese, ma anche — e soprattutto — nella strutturazione del periodo.

Di là delle case ed i fiori oltre
i fili del bus sicuri interpreti dello
sviluppo edilizio
nella terra di nessuno dall'erba sbruciata
in fuochi di stracciaiuoli nel pomeriggio
di nebbia senza strade d'asfalto e strisce
là, ad ovest; a sud, ad est a sud-est
là c'è corea (1), e bisogna averci un mezzo proprio
per andarci, come io l'avevo ieri,
quando ci sono stato, la prima volta:
dove le nostre parole non hanno significati e
i sospiri di certa gente (quella che noi tutti
conosciamo) sono offesa. Ed il prete
poi mi diceva sono, diceva, poco di buono.
Ma anche
— il nostro ordine, si occupa solo di queste
parrocchie difficili dove
non è di casa il Signore
e vivono come bestie —. E questo lo
diceva il prete della parrocchia.
E il partito, dov'era, il partito?
(un comizio giusto per scrupolo, prima delle elezioni,
tanto, non votano)
Questo faceva il partito, laggiù, nella corea, e
in questo modo, laggiù nella corea, il prete parlava.

Il Sindaco si metteva le dita nel naso,
al consiglio comunale (seconda convocazione,
numero legale) e il presidente del consiglio d'amministrazione
della nostra banca, qui, stanziava lire cinquantamila
per la pubblicazione del liceo sopra il Risorgimento
(ottima cosa, è vero; voce « cultura »)
E un mio vecchio amico sacerdote della sociologia,
usciva dalla stanza umida e piena di fumo e carte,
e diceva: guardate la vostra città pulita, con
piscina e trampolino per poco non più grande d'Europa.
Laggiù, diceva, venite a vederla.
Questo diceva il mio vecchio amico. E gli dissero
torna, dottore, torna alla tua stanza, torna
ai tuoi libri, amico. Non romperci i coglioni. Noi,
adesso, dobbiamo decidere, noi democraticamente eletti,
dobbiamo fare una mostra di stampe di Verona '800.
E non è per fare amare considerazioni, credetelo,
che lo dico: è così perchè noi lo vogliamo. E
finchè beviamo un drink e diciamo la nostra
disperazione, nudi uno di fronte l'altro,
e sobborghi e coree, dove bisogna volerci andare,
per arrivarci, e coraggio,
un vecchio amico sta nella stanza. Con libri e
fumo stantio.
(e lui è qui ricordato per tutti gli altri, anche diversi
che non amano farsi conoscere, e non conosciamo)
La coppia con la chitarra, che passa talvolta all'osteria,
dove andiamo insieme a parlare.
(lui tutto già trema, e lei lo conduce, compagna antica,
a cantare insieme, piano piano, che devi a sentire le voci
essere attento, sopra il suono, della vecchia chitarra).
Questa è la gente che proprio non serve,
nemmeno turismo produce. Senza ipocrisia,
una volta, dalla rupe, chi inutile era.
Ma poi, occorreva qualcuno, da farci elemosina e
da compatire. Perchè, in paradiso,
andarci, in fondo vogliamo. Ma intanto
questo è il prodotto finito. Mussulmani, a farli
nei campi, ci vuole soldi di gas e cani e il resto.
La corea, è molto più economica. Sorge da sè.
Se la fanno loro

---

(1) *Corea*: *sobborgo del sottoproletariato.*

Poesia evidentemente di transizione, ma fra le migliori dell'intera raccolta. Qui è fondamentale l'esperienza eliotiana e la presenza di periodi « aperti » non affidati all'ingombro del materiale culturale — come in certe poesie successive dove la fruizione si concretizza a livello di faticoso gioco intellettuale — dona un'ampia suggestività alla pagina.

La poesia vive del contrappunto fra il tono fondamentalmente lirico - patetico e i frequenti inserti chiusi nel giro della parentesi. Si osservi soprattutto la delicatezza della nota finale quando l'immagine proiettata nel futuro d'una società nuova (simbolicamente espressa dalla nave salpata da Delfi) si introduce nel rapporto fra l'io e il te, e lo proietta in una luce appena incrinata di fuggevole tristezza: « Non saprò nemmeno distinguere la tua voce nel coro, allora ».

Ma (prima che ancora; la pioggia sui dolci selciati)
ma (prima che troppo tempo sia passato fra noi)
torniamo a parlare un poco insieme: questa sera di cielo
coperto: oggi non c'era una rosa, sulle strade
che insieme abbiamo scoperto nella città più viva.
Ma quando tufo e cotto finiscono e l'ora è passata ancora
la solitudine più grave (non vogliamo favori, clientele
ma leggi che diano a ciascuno
vogliamo una società in cui tutti)
ma queste nostre sere di tanta tristezza. Meraviglioso
andare negli ulivi macchiati di luna sul crinale della collina
di pietra: ascoltare: parlare: la voce bassa queta: sentire oltre l'aria
mossa oltre la vita nella notte intatta: il silenzio: insieme:
l'appartenerci più caro: e la tua voce dolce.
Vagabondi nel giardino dell'Impero esiliati da ogni possibile
(Seria et onorata religio del dovere: virilità nei rapporti
scusate, sessuali; la posizione; carosello; triade
imprescindibile incontestata misura di esistere: Professor
Emmanuel Kant: non avevo saputo abbastanza questa
Sua imperdonabile ingenuità: ma grazie lo stesso, veramente)
esiliati da ogni possibile pace ricchi di lacrime che mai potremo
piangere tutte accompagnati sempre da antica amica solitudine,
solo possiamo sorridere amaro scrivere: per la voce dolce gli occhi
che sapremo perdere: dovranno dimenticare. E per ora, per queste giornate
è questo rimpianto: quando si conoscerà la nave salpata da Delfi
prossima apparire all'orizzonte d'un mare, e allora, quel giorno
il peana di questi ricordi accompagnerà piano i passi verso l'azzurro
infinito (unica vera possibilità: ivi, fratelli, ivi si parrà la nobilitate, appunto)
ecco. Volevo forse solo dire: non saprò nemmeno distinguere la tua voce, nel coro, allora.

In questa poesia, che si situa nella piena accettazione dei moduli dell'opera aperta, si attua il progressivo allentamento di legami fra significante e significato. E qui ovviamente si apre il dissenso fra noi e Dean. Una poesia di questo tipo è esposta al rischio del gratuito, accettarla significherebbe sottoporsi al gioco delle mistificazioni più paradossali.

Il tutto nasce da quella cattiva interpretazione della fenomenologia (l'attacco non è qui volto alla fenomenologia, bensì al suo uso volgare) che si traduce praticamente nell'accettazione indiscriminata (ivi comprese tutte le aberrazioni possibili ed immaginabili).

La nostra richiesta avanzata nelle note d'apertura d'un recupero del valore estetico, ha qui il significato di argine nei confronti dell'abuso più sistematico. Per esempio, in questa poesia modulata sull'ormai consueta poetica degli oggetti, si assiste a un verso (per torsoli di mele pure / terrore e miseria del terzo reich vomitati) che se per Dean è chiaro riferimento a un dramma di Brecht, per noi, assolutamente ignari del contesto, è oscurità senza scampo. Forse quello da noi proposto è un caso limite. Resta comunque il fatto che una poesia assumente il materiale culturale in senso volutamente ambiguo col pretesto di una maggiore disponibilità di fruizione, acquista volentieri il significato di gioco intellettualistico, con numerosi punti di contatto con quella poetica dell'evasione che, sia pure per altre vie, è stato sempre nostro preciso intento combattere.

Pulsare e tempie stanche dall'altra parte della parte dove
gatti di buio in amore e la notte insieme per torsoli (1) di mele pure
terrore e miseria del terzo reich vomitati (per industrie nazionalizzate?)
dove finirà mai tutto l'iodio del mare ed invece l'alba solo più grigia
(parole troppo sentite e di loro timore: le tue mani bambine)
quello che resta della solita giornata di sofferenza oppure in realtà solo
amore di sé e l'ombra proiettata fondamentale di qua e di là dal fiume
file di scarpe attendono sé pulite di ritrovare alla mano di poi
che questa cenere l'abbiamo tutta fumata insieme (devi anche
perdonare. Ma un nome per i miei pensieri) e il caffè e la sua tazza i fondi
il latte e il suo cuscino allora quando bastava un momento voi lo sapete
amici voi lo sapete non era bere caffè il parlare scrivere punto anche
altro da camera di albergo senza ombra di sè come le altre (ma è come quando
si rimpiange lo sappiamo un sorriso al punto giusto ed una melodia cerchiamo
senza trovare) parlare l'ansia e lacrime eppure risate di nevrosi al punto
giusto costi quello che costi e venne sì un uomo ma non lo videro quando
la pietra aspra di una Grecia prima Karamanllis (2) invece pochi capelli radi
coprian certezze e virtù e paura for unaccompanied violin partita due numero
due (2) sino domani la gran luce del giorno non la grande stagione
della primavera de' sensi
ma è un segreto pochi noi lo sappiamo per le ville e cittadi
spiangeva sopra un letamaio
ma (e qui ancora una volta un: tempo di swing)
il sapore delle cose passate l'amore delle cose domani o solo essere ora
vanito (3) nel cielo di stelle una volta per tutte così senza spreco di
parole di parole di disperazione se non per te che vieni dal tempo i tuoi
capelli quasi rossi ricordo passato dello primo incancellabile amore oppure
non lo so invece probabilmente sola persona venuta dal mare di asfalto
la voce eguale, povere mai riusciti a cancellare speranze. Un fiordaliso per
sempre nella corona (e i gran funerali) occhi e corpo bruciati respiro invecchiati

così riscoperti alla fine del disco Charlie Parker (4) mezza bottiglia di gin
oppure cantare insieme nel silenzio e domanda per sempre senza risposta
ora et semper introibo ad altare dei (5) ad deum qui laetificat inventutem meam
amen fratelli orate fratres dimittite nunc perchè per un momento abbiamo
per un momento sperammo in due ed anche la prossima volta prima di ridere
cattivi uno per l'altro perdonate in nome della pelle così bianca per le mani
bambine de profundis clamavi e non c'era orecchio ad ascoltare eppure
egualmente provammo per avere certezza di quiquid ma nemmeno quella.
Ed è questo in memoria di allora. Così.

---

(1) *Torsoli di mele ecc. = riferimento al terrore e miseria del III Reich, particolarmente alla scena della vecchia che vomita la mela del soccorso invernale dopo che i militi le hanno portato via la figlia.*
(2) *Prima Karamanllis = ministro greco. Ovvio riferimento alla condizione attuale della Grecia.*
(3) *Vanito = da « La cognizione del dolore » di Gadda*
(4) *Charlie Parker = idolo del mondo dei « beats ».*
(5) *Introibo ecc. = contrappunto (I° Cap. di Ulisse di Joyce).*

Sergio Vacchi



Nelle tre poesie che seguono ci sembra che Dean abbia se non altro maturato un uso più consapevole della poetica « aperta », ma che in sostanza valgano le argomentazioni avanzate in precedenza.

Vediamo l'inizio di questa poesia, dato da una lunga serie di ipotetiche prive dell'apodosi. I nostri sforzi tesi a cercare un'infinitiva che fungesse da sottinteso a quel « se sia veramente possibile » (*per esempio fare poesia*) *sono stati delusi dalle esplicite parole dell'autore, che aprendo volutamente l'ipotetica, non aveva in mente un riferimento preciso, ma demandava questo alle possibilità fruitive del lettore. E ciò con buona pace del critico, i cui tentativi non dico di giudizio, quanto di semplice parafrasi, sono evidentemente destinati a naufragare nel mare magnum del solipsismo, dell' interpretazione meramente soggettiva.*

Per non dire poi di quelle « ferite sparse sul persiano », *esempio tangibile di come, allargando a dismisura l'alone semantico della parola, si giunga a tali stratosferiche distanze fra significante e significato, da far perdere di vista ogni possibilità di comunicazione.*

Se sia veramente possibile (è questo già complicato)
una volta trascorsi i fili teneri della cartiera di Nervi (1)
filanti scie per funzionali famiglie aziendali inchiodate
nella nebbia in val padana senza nemmeno registrazioni
brave di Leonetti oppure Antonioni. Se sia veramente possibile
usare parole — die Buchstaben (2) — le lettere se, come si legge
per l'asserire ha da esserci, in un qualunque modo, qualcosa in comune
tra le strutture della proposizione e quelle del fatto
se sia veramente possibile dico dopo quanto ancora si lesse
del problema terminologico la chiara affermazione certa per
limpidi squarci di cieli stellati apodittici cristallini a solo
per cobalto e nichel (oh le tue ferite sparse sul persiano) (3)
per cercasi aaa cercasi aaaaaaa di Guernica (4)
la quercia se per l'inalienabile d'ogni popolo dritto di
seminare nell'orto di Van Allen (5) e più giù ceneri da concime
non per nulla teutonici eppure non esistono pare che
gli indignati per la forma, nell'affare del premier K. (6), questi
del Maquis (7), della crociata d'educazione. E ancora si legge d'arte
della malinconia e veleggiano Liala sul mare dei raffinati
yacht lieti scherzi intorno ad un central pilastro arteperarte
nascosto sotto spaventose citazioni (e graziosi cinesini), allora
se licet dire epos per la ragazza Carla (8), è ancora una volta
tempo di mito e ritrovarsi in luoghi comuni per eguaglianza di significati
attribuiti e raccontare di questi giorni i tempi oscuri e
insieme trovare autentiche nuove speranze — da volerle presentare come possibili —.

---

(1) *Pier Luigi Nervi = noto architetto, costruttore tra l'altro della locale Cartiera Burgo.*
(2) *Die Buchstaben = caratteri di stampa.*
(3) *Oh le tue ferite sul persiano = quando capita di sentire discorsi d'animesche intimità riposte, angosce (fiacche) esistenziali. e si dice vengano ostentate le viscere di chi parla: alle volte capita in rarefatte atmosfere di salotto buono.*
(4) *Guernica = località dove avvenne una famosa battaglia durante la Rivoluzione spagnola. C'è un quadro di Picasso ispirato all'avvenimento.*
(5) *Van Allen = fasce di Van Allen - Fasce radioattive che circondano l'atmosfera.*
(6) *K. = Kruscev.*
(7) *Maquis = movimento di resistenza francese durante l'ultima guerra mondiale.*
(8) *Ragazza Carla = opera poetica di Pagliarani.*

In questa poesia viene soprattutto alla luce una fondamentale caratteristica psicologica di Dean, la sua radice anarchica, il suo ingenuo (ma non troppo) credo che il poeta non abbia a saldare i conti altri che con se stesso.

Quando Dean ironizza sulle « cattedrali sistematiche » *e le definisce pezze d'appoggio per coprirsi il capo, quando ostenta il suo disprezzo verso la teoria affermando che una rivista utile è solo quella che alberga lavori di carattere poetico, non sa di affinare sempre più in noi il sospetto che tale atteggiamento celi il timore di una verifica della propria opera.*

Con ciò Dean non è tanto ingenuo da chiudere la porta in faccia alla consapevolezza teoretica: i colloqui avuti con lui ce l'hanno rivelato attento indagatore dei fenomeni del mondo culturale contemporaneo.

Ma non tanto da farci sviare il sospetto che in lui, come in tanti (troppi!) della sua generazione, l'eccessiva corrività di certa critica, fenomenologicamente attrezzata, abbia maturato i suoi frutti.

Che poi si manifestano nella repulsione verso la critica stessa, verso tutto ciò che funga da controllo a un'attività ritenuta invece aperta a ogni possibile sbocco.

ancora se: una sola poca espressione è
— prologo — come ipothesis di tesi da dimostrare stradafacendo
Per. Per luoghi nostri cari bars nei giorni e ville et cittadi
amate in ogni mondo persone vive d'ogni vita
passata nel gioco sottile di meridiani paralleli e concludere in periferia
a sera, nell'osteria sulla statale dodici brennero abetone discorsi
perlomeno creduti, per non parlare d'inutilità in ogni momento nota.
Per -ismi pinnacoli a ben costrutte cattedrali sistematiche
catacombe per avere le pezze d'appoggio, come si dice
coprirsi il capo — averlo sempre coperto ad ogni piede sospinto.
Per la nascita celebrata di speranze nuove ad ogni battere
di tempo ad ogni governo caduto ad ogni storica svolta.
Per le scoperte di bellezza antica di significato rivoluzionario
di nuova chiara definitiva distinta estetica al numero uno di ogni rivista.
Per la scienza nuova d'equivoci tipicamente occidentali
sfogliato Lao Tse ascoltato un concerto indiano all'isola
di san Giorgio (1) di musica popolare e le signore baciamilamano.
Per quelle volte che si diceva noi siamo gli ultimi, a pensare
a soffrire queste cose, che carosello non ci è ricordo d'infanzia.
Per l'emozione provata sentendo malregistrata la sigla di
Radio Londra e la voce del colonnello famoso.
Per Ezra Pound poeta nonostante appunto da vivo
sepolto sotto di sé oggi nel giorno che Ulisse intravvedeva, sull'imbrunire
———— noi venimmo al limite delle acque profonde ————
Per il manifesto con commozione sino al fondo la prima volta
d'un fiato sino alle parole della resurrezione dove ritrovare
di là scoprire non soli a soffrire unica angoscia.
Per dove ritrovarsi una volta milioni per la stessa speranza.

(1) *San Giorgio = isola veneziana dove si tengono i concerti della Fondazione Cini.*

La poesia prevede grosso modo due tempi. Il primo, originato dall'allusione all'attuale stato di guerra nel Vietnam (tuttavia val la pena di notare come questo motivo, nonostante il « seppure », leghi a fatica con quello iniziale dell'assistenza ai bambini del sud), apre, con il richiamo al mondo imperialistico, il consueto allineamento di oggetti, con relativo inserimento di parentesi e citazioni culturali.

La seconda parte reca un altro motivo ricorrente in Dean, quello della polemica contro l'arte tradizionale. Il motivo è tuttavia espresso qui senza l'abituale virulenza iconoclastica, bensì su un piano più assorto e meditativo, dove l'ironia che attacca e sgretola l'accenno all'avvenire radioso (si veda l'inserto tra parentesi) si placa assumendo i colori dell'elegia per la scomparsa degli ultimi circhi e, con essi, d'una forma di esistenza che ancora poteva permettersi « una casa, un poco di tempo ».

Il che può essere meglio inteso se si ponga mente all'attacco iniziale d'una poesia precedente, quando Dean avanzava il tema dell'alienazione operaia. (filanti scie per funzionali famiglie aziendali inchiodate / nella nebbia in val padana senza nemmeno registrazioni / brave di Leonetti oppure Antonioni...).

una volta radicalmente riformato il sistema assistenziale
nel nostro paese ed i bambini t b c del sud avranno (questo)
fratelli seppure albeggia notte lunga di guerra nel paese del Catai (1)
(lontani troni ingemmati: la scia con croci di legno al seguito di
businnes man's e profumo di spezie per la nostra gioia)
eccitanti avventure dello spirito in rarefatti spazi meta
ne oraveris: le loro quotazioni alla borsa valori di Milano
raffinati giochi d'amore pro nobis stilizzati monologhi interiori in cerca
lacca di verdi dita Fred Katz (2) musico zen rivoletti d'edenico senza nome
senza nome è l'inizio del cielo della terra (3) in cerca
appunto di gocce di piacere intorno intorno lungo come (laghi
alpini i tuoi occhi gelidi indimenticabili alle cinque dunque la marchesa)
srotola gomitolo d'arianna the legendary quartet respirando fiato
d'avorio (le molte bocche spalancate sul tappeto verde) in labirinti di cristallo
per anime e sleali gualioses per tetto di tegole all'ombra di
gozzuti camini secolo scorso gatti bianchi bigi incursori dalla fessura
oltre la soglia sbirciare l'altro e l'ode al buon senso comune
antico in medio è la vertù nell'etica a nicomaco secondo sei
eppure muore l'immagine polita l'ardore del verso ben tagliato
e non viviamo in tempi oscuri e l'avvenire radioso attende
(nel rispetto della libertà e della giustizia, delle virtù democratiche, insomma
e senza avventure nell'ordine costituzionale dico)
noi ormai accerchiati nel folklore di sfinite donne barbute negli ultimi poveri
circhi ancora in giro alla ricerca d'un prato in qualche periferia
dove, se ancora si possa, permettendolo leggi regolamenti testo unico
stendere il telone verde alzarlo e incollati in giro gli avvisi
in lampostyle annunciare lo spettacolo le bestie feroci dell'africa lontana
accordare alla fisarmonica rauca il violino dalle corde fili di ragno
ed avere una casa, un poco di tempo.

---

(1) *Paese dei Catai = allusione alla crisi vietnamita.*
(2) *Fred Katz = compositore statunitense noto per il suo tentativo di scrivere musica zenica.*
(3) *Senza nome senza nome è l'inizio ecc. = citazione da Lao-Tse.*

Fernando Trebbi | **Maselli, De Santis, Pasolini, Antonioni ovvero le proposte attuali del cinema italiano.**

" Gli indifferenti ,, da Moravia a Maselli

L'incontro di Moravia con il cinema è stato, almeno dal punto di vista commerciale, un incontro fortunato. E certamente l'interesse che la riduzione cinematografica delle sue opere ha saputo suscitare anche in registi di non secondaria importanza, come Damiani, Godard e lo stesso Maselli, non ha terminato di dare i suoi, più o meno apprezzabili, frutti.

La ragione di tutto ciò si deve probabilmente cercare sia nel ruolo di protagonista della cronaca culturale, che Moravia ha saputo svolgere dal dopo-guerra ad oggi, estendendo un po' dappertutto la sua capacità di interesse e di presenza, sia negli argomenti spregiudicati e « vietati » intorno ai quali si è sviluppata la produzione letteraria di questo autore, sia infine nella prosa di una corposità quasi naturalistica, per nulla aliena dalla trama e dall'intreccio, che può trarre facilmente in inganno il riduttore in cerca di facili spunti.

Con la stessa facile probabilità si possono d'altra parte indicare i motivi del generale fallimento delle numerose riduzioni moraviane, riassumendoli a titolo indicativo in uno fondamentale: la tragica incapacità dei nostri uomini di cinema a rendere filmicamente il sottile gioco di sentimenti che caratterizza la prosa e lo stile di Moravia. Con ciò non si vuol dire che il cinema « per se stesso » non possa avventurarsi in questa regione dello spirito. Le opere di Antonioni, Bergman, Bresson, Drejer, per citare i più noti, hanno largamente dimostrato quanto fosse infondato il giudizio di coloro che vedevano il cinema « inadatto » alla indagine psicologica, alla descrizione dei movimenti interiori e « disponibile » soltanto per una narrazione oggettiva. Se l'incontro tra Moravia e il cinema è spesso fallito, ciò non è da attribuire dunque alla insufficienza del mezzo filmico, ma, ovviamente alla insufficienza di determinati registi o, meglio ancora, al loro « lasciarsi integrare » all'interno di un sistema industriale che ha fatto della cultura uno strumento di produzione di ricchezza, preoccupandosi, nel caso nostro, di tradurre il successo editoriale, non quello letterario, a livello cinematografico. E' il ben noto criterio della riduzione in serie dei *best - sellers*, che cerca di stabilire tra cinema e letteratura uno stretto rapporto di interesse e di profitti.

All'interno di questa situazione va di conseguenza valutato *Gli Indifferenti*, un film che, pur riflettendo in parte i difetti delle altre riduzioni, ha per lo meno il merito di aver riportato alla attività un regista indubbiamente interessante come Maselli e di averci dato forse un'opera per tanti aspetti migliore delle altre dello stesso genere.

Questo primo lavoro di Moravia era un testo indubbiamente difficile la cui importanza è stata determinata da nume-

rosi fattori, alcuni veramente intrinseci all'opera e tipici anche della produzione successiva dell'autore, altri invece di carattere più estrinseco e contingente. C'era anzitutto la questione del mezzo di espressione, il romanzo, che allora era circondato da « ogni sospetto di impurità », preferendo la cultura ufficiale sbizzarrirsi in sottigliezze e ghirigori che portavano all'esaltazione della « bella pagina », della « prosa d'arte » e alle disquisizioni « sull'inconciliabilità tra romanzo e carattere italiano » (1). C'erano, inoltre, più o meno apertamente riconoscibili e riconosciuti, i caratteri di quella generale « malattia del secolo » che avrà i suoi testimoni più efficaci nel Sartre de *La nausée* e nel Camus de *L'étranger* (2). Infine i casi della famiglia Ardengo svelavano certamente quelli tipici della società italiana degli anni '30 e facevano de *Gli Indifferenti* « un documento di quasi saggistica lucidità, tanto esso appare energicamente impegnato, nato da un diretto desiderio di analisi precisamente moralistica e satirica della società borghese, nello stadio storico della sua dissoluzione decadente e segnatamente negli anni del fascismo italiano » (3).

Maselli, nel rifare cinematograficamente l'opera di Moravia, deve aver tenuto presente, in modo particolare, quest'ultimo aspetto del romanzo, un po' perchè l'anticipazione esistenzialistica o la rivoluzione formale non avrebbero potuto farsi facilmente oggetto di interesse cinematografico, un po' perchè, da *Gli sbandati* a *I delfini*, Maselli ha mostrato una attenzione speciale nei confronti del *milieu* borghese e « un desiderio di analisi precisamente moralistica e satirica » molto simile, appunto, a quello additato, in Moravia, da Sanguineti.

Il mondo che circonda gli indifferenti è uno mondo in cui la distruzione totale della scala tradizionale dei valori, aveva comportato l'interruzione del rapporto tra l'uomo e la realtà e aveva generato l'indifferenza, ovvero l'incapacità di stabilire un contatto qualsiasi con il proprio ambiente, con le cose che stanno intorno. In questa condizione c'è l'esplicita condanna di Moravia nei confronti di una società di cui anch'egli aveva fatto più o meno parte, una condanna se si vuole un po' schematica, priva di articolazione dialettica, com'era del resto nelle possibilità di chi non aveva, per andare oltre, una sufficiente conoscenza dell'altra porzione di realtà, ma una condanna sempre puntuale, efficace e piuttosto dura.

A ben guardare infatti, il dramma di Michele è « il dramma di chi non riesce più ad agire in modo univoco, obbedendo di volta in volta ad un motivo ispiratore o abbbandonandosi ad una passione ben delineata ». Egli « non può fare a meno di scorgere in ogni occorrenza quale sarebbe la soluzione *naturale*, quella che ogni altra persona *normale*, nei suoi panni alla sua età, seguirebbe senza troppo pensarci: scattar di generosa ira di fronte ai sopprusi di Leo; vendicare l'onore della sorella; approffittare dell'amore facile offertogli dalla compiacente Lisa. Queste appunto di volta in volta le vie naturali, prevedibili. Ma all'atto di imboccarle la risolutezza di Michele è frenata dal fatto che al suo sguardo si aprono altre vie, altre soluzioni; le molte possibilità si elidono tra loro e il risultato è l'inazione, *l'indifferenza* » (4).

A Maselli questo discoso non è certamente suonato nuovo ed egli ha potuto aderire, con una certa facilità, alla moralistica satira di Moravia. La sua mano è stata abile, sia nella scelta dei protagonisti, sia nell'uso del mezzo cinematografico e non si è lasciata andare alle sbavature folkloristiche e scenografiche che potevano costituire il rischio grosso di una troppo pedissequa aderenza al testo letterario. Si è tenuto anche piuttosto lontano dalle concessioni tipiche di altri films moraviani e che, comunque, potevano essere largamente suggerite da alcuni passi del libro e dalla presenza di una attrice come Claudia Cardinale. Ma quel che più depone a favore di Maselli è la sua volontà di conferire all'opera uno stile unitario in cui ogni elemento potesse concorrere a quelle sottolineature che contavano maggiormente. L'atmosfera di disfacimento e di crisi che emana dai volti di Rod Steiger, Paulette Goddard, e della stessa Cardinale; quel modo particolarmente efficace di avvolgere i personaggi con una macchina da presa che non li abbandona un istante e che coglie continuamente aspetti nuovi e particolari del loro comportamento aumentando in tal modo l'impressione del loro isolamen-

to e del loro distacco dalle cose, sono alcuni elementi tra i più interessanti del film, dai quali risulta la serietà e l'impegno con cui il regista si è accinto alla riduzione dell'opera. Anche la questione della analisi psicologica è stata affrontata e risolta in maniera soddisfacente. Si pensi a tale scopo: alle sequenze relative alla decisione di Carla di andare da Merumeci dove la macchina, con un improvviso salto di ritmo che porta sullo schermo delle brevissime inquadrature di oggetti e azioni, sembra voler testimoniare il ristabilimento di un legame con le cose e con la realtà; oppure alle sequenze girate nella casa del giardiniere dove l'iniziazione di Carla, dominata dal viso impassibile ed assurdo di Merumeci, ripete senza squilibri l'efficacia del testo; oppure, infine, alla luga carellata su Michele che corre da Leo, deciso ormai a farla finita, dove, pur non rispettando il ritmo lento e meditativo del testo, si raggiunge ugualmente lo scopo di evidenziare, per contrapposizione con le sequenze successiva, la tragica incapacità ad agire che neanche il fortissimo sdegno, recentemente provato, può servire a superare.

Se dunque un film di riduzione esaurisce i suoi pregi soltanto nella fedeltà al testo da cui è tratto, non c'è dubbio che l'opera di Maselli sia da considerarsi pregevole. Ma l'opera non si accontenta di presentarci un ottimo scorcio di società borghese in un determinato periodo della sua decadenza, essa ha evidentemente l'ambizione di superare i limiti temporali della storia e tende ad elaborare dei significati validi anche per il presente, mediante l'assunzione e lo sviluppo di quell'elemento esistenziale della vicenda, che costituisce, oggi, uno dei motivi più validi del romanzo e che ha fatto de *Gli Indifferenti* l'anticipatore, come si diceva, di quel particolare atteggiamento filosofico - morale cui hanno reso successivamente testimonianza un Sartre oppure un Camus.

La evasiva guerra di De Santis

Con *Italiani, brava gente* il cinema italiano tenta di tornare ai grandi temi della nostra storia nazionale seguendo un filone abbastanza ricco di opere folte di motivi e spunti interessanti, quando non dotate addirittura di pregi tipici dei veri capolavori. Per la verità con « le grandi guerre » il cinema italiano non è mai riuscito a fare delle « grandi » opere e l'ultimo esempio in questo senso ce l'ha dato Monicelli con quel suo lavoro pieno sì di buone intenzioni, ma purtroppo incapace di scendere molto al disotto di quella emblematica superficialità di cui i due protagonisti di quelle vicende, Gasman e Sordi, rischiano di diventare, sia pure con qualche sporadico pentimento, i più tipici rappresentanti.

De Santis, come Maselli, torna con questo film alla attività cinematografica secondo quell'indirizzo di impegno civile che probabilmente è il più consono alla sua natura di autore, ma vi ritorna con la prospettiva non edificante di proporre alla critica la questione di un ridimensionamento della sua opera e di un diversa valutazione delle sue inclinazioni di regista. Non basta infatti per fare una buona opera, scoprire un buon argomento, come poteva essere quello della campagna di Russia, anche se per fare ciò si è avuta l'idea, per se stessa non cattiva, di affidare una parte del lavoro ad una *troupe* sovietica. Quando le prospettive di sviluppo del tema non siano chiare e le argomentazioni che si portano non siano convincenti, il risultato può essere del tutto insoddisfacente. Ma il cinema italiano non sempre si rende conto di questa elementare considerazione e ritiene spesso che la scelta dell'argomento possa da sola dar valore a tutta l'opera.

De Santis è stranamente caduto in questo errore realizzando un'opera che oltre a mancare in maniera piuttosto grave l'obbiettivo di un impegno di portata storica oggettivamente verificabile, si sviluppa secondo due linee di narrazione, di stile, di ispirazione, che non riescono mai a trovare l'occasione di una unitaria solu-

zione: da una parte infatti stanno i cineasti sovietici con la applicazione di moduli cinematografici attinti largamente dalla loro rispettabile tradizione artistica, ma adattati però in modo troppo schematico e formale alla materia del racconto, dall'altra parte la *troupe* italiana mostra di non avere idee molto chiare e preferisce anch'essa ripetere degli schemi già sufficientemente collaudati presso il nostro pubblico, come quelli de *La grande guerra* ad esempio, senza neanche tentare di proporre un tipo di racconto che in ogni caso non poteva certamente essere quello di Monicelli dei cui limiti s'era ormai detto a sufficienza. Ne è così uscito un film che oltre a conservare la superficiale insignificanza del titolo, rischia di far dimenticare anche le belle pagine di carattere documentaristico e spettacolare che pure contiene.

Si è detto prima che il film ha mancato quello che avrebbe dovuto essere il suo obbiettivo storico più preciso ed impegnativo, vale a dire cioè la questione dei rapporti tra guerra e coscienza nazionale. Ora non v'è chi non veda quale ricchezza di indicazioni e di stimoli avrebbe potuto scaturire dalla esatta definizione dei rapporti tra questi due termini della questione, specialmente se la questione dei rapporti tra guerra e coscienza nazionale italiana, fosse stata contrappuntata dall'altra questione dei rapporti tra guerra e coscienza nazionale sovietica. Allora probabilmente l'uso delle due *troupes* cinematografiche avrebbe avuto una sua interna e sostanziale giustificazione e, soprattutto, si sarebbe potuto meglio capire come dice Rigoni Stern: « *che cosa eravamo noi e che cosa volessero i Russi*».

Ma De Santis ha preferito una strada più tranquilla e ha dato alle vicende della campagna di Russia uno svolgimento frammentario distribuendo qua e là delle forti dosi di sentimentalismo e facendo muovere il tutto attorno a dei personaggi di carattere bozzettistico protagonisti spesso di edificanti azioni, ma esponenti di un galantuomismo del tutto generico. Questi soldati, le cui connotazioni sono date in maniera aprioristica, denunciano immediatamente lo schema al quale soggiaciono fino al punto da costituire addirittura un intralcio nello svolgersi della azione, un elemento di cui il regista non sa più come liberarsi. Ed ecco allora la strascicata dilatazione della vicenda personale, che porta alla morte di ognuno di loro, dove il patetismo e il sentimentalismo superano i limiti del verosimile per sfociare in un lirismo tutto di maniera, capace soltanto di suggerire soluzioni cinematografiche di uno sconcertante semplicismo.

Questo comunque non è altro che il risultato di una scelta iniziale: nell'eludere, o nel non riuscire a trattare, le questioni di più larga portata storico critica, De Santis si è aperta la strada, in maniera direi quasi automatica, a quelle soluzioni individualistiche e particolaristiche che caratterizzano il suo film. La campagna di Russia rappresentò per tutti coloro che vi parteciparono una occasione preziosa per molti ed importanti chiarimenti, ma il film anzichè cercare di metterli in luce ha preferito credere che l'unico insegnamento della tragica esperienza fosse quello di un vago e generico pacifismo. La ritirata che pure è stata resa con delle notazioni documentaristiche veramente pregevoli, è rimasta soltanto una occasione fotografica e registica, mentre nella realtà fu il punto di partenza per la maturazione di una precisa coscienza antifascista.

Se De Santis si fosse soffermato su queste considerazioni avrebbe certamente scoperto che gli « italiani brave gente » non sono tali per una specie di provvidenziale ed inperscrutabile elargizione della natura, ma probabilmente per aver più o meno direttamente inteso il senso e l'insegnamento di determinate esperienze storiche. Per queste ed altre ragioni alla fine si fa strada la convinzione che il film di De Santis pur avendo indicato delle prospettive di lavoro delle quali è bene tenere il dovuto conto, abbia lasciato completamente aperto il discorso, che rimane da fare, sugli argomenti da lui scelti.

Italiani, brava gente non è sufficiente ancora per fare sul suo autore quel discorso di ridimensionamento di cui si diceva, non rimane quindi che concedergli tempo e rinviare la revisione del giudizio ad una occasione futura.

"La contrastata rivolta" di Pasolini

« Ora ci crediamo: se la morte non è eliminabile, come è lecito pensare che socialismo e tragedia siano antitetici? ». E anche a prescinendere dalla morte, può l'uomo esaurirsi sul piano della socialità? O non è vero invece che « lo attendono al varco ben altri ostacoli » come « la incomunicabilità, ad esempio, la difficoltà ad entrare in comunione con gli altri? ». In definitiva, e spingendo la domanda alle sue radici, può il socialismo risolvere *tutti* i problemi dell'uomo?

Non c'è dubbio che una simile problematica sorta recentemente proprio all'interno della critica cinematografica di formazione marxista (V.M. Argentieri - La tragedia non sparirà - *Cinema* '60 n. 41) abbia contribuito a variare di molto, almeno sul piano artistico, il criterio di valutazione di una ricerca condotta su quei problemi che non sembrano risolvibili all'interno di un ambito soltanto sociale. Se la variazione di questo criterio possa restare valida anche per un tipo di ricerca *non precisamente artistica*, è difficile dire. Bisogna però riconoscere che *almeno una certa parte* della cultura marxista, sta dando per scontata la impossibilità di risolvere soltanto nell'ambito sociale tutti i problemi dell'uomo e mostra di conseguenza una certa apertura verso questioni di carattere ad esempio religioso, sentite magari come elemento di interna, personale contraddizione esistenziale, oppure soltanto come possibilità di rettifica di determinate valutazioni date fino ad ora sul piano storico e culturale (5).

La ricerca artistica sviluppata da Pasolini con il *Vangelo secondo Matteo*, tocca largamente *anche* questa zona di interessi — sviluppando del resto una tendenza implicita in tutta la sua precedente produzione non solo cinematografica — e si colloca pertanto all'interno della prospettiva cui si è accennato. Ma prima di procedere nel discorso bisognerà sgombrare il campo da un possibile equivoco e dare di conseguenza forma più direttamente intelleggibile ai corsivi fin qui usati.

Pasolini non è certamente un cattolico e pare che probabilmente non lo diventerà, entro un breve periodo di tempo, neanche dopo la assegnazione del Premio OCIC. Dunque non è pensabile che il suo film possa essere analizzato, oppure che i significati in esso contenuti possano essere portati a chiarezza, seguendo questa prospettiva di indagine. Di conseguenza mi pare che nell'opera pasoliana si possano dare come fondamentali, ed ovviamente non-alternative, due proposte di lettura: il *Vangelo* ha anzitutto un valore autobiografico e nel Cristo del film è necessario vedere la proiezione spirituale di Pasolini stesso; in secondo luogo esso ha un significato di rivolta e di polemica nei confronti di un certo conformismo cattolico che del testo sacro si è sempre servito come elemento di « copertura » dei propri interessi, più o meno legittimi, e mai invece come elemento di « apertura » verso zone più larghe di realtà. Nell'ambito poi dell'una e dell'altra linea di sviluppo, e quindi di lettura, del film, prendono corpo tutte quelle sollecitazioni di carattere artistico, figurativo, poetico, che fanno parte della vasta preparazione storica, filologica e culturale in genere, propria del Pasolini come uomo-artista alla moda largamente impegnato all'interno di una precisa prospettiva di ricerca e di rinnovamento delle forme di espressione.

Quanto alla prima proposta, mi pare che nella figura del Cristo, Pasolini abbia voluto rappresentare soprattutto se stesso secondo quella particolare e sofferta dimensione della sua personalità che egli ha più volte descritto come « il sentirsi diverso » e che — scrive il Ferretti — « da trauma biologico ed esistenziale tende a diventare, fin dall'inizio, dramma dell'eretico solitario » (6). Nel Cristo, Pasolini vede, prima di ogni altra cosa, uno che, come lui, si sente, ed *è*, diverso, e da questa sua diversità « delude », scandalizza, inquieta, tutti coloro che gli stanno attorno, non esclusi gli stessi discepoli che solo in un secondo tempo riusciranno a comprendere pienamente il senso della suo predicazione, dopo essere passati attraverso numerose e continue incertezze.

In una delle sue composizioni poetiche dal titolo *Crocifissione* Pasolini scrive in maniera molto eloquente: « Bisogna esporsi (questo insegna / il povero Cristo inchiodato?), / la chiarezza del cuore è degna / di ogni scherno, di ogni peccato / di ogni più nuda passione... / (questo vuol dire il Crocifisso? / sacrificare ogni giorno il dono / rinunciare ogni giorno al perdono / sporgersi ingenui sull'abisso) ». E di seguito: « Noi staremo offerti sulla croce / alla gogna, tra le pupille / limpide di gioia feroce / scoprendo all'ironia le stille / del sangue... / ... / per testimoniare lo scandalo » (7). Dove, è ancora Ferretti che parla, « la riaffermazione disperata di una chiarezza del cuore e di una innocenza che non teme peccato, contro ogni ambiguità dell'impuro rimorso; di una religione della innocente passione contro ogni violenza esteriore della Autorità » (8), sono gli atteggiamenti che Pasolini ritiene di avere in comune con la figura del Cristo e che forniscono, mi pare, una giustificazione interna e plausibile del suo riandare, col *Vangelo*, alla vita e alle vicende di questo personaggio storico (9).

Ma le ragioni che mi inducono a creder possibile la proposta di lettura fatta all'inizio, non sono esaurite. Il Cristo che chiede spesso al padre di esentarlo dall'incarico affidatogli, ma che pure accetta di condurre a termine la sua missione di redenzione rammaricandosi soltanto di trovare dell'odio là dove egli diffonde senza parsimonia un amore infinito, presenta molte sintomatiche analogie con il Pasolini che scrive: « Ma perchè costringermi ad odiare, io / che quasi grato al mondo per il mio male, *il mio / essere diverso* — e per questo odiato — / pure non so che amare fedele ed accorato?» (10).

Se *l'essere diversi* è una condizione esistenziale che l'uomo-Pasolini non si può scrollare di dosso e che il Cristo-uomo non può rimettere nelle mani del padre, se inoltre questa condizione non fa che attirare l'odio degli altri, allora non rimane che andare fino in fondo (bere il calice fino all'ultima goccia) senza incertezze, senza rimorsi, scegliendo decisamente la via della *provocazione*, con quella chiarezza di cuore che è « degna di ogni scherno » e « di ogni peccato ».

« La vera via / di chi vuol essere — dice ancora Pasolini — *è deludere*. Il che fa uguali / tutti fra loro, come i morti: / ma rimette in discussione i sacrali / testi delle cerchie. Ergo, aspettando che porti / un nuovo Grande Ebreo un nuovo TUTTO E' / — a cui il mondo sputtanato si rivolti — / *bisogna deludere*, nel nostro piccolo... » (11). E' proprio da questo atteggiamento di provocazione e di lotta, per il quale Pasolini si vede accomunato a Cristo, che scaturiscono le pagine più violente ed accorate del suo Vangelo: il discorso ai farisei e la cacciata dei mercanti dal tempio.

Anche in questa violenza, tutta morale, tipica del « profeta disarmato » è possibile vedere una ulteriore proiezione del Pasolini che dichiara a grandi lettere: « e nella mia violenza non c'è posto / NEANCHE PER UN'OMBRA DI AZIONE / NON INTELLETTUALE... »; oppure: « ... mi sveglio per la prima volta in vita mia / col desiderio d'impugnare un'arma. / Il ridicolo è che lo dico in poesia » (12).

All'interno della poetica pasoliniana agisce dunque, in stretta relazione con l'esistenziale condizione dell'*essere diversi*, un momento di disperata rivolta, di furiosa e perenne rottura che si manifesta sul piano morale come cupa visione di un mondo popolare tragicamente escluso dalla storia (13). Da una parte egli sente la tentazione di isolarsi in un intimo compiacimento della propria condizione spirituale, dall'altra avverte chiaramente « la caducità del suo odiosamato mondo intellettuale-viscerale e quindi la necessità di fare i conti con la realtà e con la storia, anche quando vorrebbe respingerla, anche quando soffre del suo bruciante contatto » (14).

Il Cristo del *Vangelo*, con la sua aria corrucciata, indignata, sofferta, dolorosa, mostra apertamente di *patire* nello stesso modo il « bruciante contatto » con una realtà avvilente, fatta di ipocrisia, di ignoranza, di incomprensione, di sfiducia che serpeggia tra gli stessi discepoli, di repellenza fisica, ma, ciononostante, riesce ugualmente ad andare verso il popolo e a divenirne addirittura il protettore.

La caratterizzazione popolare della figura di Cristo e della sua predicazione — che ha come naturale conseguenza la

polemica di cui si diceva nella iniziale proposta di lettura — trova in queste considerazioni la sua più ragionevole interna giustificazione e trae origine, ancora una volta, dal fondamentale rapporto Cristo - Pasolini che viene così confermato nel suo ruolo di chiave dell'intera opera.

Tra l'altro, siccome il rapporto Pasolini - Cristo si pone su di un piano ovviamente naturalistico, risultano ugualmente superate, secondo la prospettiva indicata, le analisi progettate sia da coloro che peccavano di entusiasmo immaginando un Pasolini ormai prossimo ad abbracciare la fede cristiano - cattolica, sia da coloro che, invece, credevano di dover scoprire nel *Vangelo* i germi di una involuzione reazionaria mediata da commistioni mistico - religiose. L'una e l'altra considerazione possono sì divenire oggetto di interessante dibattito al fine di stabilire quale sia la *funzione* che il *Vangelo* può assumere al'interno della battaglia culturale in atto tra due diversi modi di intendere la realtà, ma non possono certo servire, da sole, ad intendere il significato dell'opera pasoliniana.

Prima di concludere il discorso bisognerebbe però dire che Pasolini all'interno della sua « contrastata rivolta », non ha saputo fare a meno di quelle componenti intellettualistiche della sua poetica, e in particolare della idea di un « cinema figurativo », che se talvolta aggiungono forza ed efficacia alla narrazione, altre volte riescono ad essere soltanto dei preziosi ed affascinanti richiami culturali, privi comunque della necessaria giustificazione contestuale.

Del resto questo intreccio di visceralismo e di gusto estetizzante, di raffinate immagini figurative e di descrizioni naturalistiche compiaciute, all'interno di un atteggiamento intellettualistico - viscerale facilmente ritrovabile nelle sue opere poetiche e narrative, è quello che gli ha fatto recentemente scrivere a proposito del *Vangelo*: « La mescolanza del testo sacro, di violenza mitica e di cultura pratica, quella entro cui Matteo, alfabeta, non poteva non operare, proiettava nella mia immaginazione una doppia serie di mondi figurativi spesso connessi fra loro: quello fisiologico, brutalmente vivente del tempo biblico, come mi era apparso nei viaggi in India o sulle coste arabiche dell'Africa, e quello ricostruito dalla cultura figurativa del Rinascimento da Masaccio ai Manieristi neri » (5). Ma di questo non bisogna stupirsi poichè come egli stesso ebbe a scrivere: « ... la via / della Verità passa anche attraverso i più orrendi / luoghi dell'estetismo, dell'isteria, / del rifacimento folle erudito ».

Eclisse dei sentimenti o eclisse della ragione, nell' ultimo film di Antonioni ?

Eclisse dei sentimenti o eclisse della ragione, nell'ultimo film di Antonioni?

« Io non credo che in questo film siano trattati gli stessi temi che negli altri miei films precedenti. Ossia i risultati, se così posso dire, raggiunti con gli altri miei films qui sono un po' dati per scontati. In questo senso, che negli altri films io avevo cercato di realizzare *rapporti tra individui e individuo* e per questo si è parlato di incomunicabilità. In questo qui invece tratto più dei *rapporti tra individuo e ambiente* e difatti nel film si parla di una nevrosi che è in parte dovuta all'ambiente in cui vive questo personaggio di donna... » (17).

Con questo giudizio — una specie di contributo alla lettura del suo ultimo film — Antonioni ha posto una prima serie di questioni che riguardano direttamente il senso e il significato di *Deserto rosso*. Potrà sembrare inutile, per qualcuno, chiedersi se il comportamento di Giuliana sia conseguenza di una causa accidentale che l'ha trasformata da persona « normale » in persona « anormale » scatenando quella nevrosi di cui parla Antonioni, ma poichè una gran parte dei commentatori cinematografici — dai più estemporanei ai più riflessivi — si è impegnata intorno a tale argomento, è da qui che si potrebbe iniziare un discorso sul film.

E lo si potrebbe iniziare col dire, anzi-

tutto, che l'« anormalità » di Giuliana non vuole certamente rappresentare la conseguenza di una perdita di ragione, ma, piuttosto, vuole indicare una « normalità » di tipo diverso da quella che comunemente viene ritenuta tale. La stranezza del suo comportamento nasce soltanto dal desiderio di stabilire con gli altri dei rapporti più sostanziali di quelli ormai codificati in un certo modo dall'ambiente in cui vive. La crisi di Giuliana nasce, ancora, dalla impossibilità di entrare veramente in comunicazione con gli altri. Ma né Ugo, né Corrado riescono a rendersi conto della reale condizione della donna: l'uno preferisce credere che tutto dipenda dall'incidente d'auto, l'altro rinuncia ad ogni spiegazione e si rassegna a non capire abbandonando Giuliana al suo destino. Le inquadrature finali, identiche per significato a quelle dell'inizio, indicano il ritorno alla condizione di partenza.

La « malattia » di Giuliana alla quale i protagonisti del film danno una spiegazione di carattere « tecnico » (l'incidente automobilistico, lo shock patito, il conseguente ricovero in clinica) ha dunque delle radici più profonde e nasce dal non sapersi più ritrovare in un ambiente irrimediabilmente disumanizzato e spersonalizzato nel quale lo stesso paesaggio naturale è stato significativamente alterato o, addirittura, sostituito dai mucchi di rifiuti, dalle lamiere contorte, dai tralicci, dalle antenne, dalle ciminiere, dai bidoni, dai fumi giallastri e velenosi che anche gli uccelli — come dice la protagonista — hanno imparato ad evitare.

Allora la prospettiva si capovolge completamente: l'incidente di macchina diviene non l'*origine* ma la *conseguenza* della nevrosi e prende pertanto la configurazione di un tentato suicidio mediante il quale la protagonista cerca di sottrarsi al disagio e alla incapacità di « reinserirsi » nella mutata realtà ambientale e umana che la circonda.

La storia della ragazza incontrata in clinica — che « stava molto male », che aveva « l'impressione di essere su di un piano inclinato » o « di essere sempre lì lì per affogare », che « voleva avere tutto » ed alla quale il dottore diceva di « imparare ad amare » — è la storia di Giuliana. Ed è ancora Giuliana che confessa a Corrado: « Non volevo dirtelo, mi vergognavo. Neanche Ugo lo sa, ero daccordo coi medici. *Avevo tentato di suicidarmi* ». Tentativo questo che si ripete, tra l'altro, durante la fuga dalla baracca di Max quando la macchina si blocca fortunosamente proprio sul ciglio della massicciata che confina col mare.

Sono le manifestazioni quasi periodiche di una crisi che pare avere il suo punto di partenza nella indifferenza del marito (« Se Ugo mi avesse guardata come mi guardi tu in questi giorni — dice Giuliana a Corrado — avrebbe capito molte cose ») posta già all'inizio del film, in un brano di dialogo tra Ugo e Corrado (C.: Il giorno dell'incidente a Giuliana, tu dov'eri. U.: A Londra, perchè? C.: E sei tornato? U.: No... Mi hanno detto che *non era necessario*...).

Per tutto il film, del resto, Giuliana sembra andare alla disperata ricerca di una condizione di « autenticità » ormai smarrita e irrecuperabile. Lo dimostrano ampiamente sia il tentativo di stabilire con Corrado un legame non effimero, sia l'amore che essa dedica al figlio, sia l'atmosfera nostalgica e struggente che avvolge la straordinaria favola dove, nella storia del veliero e della fanciulla, è facile vedere la trasfigurazione onirica dell'affetto che essa aveva cominciato a sentire per Corrado, l'uomo che viene da molto lontano e che sembra avere un aspetto meraviglioso ed affascinante, ma che si rivela, alla fine, misterioso, incomprensibile.

Per recuperare l'« autenticità » bisogna — come ha detto il dottore — « imparare ad amare »; ma questa è proprio la cosa che Giuliana non sa fare, perfino il figlio non riesce ad amare come vorrebbe, perchè lo sente troppo distante, troppo uomo, troppo serio, troppo « grande », troppo « alterato », insomma, dall'ambiente, dalle circostanze, dalla influenza del padre, dai giocattoli elettronici che hanno fatto di lui, al pari degli altri, un essere disumanizzato.

Paradossalmente, l'unica possibilità di apertura, di comunicazione, di liberazione, Giuliana sembra trovarla nel colloquio col marinaio turco che non può capirla e del quale non conosce la lingua. Ad esso la donna si confida uscendo in una frase che pare indicare una presa di coscienza od

una rassegnata accettazione della propria condizione: « io devo pensare che *tutto quello che mi capita è la mia vita...* ».

E' evidente che con il *Deserto rosso* Antonioni ha allargato il suo discorso sulla incomunicabilità fra individui coinvolgendo nella prospettiva ogni tipo di realtà umana e proponendo la questione di un generale disadattamento sociale. La irrisolutezza del personaggio, il suo comportamento spesso privo di motivazioni consistenti o immediatamente evidenti, le manifestazioni non sempre necessarie del carattere, sono i termini appunto di un disadattamento che trascende simbolicamente la figura di Giuliana per investire tutta la società.

Antonioni è stato abilissimo nel presentare un personaggio che collocandosi tra il normale e il patologico sottolinea in maniera artisticamente valida, cioè non didascalica o esterna, il rilievo che l'ambiente assume nella determinazione di una condizione esistenziale.

Dunque un allargamento si è in effetti verificato (anche se, probabilmente, esso non comincia soltanto con *Deserto rosso*); dopo aver tentato di definire i rapporti tra individui, Antonioni passa ora a trattare quelli tra individuo e ambiente. Ma la variazione che ne consegue nei confronti dei significati che il discorso propone, o ripropone, è del tutto irrilevante salvo quella estensione o allargamento che permette di inglobare nella prospettiva una maggior porzione di realtà. Come tra gli individui infatti anche tra individuo e ambiente, o realtà esterna, nessuna « apertura » reciproca è possibile.

Si parlava prima di « determinazione di una condizione esistenziale », da parte dell'ambiente, nei confronti del personaggio, ma è chiaro, ora, che si tratta di una determinazione « non-causale », ma « per contrapposizione ». Parallelamente al concetto della solitudine dei soggetti tra loro, Antonioni ha sviluppato nel *Deserto rosso* (già vi aveva accennato negli altri films) i consequenziali concetti della solitudine « del soggetto tra gli oggetti » e « degli oggetti per il soggetto ». La vita così come Antonioni la descrive consiste « in questa assenza di rapporti (e quindi di reciproche *determinazioni*) tra i soggetti e tra soggetto e oggetti: ...la nuda soggettività nella nuda oggettività » (18). Si potrebbe anche dire, portando il discorso alle estreme conseguenze, che, alla fine, scompare ogni residuo di soggettività e prende l'avvio quel processo di « de-soggettivizzazione », o « oggettivazione », o « cosalizzazione », che rappresenta — secondo Paci — « il senso fondamentale, il tema principale » della poetica antonioniana perchè scaturisce proprio dalla analisi di un momento della storia dell'uomo e della civiltà, quello presente, in cui « è così chiaro il processo di riduzione dell'uomo, del soggetto, a cosa » (19).

Mentre nell'« *Eclisse* » questo processo di riduzione era descritto nel suo costituirsi (specialmente nelle inquadrature finali dove appunto i gesti delle persone scompaiono e il vuoto che lasciano viene riempito dalle cose), nel *Deserto rosso* esso è dato come punto di partenza, come situazione, nella quale i personaggi si trovano immersi e con la quale devono venire a patti. Ma per patteggiare, per resistere alla forza alienante delle cose, è necessario avere almeno un minimo di capacità « contrattuale »: la coscienza della crisi, « la consapevolezza della non significatività sostanziale della volontà, dei sentimenti, della conoscenza ». La incomunicabilità dupplice, delle persone tra loro e della persona con la società si risolve soltanto con un ritorno alla « naturalità », perduta nella « artificialità », e alla « autenticità » perduta nella « alienazione ». Solo così sarà possibile riempire quel vuoto di interiorità di cui la realtà industriale è una proiezione necessariamente priva di valore e di significato.

Giuliana è l'unica a rendersi vagamente conto di tutto ciò, ma non potendo ritrovare la perduta autenticità e non volendo d'altra parte integrarsi in una realtà nella quale non si ritrova, sceglie la via del riconoscimento della crisi e della accettazione della sconfitta: « devo pensare che tutto quel che mi capita è la mia vita ».

Giuliana è, tra tutti, il personaggio più positivo e la sua positività consiste nel non voler continuare a vivere in un mondo nel quale tutti gli altri sono ormai morti da un pezzo avendo perduto la loro natura di « persone » e trovandosi ridotti a « cose », a elementi del paesaggio.

Ma la volontà della donna rimane sempre allo stato potenziale, è qualcosa di formale, non si riempie di contenuti, non

è in grado di operare scelte determinanti e radicali che le permettano di invertire il processo di alienazione, la sua presa di coscienza indica, nella migliore delle ipotesi, una condizione di disponibilità che si apre però su una assenza di alternative concrete, utili cioè a risolvere almeno qualcuna delle questioni emerse.

Antonioni è riuscito ancora una volta a darci il senso esatto di una esistenza insignificante, alienata, spersonalizzata, ma, ancora una volta, ha abbandonato i suoi personaggi alla loro « condizione » dopo aver creato attorno ad essi un mondo assurdo, ai limiti del verosimile, in cui convergono le antinomie del suo « neodecadentismo »: « la sconsolata contemplazione del caos indecifrabile della odierna realtà "industriale" e la lirica nostalgia di una natura incorrotta e misteriosa, la sofferta consapevolezza della aridità dei rapporti umani e la tensione inappagata e delusa di ritrovarne il senso e la misura, la pena della solitudine e l'impossibilità di uscirne senza negare la propria inquieta singolarità di "sopravvissuti" » (20).

NOTE

(1) Cfr. *Moravia*, a cura di ORESTE DEL BUONO, Feltrinelli, pp. 21 - 22.

(2) Cfr. RENATO BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Mursia, p. 62.

(3) EDOARDO SANGUINETTI, *Alberto Moravia*, Mursia, p. 9.

(4) RENATO BARILLI, op. cit., p. 60.

(5) « Si crede veramente, nel non perdonare a Pasolini la cambiale firmata (ma non in bianco) alla religione — testamento di Yalta e dialogo politico fra marxisti e cattolici a parte — che il problema della sopravvivenza religiosa sia spiegabile soltanto con la risposta ereditata dagli illuministi, dal positivismo e dalle correnti marxiste troppo legate a canoni sociologici? ». M. ARGENTIERI, *La solitudine del profeta e dell'artista*, in *Cinema '60*, n. 46.

(6) G. CARLO FERRETTI, *Letteratura e ideologia*, E. Riuniti, p. 183.

(7) Da *Crocifissione*, in *L'usignolo della chiesa cattolica*, pp. 113-114.

(8) FERRETTI, op. cit., p. 184.

(9) Non credo infatti che la figura di Cristo rappresenti per Pasolini qualcosa di più di un semplice personaggio storico.

(10) Da *Recit*, in *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, pp. 90-91.

(11) Da *Progetto per opere future*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, pp. 210-211.

(12) Da *Vittoria*, in *Poesia in forma di rosa*, p. 217.

(13) G.C. FERRETTI, op. cit., p. 355.

(14) *Ibidem*, p. 352.

(15) V. *Il Giorno*, 6 marzo 1963.

(16) Da *Progetto di opere future*, in *Poesie in forma di rosa*, p. 204.

(17) Dalle dichiarazioni di Antonioni, riportate in *Cinema '60*, n. 46, p. 64.

(18) GIANNI SCALIA, *Antonioni e l'insignificanza della realtà*, in *Michelangelo Antonioni*, a cura di CARLO DI CARLO, Ed. Bianco e Nero, p. 83.

(19) ENZO PACI, *Dibattito sull'Eclisse*, in *Michelangelo Antonioni*, op. cit., p. 89.

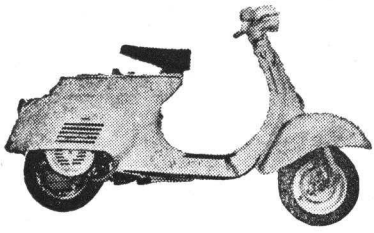
Libreria Minerva

L'AMBIENTE IDEALE PER L'AMATORE DEL LIBRO

Mantova

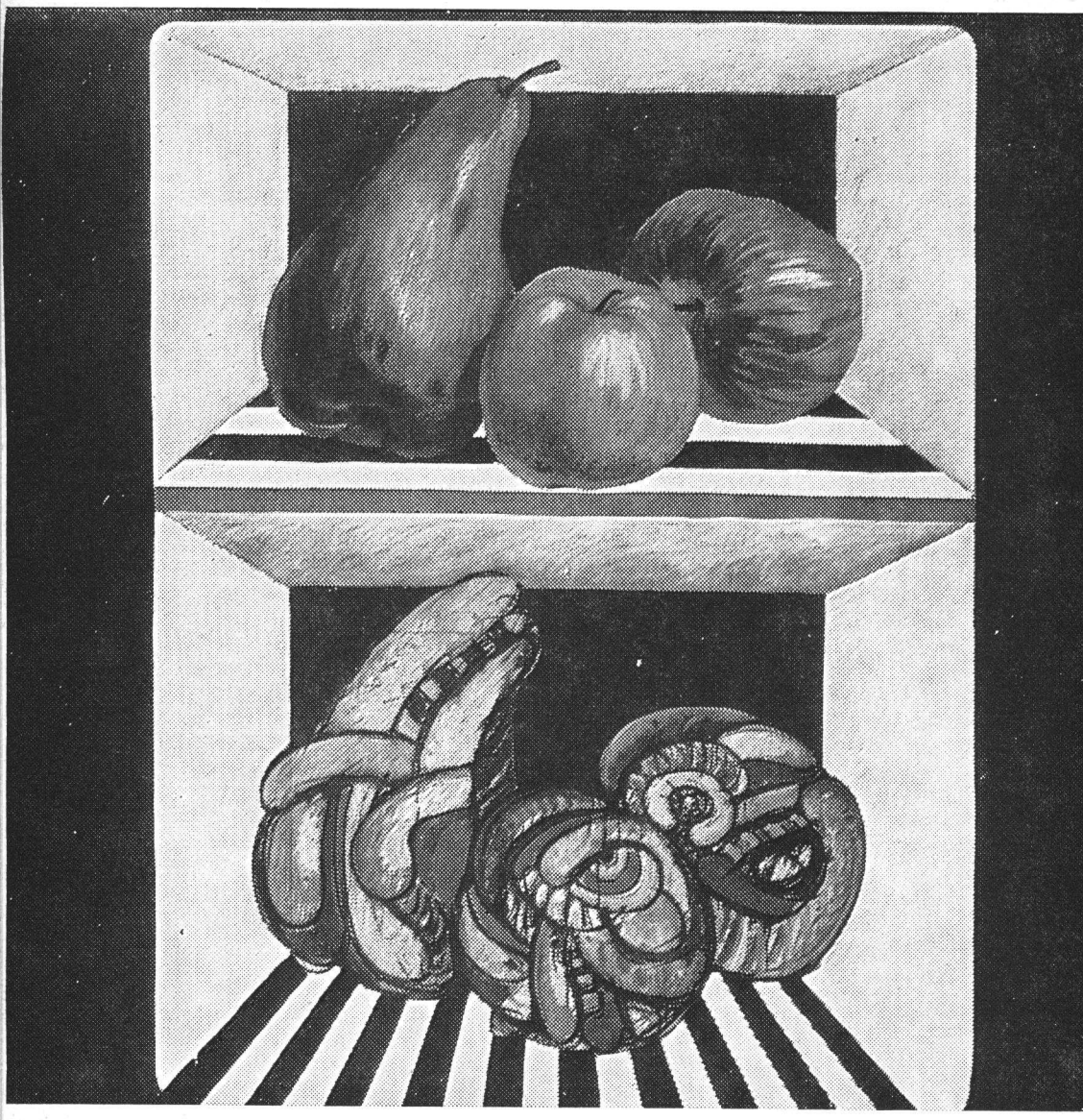
Portici Broletto, 45 - tel. 22773

VOGLIO LA... **50 - 90 - 125 - 150 - GL - SS...**



FILIPPINI - VESPA - MANTOVA

Via Montanara e Curtatone n. 58 **Telefono 2.96 96**



Concetto Pozzati

Mario Baroni | A PROPOSITO DI CULTURA MUSICALE

A Bologna, durante la stagione dei concerti si rinnova un fenomeno costante: accade sempre che il pubblico trabocchi e cada in preda a deliri di entusiasmo quando suona un grande pianista o un celebre violinista: un po' meno quando sale sul podio qualche famoso direttore (*famoso* direttore, che non è come dire ottimo direttore: che sia ottimo non basta); in qualsiasi altro caso accade che il pubblico diserti o che applauda senza delirio: ci si potrebbe accertare di questa idea con dati statistici, ma non è necessario perchè la cosa salta all'occhio con un'evidenza e con una regolarità incredibili.

Non è per amore del paradosso se si afferma dunque senza alcun dubbio che per la musica che viene eseguita è minimo l'interesse: massimo per la persona che l'esegue.

L'amore per l'esecutore assume in questo caso dimensioni macroscopiche, fra gli amatori di musica, proprio perchè esiguo diviene quello per il contesto musicale: nel migliore dei casi si tratta di un legittimo fenomeno di interesse per l'arte dell'esecutore, quantunque questo fenomeno sia indizio di qualche cosa che non va, quando assume le dimensioni di cui s'è detto; nel peggiore dei casi si tratta di un volgare « divismo » ben noto anche agli appassionati di altre arti (cinema, teatro) o professioni che con l'arte hanno in comune per lo meno il lato esteriore dell'abilità (gioco del calcio).

In entrambi i casi, è chiaro, si è ben lontani dall'attribuire alla musica la sua naturale funzione: ci si appassiona nel sentire quant'è bravo Benedetti Michelangeli; e ci si diverte in ugual misura nel sentirlo suonare Beethoven, Scarlatti o Debussy: tant'è vero che i commenti dell'intervallo si guardano bene dall'evocare gli spiriti e il messaggio di quei grandi, ma riguardano solo « lui »; ed è anche naturale, che sia così perchè è tanto pacifico ormai e tanto poco nuovo che Beethoven abbia scritto musiche sublimi, che non è il caso di ripeterselo a vicenda: nè i programmi dei concerti sono concepiti (come avviene per certe mostre d'arte) con lo scopo di offrire alla meditazione dei bravi uditori qualche lato inedito della personalità dei suddetti o per proporre loro nuove interpretazioni critiche.

* * *

Ci sono tuttavia, come s'è detto, sfumature diverse nell'atteggiamento dell'amatore di musica che si appassiona alle esibizioni del grande concertista. E pigliamo il livello più basso: di colui che si pasce dell'ammirazione per il « divo ». Fra questo diletto e quello di chi assiste a uno spettacolo di rivista, a una partita di calcio, a un film giallo, non c'è alcuna differenza qualitativa: chi assiste a un film giallo, per esempio, viene sottoposto a certe sollecitazioni epidermiche (voglio dire nel senso proprio della parola: gli si accappona la pelle); cioè l'avventura alla quale assiste stimola in lui reazioni nervose di pericolo, di erotismo, di aggressività, che egli subisce passivamente, ma che vive con diretta esperienza, che lo impegnano in questa avventura *come se* egli vi fosse partecipe. Ciò che si cerca in questo genere di spettacoli è proprio il « come se », cioè l'evadere dalla realtà quotidiana: legittimo è dunque il loro

successo, proprio perchè risponde a un profondo bisogno di compensazione delle insufficienze del vivere civile, anzi del vivere di per se stesso. Non occorre aggiungere parola per intendere quanto il fenomeno del « divismo » sia strettamente connesso a questo medesimo bisogno: il « divo » è il simbolo vivente della aspirazioni di tutti gli uomini frustrati, che vivono « in lui » come i fascisti vivevano in Mussolini; e vivono propriamente di non altro che di quel senso di potenza, di virtù superiore, di cui si compiace talvolta chi sa fare qualche cosa di eccezionale. C'è il violinista che sa eseguire con eleganza centinaia di note velocissime, o il direttore che sa trarre dall'orchestra miracoli sonori; l'uno e l'altro inevitabilmente si compiacciono della loro bravura, della bellezza del suono o d'altro, e mettono in evidenza con particolare affetto queste componenti tecniche del loro mestiere (e narcisistiche del loro carattere), con l'astuzia di chi sente che in ciò è un legame fortissimo fra sè e la platea.

Questo non toglie, naturalmente, che ad onta di certe debolezze, alcuni dei grandi virtuosi siano anche dei grandi interpreti. Che cosa significa, dunque, essere grandi interpreti? Significa esprimere amore per la musica che si esegue. Chi suona instaura un rapporto affettivo fra sè e la musica che ha di fronte: vi si immerge e ne diventa possessore e posseduto insieme: entro certi limiti diventa altro da sè, e d'altra parte altera e trasfigura il contenuto musicale, lo divelle dal suo terreno. Fa come l'innamorato con la sua donna, come l'attore col suo personaggio, per cui tanto più perfettamente le due persone diverranno una, quanto più quest'atto d'amore sarà congeniale e completo; nell'esecuzione musicale si assiste a questa sorta di misterioso travaso, per cui riecheggiano nella sala la voce di un altro uomo e di un'altra epoca e insieme l'affetto e le intenzioni dell'esecutore che li ha fatti rivivere. Chi ascolta vuol cogliere evidentemente anche questa emozione e più applaude chi meglio la sa metter fuori.

Per interpretazione s'intende dunque un atto complesso, il cui più alto raggiungimento non è quello della fedeltà al testo (il quale concetto è, anche da un punto di vista teorico, assolutamente privo di senso), bensì quello del rivivimento del testo, se esso ha avuto tanta forza da stimolare l'attività inventiva dell'interprete attraverso gli oscuri canali di quelle affinità di cui s'è detto; ciò non toglie, evidentemente, che la filologia sia di primario ausilio all'esecutore, che lo aiuti a comprendere meglio il significato di quelle cifre che l'autore gli ha lasciato, che gl' impedisca d' imbarbarirle sovrapponendovisi con grossolana prepotenza; tuttavia nessuna filologia potrà mai sostituire quell'atto di simpatia in cui soprattutto consiste l'opera dell'esecutore.

Ed è pure chiaro che se l'esecutore *non può* essere passivo, ma impegna se stesso nella sua opera, egli ha di fronte un margine indefinito di possibili scelte nelle quali è impegnata la sua sensibilità ed è libero di esercitarsi il suo gusto.

La categoria del gusto è molto vasta; si parla di gusto o di « buon gusto » nel vestire, nell'arredare la casa, nel cucinare, nel conversare, nel dipingere un cartellone pubblicitario; mi pare che si possa parlarne per qualsiasi attività che si riferisca al nostro modo di comunicare con gli altri: si tratta di *presentarsi* agli altri in una certa maniera che noi consideriamo personale e nostra, di selezionare, fra gl'infiniti modi che abbiamo a disposizione per presentarci, per comunicare, quelli fra tutti che ci sembrano i più idonei a sottointendere il nostro modo di vedere le cose e soprattutto di concepire i rapporti sociali: non c'è dubbio che il costume ad esempio dell'epoca dannunziana rifletta gl'ideali sociali di allora: la bombetta, a confronto con il nostro cappello floscio, non può non significare un declino del senso della rispettabilità borghese e dell'idea patriarcale che ha ceduto il posto a una concezione meno rigida e gerarchica della società. E per di più c'è cappello e cappello: l'intelligenza, le idee, la cultura, la sensibilità dell' individuo motiveranno più o meno consapevolmente la scelta di quel determinato copricapo fra centomila copricapi in vendita e ciascuno si pone in testa non solo un pezzo di stoffa che lo preservi dal raffreddore, bensì anche un simbolo del proprio modo di concepire la vita, un vessillo vivo della propria crociata.

Tutto ciò ha un valore assai relativo, non è più che un'indicazione di costume,

nel caso appunto del cappello; può impegnare più vivamente l'individuo, in altri casi, come in quello dell'interpretazione musicale. Beethoven, ad esempio, per il pianista x, avrà quel determinato valore, che il nostro pianista gli darà perchè a quel valore egli è affezionato al punto che gli sembrerà quello che più corrisponde al messaggio umano di quel grande; e il pianista y ne metterà in rilievo, per la stessa ragione, un altro: questo è il margine di libertà che è concesso all'interprete: di esprimere per note la propria individualità, cioè la propria posizione culturale e sociale, esattamente come l'uomo del cappello la esprimeva con la sua frivola scelta. L'unica differenza fra i due è questa; che l'uomo del cappello sceglieva e basta, e tutto li fermento vitale che stava sotto questa scelta (le sue lotte, le sue mete, in breve l'idea di uomo che egli possedeva) era semplicemente *simboleggiata* dal cappello; il nostro pianista invece, non si limita a simbolizzarla, ma la esprime; cioè l'atto di adesione affettiva a quel particolare aspetto del suo autore lo spinge ad eseguire quella nota in quel determinato modo, così che nella trama di suoni che egli ricava dalla tastiera, vive realmente qualche cosa del suo spirito, sotto forma di valore musicale: vive l'affetto per l'autore e per i valori di cui, a torto o a ragione, è fatto depositario. Per questa ragione la scelta del cappello appartiene alla storia del costume, l'esecuzione musicale, talvolta anche a quella dell'arte.

Riconosciuta, dunque, una sia pur limitata funzione artistica all'esecutore, c'è sempre un punto da discutere: ammettiamo, per assurdo, che Bach, Mozart, Chopin invece di eseguire musiche proprie avessero eseguito musiche altrui, e che noi per uno strano scherzo della storia, ne possedessimo le registrazioni: ben poco ci resterebbe in confronto a quanto di loro fortunatamente possiedamo. Nè questo poco sarebbe bastato a soddisfare le esigenze dei loro contemporanei che da quelli pretendevano note e non soli suoni. Che il nostro pubblico si ritenga pago dei suoni, si accontenti delle briciole della mensa musicale, questo è un fatto allarmante e degno di meditazione.

* * *

Si potrà obiettare che questo giudizio sia troppo reciso e troppo generico. Si sa che c'è anche chi ascolta volentieri musiche poco note, con la curiosità di chi vuole arricchire il proprio patrimonio spirituale, ma la tendenza generale delle preferenza va da Napoleone alla « belle epoque », con due tagli netti (e sfido chiunque a sentire per la centesima volta la « Quinta » di Beethoven, senza interessarsi a chi la dirige più che a chi l'ha fatta). E' vero che l'amore per Bach, o per Vivaldi (sarebbe ardito citare Monteverdi) si è gradatamente diffuso, ma sono occorsi cinquant'anni per questo, che del resto è tutt'altro che un raggiungimento generalizzato. Ed è pure vero che Bologna non è tutta l'Italia, ma la sua situazione mi pare indicativa di una provincia né troppo depressa né troppo avanzata, che si può avvicinare alla media generale del nostro paese.

Osservo che non ho parlato finora di « cultura di massa » cioè di quel pubblico potenziale che ascolta le canzonette e che potrebbe ascoltare musica seria (a questo problema, strettamente connesso con quello della musica nella scuola, è dedicato l'ultimo numero dell'« Approdo musicale »), bensì del pubblico che già frequenta le sale da concerto, i cui rapporti con la musica mi sembrano distorti rispetto a quelli naturali. Ma evidentemente occorre intendersi su ciò che si vuol dire con « rapporti naturali ».

Tali mi sembrano ad esempio quelli fra cinema, teatro, romanzo e il pubblico loro: qui hanno scarso peso sottigliezze, languori, raffinatezze, fenomeni di alessandrinismo: chi va al cinema o chi legge un romanzo, va dritto al sodo, all'obiettivo, al significato sostanziale: non si ferma alla vernice: il successo di un romanzo non ha la sua chiave in particolari artifici linguistici. Per meglio dire: il linguaggio ha un peso determinante, ma solo in quanto è parte integrante dell'opera, non in quanto sia fine a se stesso: e così è per il cinema e per il teatro.

La ragione di questo stato di cose va forse cercata nella quantità e qualità del pubblico, più vasto e meno specializzato, che la funzionalità sociale di queste forme d'arte ha loro conservato.

L'arte non è mai stata fine a se stessa, se non forse negli ultimi due secoli della civiltà occidentale: è nata e si è svilup-

pata sempre indirettamente, all'ombra di qualche compito sociale più immediatamente connesso ai bisogni dell'uomo: la religione, la potenza politica, le feste ecc.

Il cinema e il teatro non sono arti, sono divertimenti: la loro funzione sociale più generale è sullo stesso piano di quello di una partita di calcio: non per niente non esiste il Ministero dell'Arte, ma esiste quello del Turismo, dello Spettacolo e dello Sport; di questo argomento abbiamo prima parlato e abbiamo messo in rilievo il valore di « compensazione » che ha il cosiddetto divertimento, il quale, del resto, non è che una festa alquanto più sciatta. E' su questo fondamentale appoggio che vivono il cinema e il teatro ed è significativo che proprio il cinema abbia occupato gran parte dello spazio che una volta il teatro possedeva: proprio perchè « prende » lo spettatore con più forza suggestiva, lo « compensa » di più. Così il buon uomo che ha lavorato tutto il giorno, si siede in poltrona e si immerge nel suo romanzo: se avrà scelto un giallo o se avrà scelto forse « Il mare oscuro », questo dipenderà dalla sua intelligenza o dalla sua cultura: ma la spinta iniziale non gli è data dalla qualità del romanzo, bensì dalla situazione della poltrona. Pretendere di svellere l'arte da questa situazione impura, significa conservarla in una campana di vetro, votarla al culto di una sparuta schiera di sacerdoti: sarebbe come se qualche architetto si mettesse in testa di costruire una casa solo bella e non anche abitabile. Purtroppo è un po' questa la situazione a cui s'è ridotta la musica: di vivere esclusivamente sui bisogni musicali dell'uomo, di non avere altro da offrire come spettacolo, se non se stessa.

Se dunque al cinema si va per questa sottile seduzione del divertimento, presso il suo folto pubblico scarso peso può avere l'aberrante fenomeno alessandrino a cui si assiste nelle sale da concerto (aberrante perchè travalica i suoi limiti naturali, non perchè lo sia in se stesso). Lo spettatore di un film (non dico chi fugge Visconti e si butta su Franchi e Ingrassia, ma lo spettatore consapevole e non superficiale) coglie il significato sostanziale dello spettacolo, cioè permette che si instauri fra il regista e lui, un dialogo, una comunicazione, un travaso di esperienze in cui si esercita la vera forza plasmatrice dell'arte.

* * *

Se in tale forza, come mi par vero, risiede il fascino dell'arte e la funzione che essa svolge all'interno della società, anche se per poterla svolgere si appoggia ad altre attività che l'affiancano e la sorreggono, è necessario chiedersi in che consista il mistero di questa forza, la potenza di questa strana operazione.

Il problema a cui l'arte s'affatica, è lo stesso che il divertimento risolve con le sue forme primitive e dirette di compensazione: ma se anche l'arte opera sullo stesso problema dell'inadeguatezza delle cose alle necessità umane, la sua funzione non è certamente una funzione compensatrice: sembra piuttosto quella di una *rappresentazione* vivente e drammatica di questo problema: l'artista costruisce, col suo particolare linguaggio, una sorta di corpo vivo; immobile, ma riflettente con perpetua costanza il lume di quell'attimo che l'ha fatto nascere. E questo corpo vivo ha la medianica singolarità di afferrare emotivamente lo spirito di chi lo mira e di fargli rivivere la stessa esperienza che ad esso ha dato la forma.

Per questo dicevo che l'arte ha la forza di plasmare: perchè chi la intende la deve rivivere, cioè deve in un certo senso modellarsi su di essa.

Ora, quella drammatica esperienza di inadeguatezza delle cose all'uomo, da cui l'arte ha origine, rappresenta il problema esistenziale di ogni epoca, che ogni epoca e ogni individuo risolve con un complesso di atteggiamenti propri e irripetibili: da qui nasce quel carattere di verità che pure l'arte possiede, intesa naturalmente non come scoperta intellettuale di una verità obiettiva, ma come scoperta emotiva di una situazione interiore; se questa situazione interiore rappresenta una personale soluzione del problema dell'esistenza e l'arte ne è una raffigurazione, è evidente che essa agirà con una forza esemplare di testimonianza anche se il suo significato non venga criticamente inteso e razionalmente valutato: il valore assoluto dell'arte consiste nella sua efficacia rappresentativa, ma il suo valore sociale consiste nella sua efficacia formativa, di plasmatrice di coscienze.

Basta pensare al Romanticismo e alla enorme influenza che l'arte romantica ha avuto, ad esempio sulla borghesia italiana, nella prima metà del secolo scorso; o all'influenza del decadentismo sulle inquiete coscienze del primo novecento.

E si noti che, ad onta delle apparenze, la funzione sociale dell'arte è sempre positiva perchè l'artista, se è tale, ha sempre l'assoluto bisogno di rappresentare la sua intima verità, di presentarsi nudo al suo prossimo, in piena e vitale confidenza con se stesso: l'arte è per definizione la nemica mortale di ogni ipocrisia; pena la sua stessa morte.

Tanto più importante è dunque per ciascuna società, l'arte dei contemporanei, proprio perchè oltre che possedere il suo valore assoluto, che non declina per il volgere dei tempi, conserva ancora la forza di incidere sulle coscienze, di chiarificare, di testimoniare; la quale forza si rinsecchisce e si obiettiva come fatto storico, man mano che i tempi cambiano.

* * *

Posto dunque che sia questa la precipua funzione sociale dell'arte, è chiaro, ed è constatazione assai grave, che la musica, oggi, è ben lontana dal possedere questa sua naturale funzione: le manca il suo pubblico, il che è disdicevole, sia per la società che difetta di una delle sue necessità vitali, sia per la musica stessa che è costretta a vivacchiare in pochi ristretti cenacoli e mena vita tutt'altro che prospera.

Fra i due membri di questo rapporto c'è stata finora una certa incompatibilità di carattere e non è facile combinare un matrimonio quando la premessa è quella tipica del divorzio: è venuta meno la fiducia reciproca e i costumi dei due contraenti si son fatti lontani.

Già conosciamo quelli del pubblico; e alla luce di queste considerazioni, quello spirito alessandrino, si precisa sempre più come una insana distorsione o una brutta abitudine, simile a quella a cui talvolta sono indotti certi bambini viziosi che per mancanza d'affetto si dedicano a pratiche sostitutive.

In realtà l'arte del nostro secolo è nata proprio sulla base di questo divorzio, perchè è nata essenzialmente come ribellione alla sua società; e sarebbe stato altamente contradditorio che allora avesse chiesto credito alla società a cui si ribellava. E' nata come anti-bello, anti-morale, anti-poetico, anti-borghese, anti-romantico: ha scoperto cioè dei valori laddova il senso comune poneva delle entità negative, ha scoperto quanto il mondo borghese fosse attaccato ipocritamente a quegli stessi valori che la sua morale affermava di respingere. Non è difficile trovare, ad esempio, in Strawinski, dichiarazioni programmatiche illuminanti a questo proposito; e del resto la stessa dodecafonia non ha fatto che sistematizzare con rigore matematico il principio atonale, cioè la *distruzione* della tonalità, della gerarchia dei suoni; la quale era quasi il simbolo di una pienezza di vita e del senso di una armonia cosmica che il Rinascimento ci aveva tramandato e che insensibilmente aveva perso la sua ragion d'essere.

Ma c'è da dire che a questa rivelazione ha corrisposto, sia pure con ritardo, una lenta, ma progressiva presa di coscienza, da parte della società, di quelle ingrate cose che le si venivano cantando; volere ora portare avanti all'infinito le stesse rivelazioni e le stesse proteste, rischia, a lungo andare, di non avere più senso; così come, in politica, nel momento attuale, non avrebbe senso essere anarchici. Proprio per il fatto che ciò che è stato detto nei primi cinquant'anni ha cominciato a far parte della coscienza comune, mi pare che insistere ora sulla stessa linea da parte dei compositori delle ultime generazioni, sia come un ribellarsi a chi si sta per convincere; si semina sopra un terreno che sta diventando sterile. E' questa la situazione della cosiddetta avanguardia; e non solo di quella musicale.

C'è ragione di affermare, dunque, che quel rinnovamento della cultura musicale in Italia, che da tante parti finalmente sia auspica, non può non avere per fine supremo il riaccostamento fra il pubblico e la musica contemporanea, il ristabilimento di quel naturale equilibrio fra arte e società che è garanzia di civiltà, per l'una, e di vita per l'altra.

ESPAÑA LIBRE

Eluard: Picasso, maestro di libertà

Picasso, qui ti vedo e faccio il tuo nome. Conosco il tuo viso da molto tempo, lo vedo ora in un lampo, ora nei suoi particolari. Un viso della mia famiglia, una grande famiglia composta d'amici sicuri, amici di giorno e di notte, tutti molto belli, diversi tutti fra loro. Buona gente, veri amici, sempre pronti a fare amicizia, a tendere la mano come al miele l'orso offre la sua.

Ma sei tu, Picasso, che essi abbracciano per primo, grati come ti sono di essere la loro regola di vita. Tu li rendi umili e fieri, in quel mondo di attaccabrighe dove sono uomini fra gli uomini.

Insegni loro ch'è bello sottomettersi all'utopia felice, al sogno infantile di vacanze senza fine; ma nello stesso tempo li invogli a comprendere tutto e a tutto vedere, donando loro il coraggio quotidiano di rifiutare di essere sottoposti alle apparenze mortali.

Un bel giorno essi rideranno di aver avuto sete e fame, rideranno d'essere stati così spesso nutriti di se medesimi.

Picasso, il tuo viso riflette i loro affanni e le loro pene, proprio come il viso della donna che amano.

Sei preso dal tuo lavoro. Giovane o vecchio, lavori a mettere a nudo i tuoi occhi e ciò che essi vedono: ciò che tu crei. Così sei armato contro la morte, contro le amarezze del corpo, la trascuratezza e il pentimento.

Che si dica di te che sei pittore — e non un grande o un piccolo pittore —, pittore come si dirà in futuro uomo, qualunque mestiere egli faccia. Che si dica di te che hai lavorato. Ai luoghi santi dell'ozio meritato, il tuo lavoro un giorno sarà in onore, il tuo lavoro che ha il peso d'ogni lavoro utile. Scrivo per i tuoi amici: sono legioni ed io scrivo per tutti. Tuttavia scrivo sull'orlo di un abisso senza fondo da cui solo il lavoro mi distoglie. Scrivo con pietre e armature in ferro, con una carriola, con una fiamma bruciante, con l'energia della disperazione. Scrivo da un letto mezzo scavato dalla morte.

Tu hai raggiunto lo scopo della vita. Ti vedo costruire la tua casa, accendere il fuoco, tagliare il pane, amare una donna, fare dei figli, servire i tuoi fratelli — e mai giocare il gioco infame nel quale gli uomini sono rivali.

Vorrei mi si dicesse quale tra i tuoi quadri ha generato una sofferenza.

Dov'è l'imbecille che può pretendere d'aver sofferto del tuo sforzo?

Ti rifiuti d'entrare nel rifugio idiota. Vai, seguendo sempre il filo faticoso delle forme vagabonde, il tasto delle nascite precipitose, delle ragioni impreviste, il contorno dei corpi, del cuore e del cervello. Il corpo umano s'impone a te per il suo focolare e le sue ali.

Ti rifiuti d'entrare nel gioco dei vinti in partenza, di quelli che si sono fermati

ad ammirare il paesaggio, ormai superato, e sono stanchi, sono sfibrati.

Si credevano sublimi, sono semplicemente assurdi.

Tu procedi con fiducia. Sai che l'uomo familiarizza con l'idea che si fa degli altri e sai che siamo numerosi e fedeli soltanto fuori dalle prigioni, nell'atmosfera leggera dei nostri simili. O mio simile, o mio contrario, all'infinito il mondo si divide, ma anche si ricongiunge!

Potrei evocare qui i tuoi amori. Ne ho il diritto, perchè ho posato la mano sulla tua spalla per sostenermi. Ne avresti sostenuti migliaia di uomini come me, tu che sei la roccia da dove gli uomini che sperano si lanciano nel buio, con tutta la loro intelligenza, con quell'innocenza che permette di avere ragione.

Donne e uomini, prigionieri e prigioniere, a migliaia sono liberati da una parola, un gesto, uno sguardo. Occhi, bocca, corpo — i tuoi — che aprono tutte le porte. E il mondo s'illumina: nei trabocchetti del giorno l'orizzonte si confonde e le strade si perdono, ma sulla nuda terra il sole ci conduce.

Evocare i tuoi amori presenti e i miei amori perduti.

E' bello parlare di quel che si ama e di quel che si è amato.

Tu sei felice ed io sono stato felice. Vedi: io sono quasi cieco ed amo la luce. Guardami, tu che sai dare un volto che dura a ciò che passa, eternare l'immagine che giace sul nostro tavolo. In te il vedere e il comprendere procedono uniti.

Le forme che crei non hanno diritto alla notte. Una folla di ritratti, sensibili e familiari, specchi di ogni verità.

Mio dolce amico, il mare ci sta davanti in tutta la sua grandezza; noi lo tocchiamo e non lo vediamo.

Tu mi convinci che quella che amavo posso vederla anche non toccandola più, tu che conosci lo spazio intero e la distanza che ci separa dai nostri desideri, da tutti gli oggetti così diversi del sogno e del desiderio, la distanza che passa tra la veglia e il sonno, tra la mano e la nuvola, tra la nostra carne e la sua copia.

Scienza delle proporzioni, coscienza del possibile, bilancia della conquista del reale, sei amico dell'uomo e dell'animale alla guisa dell'arcobaleno, innamorato di ciò ch'è degno di essere amato. In una donna tu sai riconoscere l'immagine variabile della donna, negatrice sempre dell'aridità e dell'oblio: tu le prepari il letto e ridi di piacere.

Colmo della miseria sarebbe riuscire a scorgere qualcosa dove non c'è che la nostra immagine, arrestarsi al primo gradino del mondo, porre a insegna della propria esistenza il riconoscersi mortale e il ritirarsi.

Tu ami per solidarietà, per verificare la vita, innamorato per buona logica.

E generoso lo dai a vedere.

Per aver visto tante cose di là del palmo della tua mano, conservi la preoccupazione di mostrare e stupire, per aver battute tante strade con la tua consapevole mano, hai fiducia nelle mani degli altri.

Sai che molti di noi per stanchezza non vedono il mondo e ancor meno lo sanno riprodurre, sai che camminare in se stessi è come un castigo e non si va lontano.

Nessuno ascolta quando si grida da una prigione; nel seno di muri estenuati non si può creare.

Tutte queste cose sai: eppure non ce ne vuoi, anzi.

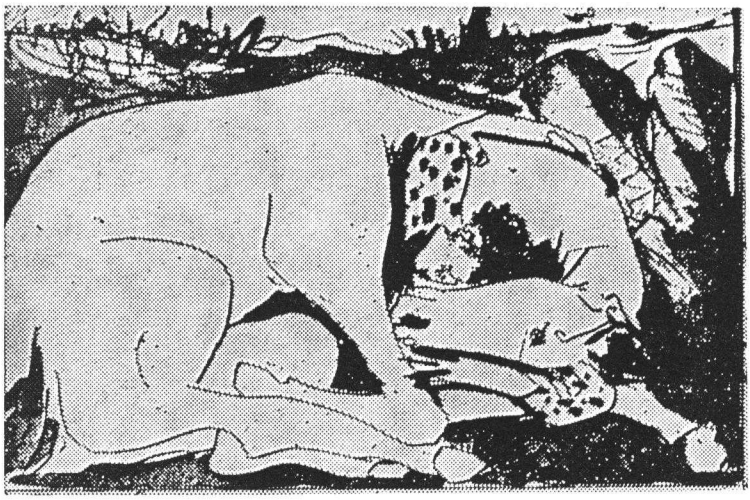
Ma altrettanto sai che il più piccolo pertugio ci proietta nella luce, che non occorre gran spazio di primavera per avventare tutta l'estate sulla terra, per aprire mani e ingrandire fronti, per forzare l'avvenire.

Tu che conosci i muri più alti (per questo non stai in basso) forse soffri di meno?

Non ha forse, come ogni uomo cosciente, sul tuo viso tre rughe austere, una tra le sopracciglia e due, più profonde, dalla radice del naso all'angolo del mento: tre iscrizioni in campo nero incise dalle tue pupille penetranti?

Il viso umano ha certe sue impertinenze. Pure i suoi movimenti non stancano il suo scheletro, né lo fanno somigliare alla stella o al frutto della vaniglia: tutt'al più all'orchide scimmia o alla pietra miliare.

Lo sai bene tu che disegni volti che restano volti e non volti anonimi, amico mio per cui un viso un uomo una donna restano bravi oggetti. Unicamente perchè noi non dubitassimo.



I tuoi occhi alimentano la tua mano; può darsi non si fermino mai e la tua mano s'appesantisca d'un seme che germina. Sono i tuoi occhi la fucina e la tua mano una madre, giusta come un'ascia che scinde a mezzo il mondo: da una parte la luce e dall'altro il tempo. Un'ascia che abbatte, non l'albero, ma la foresta — e non è il deserto di un diamante ma tutto un formicaio vibrante di vita — un'ascia che abbatte il presente.

Alla finestra di fronte una donna tiene in braccio un bimbo appena nato; come te, essa sorregge l'altra metà del mondo.

Tu non lasci alle ombre il loro carattere di ombre, non vuoi limitare la vita, la vita dei tuoi occhi e delle tue mani.

La tua bandiera palpita al vento e tu avanzi combattendo. Conosco la tua battaglia, non conosco la tua fatica. Tu sai tutto a memoria e ugualmente sei accessibile, rispettoso e dolce, buono e gentile. Lo sarai fino a quando l'ombra rotoli dai tuoi occhi profondi, credendo d'accampar diritti su di te, mio fiero selvaggio, grande fratello mio. Fino a quando ti sentirai responsabile dei tuoi fratelli e della causa loro. Da te dipende l'avvenire. Giusta è la loro causa e tu sei giusto.

La tua opera è una brocca d'acqua che una giovinetta regge sul capo, tenacemente fissata al suo centro di gravità. Essa regola e dispiega movimenti e immobilità, fa allungare il collo, affinare le caviglie, slanciare i seni in alto.

All'immenso chiaro della tua opera si esalta la tempesta ed il fremito delle messi. Si ha il mondo dietro e davanti. Così l'opera compiuta resta opera da fare, perchè, come ci si volge, essa ha mutato.

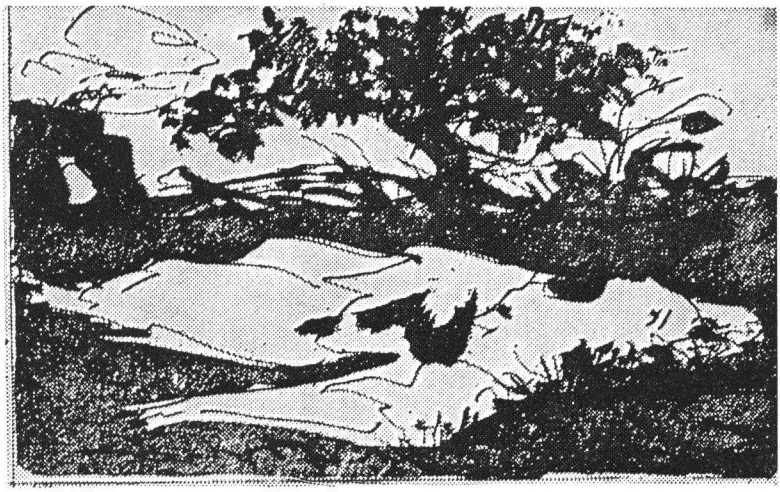
Tutto è senza posa da reinventare, ogni cosa da rivedere: il lavoro diventa un divertimento.

Il desiderio di conoscere ti trascina fuori di te, tu non ti ripeti mai. Sei — in questo mondo monotono — come un bimbo che cresce e perde ogni giorno il suo cuore di ieri, ogni giorno per una strada sconosciuta.

Piccolo caro, che uomo diventerai mai, tu che superi le promesse eterne dei maestri, nel tempo in cui la memoria loro è pianta da schiavi e si piangono gli antichi dolori ormai estenuati?

Siamo degli amici modello? Si, se tutti gli uomini devono divenire amici! Ci sarà domani, nel ricettacolo del nostro cuore dove posano le speranze più alimentate, una folla unita intelligente felice: in una parola vittoriosa.

Traduzione di Umberto Artioli e Renzo Margonari



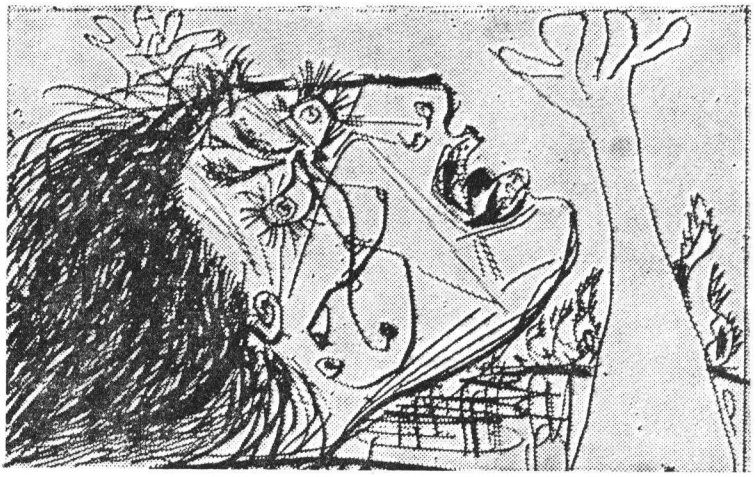
La Mostra

La mostra, nata a Rimini e passata poi a Firenze e Ferrara, verrà ospitata prossimamente a Reggio Emilia e Venezia.

La Spagna non ufficiale è qui.

Quella ufficiale l'abbiamo vista alla Biennale. « Ma un titolo di particolare interesse questa rassegna deve avere per noi » scrive Ferruccio Parri, padrino della mostra « e per i nostri uomini di cultura, come scelta rappresentanza di un mondo di artisti che chiede ed ha diritto di essere considerato ed inquadrato in una visuale internazionale ed europea: nella visuale della profonda unità della cultura europea nella lotta per la libertà. La solidarietà con gli artisti di Spagna sia una viva, consapevole testimonianza di particolare solidarietà nella lotta del popolo spagnolo per la sua libertà, sia un utile passo verso il crollo di quei Pirenei di carcerieri che ancora ci dividono dal pieno affratellamento nel cammino comune verso una nuova civiltà ».

A queste nobili parole Giulio Carlo Argan, presidente del Comitato Organizzatore, aggiunge nello spiegare le finalità che la rassegna si propone: « Questa mostra d'arte spagnola non ha fini politici né intenzioni polemiche dirette: non, almeno nel senso che il titolo España Libre potrebbe far supporre. L'arte moderna, in Spagna, non è proibita né perseguitata: purchè non contenga allusioni politiche troppo appariscenti, la censura non la tocca. La politica artistica del regime è sottile: si serve della libertà come riserva concessa all'arte per far dimenticare, soprattutto all'estero, che nega la libertà politica al popolo. Alcuni artisti si prestano fors'anche in buona fede, altri si negano a questo calcolo politico. Per questi ultimi che non accettano la libertà come un regalo o una elemosina ma vogliono conquistarla col proprio lavoro d'artisti, è stata fatta la mostra España Libre». Argan intavola poi un problema che andrebbe bene approfondito, e cioè come l'arte spagnola che vive in un clima dittatoriale sia di fatto un'arte libera e come, al contrario, non lo sia quella russa che pure vive in un Paese moderno. Conclude Argan: « Per valutare questo impegno in tutta la sua portata è necessario rendersi conto che l'arte spagnola è europea e mondiale proprio per il problema, il dramma « spagnolo » che ha dentro: né questo quadro d'insieme può aversi se non riunendo le opere di tutti gli artisti che vivono il dramma: di quelli che scontano



nelle prigioni di Franco la loro partecipazione alla lotta di liberazione del popolo spagnolo, di quelli che vivono esuli in paesi stranieri, di quelli che, in patria, riscattano giorno per giorno nell'arte, la libertà negata alla loro dignità di uomini».

Proprio a queste ultime parole vorremmo riallacciarci per un giudizio di massima sulle presenze degli espositori. Probabilmente Argan non intendeva dare un giudizio di valore, né esprimere alcuna preferenza, ma non possiamo fare a meno di richiederli proprio per quel concetto del *dramma spagnolo* che dovrebbe essere la matrice comune di questi artisti, e che mette in discussione non solo la loro partecipazione umana a questo dramma, ma anche una partecipazione artistica, se (altrimenti mi si dimostri il contrario) uomo e artista sono la stessa cosa. Il fatto che molti pittori astrattisti partecipino attivamente alla lotta di liberazione non significa che siano stimabili come pittori più di quanto non lo siano come uomini d'onore. Non vorrei, con questo, aprire una pregiudiziale sulla valutazione delle opere presenti ma nel contempo non è possibile tacere che la maggior parte dei « figurativi impegnati » è da reperire tra gli artisti in esilio mentre quasi tutti o tutti gli esponenti astrattisti sono tra gli artisti che vivono in patria.

E' evidente che ad essere tollerata è la pittura impegnata nello sperimentalismo piuttosto di quella il cui messaggio protestatario giunge più facilmente a larghi strati di osservatori. Volendo particolareggiare si potrebbe affermare, benchè vi sia rischio di risultare tendenziosi, che le opere astratte presenti alla rassegna sono in generale di scarso livello qualitativo e che le altre, oltre ad essere più accettabili su questo piano, sono assai «più spagnole». Sono spagnoli — voglio dire — coloro che partecipano più intensamente a tale dramma, mentre gli altri tendono a porsi su un piano internazionale di ricerca e di gusto, cosa che può certamente costituire una protesta, ma assai generica e comunque meno fastidiosa per il regime e, in definitiva, non sostanziale. I due estremi di questa protesta possono configurarsi, quando si escluda Picasso, nell'opera di Rafael Solbes col suo « Ascenso de un personaje » nel quale in un polittico composto di sei scomparti si racconta la vita di un personaggio tipo della Spagna franchista dalla sua nascita alla sua integrazione col regime, sino al raggiungimento di una posizione privilegiata, alla morte banale; e nelle ricerche dell'Equipo 57 de Cordoba che si allineano con lo sperimentalismo delle ultime ghestaltoteorie, — perchè negarlo — in una tardiva conferma, o riscoperta del costruttivismo russo teorizzato agli inizi del secolo e soffocato poi dal prevalere della linea zdanoviana su quella trotzkista. Ed è proprio questo aggiornamento contingentale, « per non



restare isolati », che rende le manifestazioni dell'Equipo de Cordoba decisamente provinciali mentre chi non teme di affondare le proprie radici nella cultura e nel costume popolare della Spagna raggiunge una sintesi di linguaggio ed una decisa personale grafia anche ricollegandosi, come fa Ortega, alla esegesi Picassiana. Ma non facciamo di ogni erba un fascio: vi sono tipicità anche nella ricerca di alcuni artisti che non rientrano in un'area figurativa, come Tapiés e Calvo.

Il merito principale della mostra è costituito dall'allestimento di una mostra di numerose opere di Picasso: una occasione unica per le città che ospiteranno ed hanno ospitato la mostra. Un fatto importante anche è costituito dalle due retrospettive di Oscar Dominguez, un personaggio notevole nella storia del surrealismo, e di Julio Gonzales del quale sono esposti disegni e studi che sono ottimo complemento alla mostra di sculture allestita dai francesi alla Biennale veneziana.

Una delle personalità più interessanti è certamente Eduardo Arroyo del quale, malgrado l'evidente parentela che lo lega a tutti coloro che sono stati influenzati da Bacon, possiamo sottolineare l'ironica aderenza allo spirito anarcoide e smitizzante della sua terra. Ne fanno fede il sarcastico « Doppio ritratto di Bocanegra » e « 25 anni di pace »: un polittico piuttosto violento di aperta accusa al regime franchista e all'ingerenza statunitense. Xavier più di Antonio Bueno ci sembra legato alle peculiari etniche della sua terra e ci sembra che stia aggiornando il suo linguaggio che pure rimane nei limiti di un decadente romanticismo. In queste ultime opere c'è un tentativo, più serio di quanto non appaia, di fondere il linguaggio di certa pittura spagnola informale con quella tradizionale figurativa.

La personalità di Rafael Canogar era già fuori discussione sin dalla sua prima mostra che lo rivelò, come uno degli « informali » di sicura attendibilità, ma è sorprendente l'impennata di ricupero figurativo testificato dalle grandi tele realizzate di recente. In esse il pittore si inserisce vivacemente nelle ultime ricerche, e non ci sembra del tutto gratuito accomunare queste opere agli ultimi risultati ai quali era pervenuto il nostro compianto Romagnoni.

La mostra dell'Equipo de Cordoba, della quale abbiamo già parlato, comprende opere di Juan Cuenca, Angel Duart, Josè Duarte, Agustin Ibarrola, Juan Serrano. Spontaneamente si paragona la « scelta » fatta da questi artisti a quella del Grupo De Estampa Popular. Una scelta ben diversa e, diciamolo, più confacente alla realtà storico-sociale della Spagna franchista, ammenocchè non si voglia considerare lo slancio europeistico dell'Equipo de Cordoba come una manifestazione estetizzante e quindi avulsa da-

gli interessi di protesta: il che aggraverebbe il giudizio. Arte reazionaria ci sembra, infatti, quella che non sente la necessità o rifiuta di legarsi alla sofferenza del popolo e non dà un giudizio di condanna per lo stato di avvilimento nel quale vive lo spagnolo, per inseguire chimere di vani aggiornamenti ghestaltici, vane congiunture tra arte e tecnica che sono il più lontano problema della cultura spagnola moderna. Il Grupo de Estampa Popular è all'opposto e, a costo di rinunce, intende aprire un diretto colloquio, e partecipare direttamente alle sofferenze del popolo e non si chiude in torri eburnee, ricollegandosi alla grande tradizione della xilografia messicana. Il Grupo Estampa Popular è composto da Adan, Francisco Alvarez, Manuel Calvo, Manolo Cortyio, Cristobal Maria Dopena, Josè Duarte, Garrido, Agustin Ibarrola, Arturo Martinez, Mesa, Juan Luis Montero, Josè Ortega, Manuel Ortiz Valiente, Ricardo Zamorano.

Di Josè Ortega abbiamo già parlato ma ci sembra di dover sottolineare la sua attenzione per una problematica derivante dalle esperienze del Picasso di « Guernica » e di averne intesa la lezione in maniera più completa di quanto non risulti per la miriade di seguaci. L'opera di Ortega è una riconferma che « Guernica » è stata e rimane l'opera più « aperta » del secolo e, nel contempo, la più europea e la più spagnola. Della monocromaticità delle opere di Ortega (e bisogna ricollegarsi in questo anche alle opere di Modesto Roldan con i suoi neri merletti muliebri e del già citato Rafael Solbes) potremmo dire, con buone probabilità per la nostra ipotesi, che anche « Guernica » è monocroma e il bianco-nero ha un valore particolare nei films di Berlanga e di Buñuel. Il nero soprattutto ha un grande valore espressivo nell'arte spagnola: è il toro, la menzogna, il peccato. E' macabro, è malato, è violento. Ortega non ha sottovalutato questo aspetto che alcuni in « Guernica » hanno ritenuto del tutto casuale, o interpretato in chiave espressionistica, o come pura soluzione di gusto. E il suo grande lavoro « Contadini »: certo uno studio semasiologico di « Guernica » ne porta innanzi il discorso, lo proietta nel futuro.

Julian Pacheco riproduce i muri nei quali le scritte « Se prohibe hacer aguas » e « Se prohibe jugar a la pelota » vengono irrise da scritte sarcastiche, gratuite o scurrili. La loro portata è documentaristica, particolare, ma contengono un valore testamentario da non sottovalutare, che raggiunge una nota drammatica in: « Profecia: restauration manarquica » dove una somma degli anni dal 1939 fino al 1964 ha come risultato: uguale « zero libertad », e sotto è raffigurato, nella incerta grafia dei bimbi, un asino con la scritta « burro » come un giudizio per coloro che accettano questo risultato.

La pop-art di Antonio Ximenes non si differenzia punto da quella internazionale. E' già stato detto come la « pop » sia una espressione che ha il suo humus naturale in America. Non crediamo quindi alle opere di Ximenes come non crediamo a quelle dei molti imitatori in perenne ritardo.

Ricardo Zamorano, Antonio Saura, Javier Clavo, Antonio Clavè hanno ascoltato meno superficialmente di altri la voce di Picasso: da loro ci si può attendere lo sviluppo di una pittura di rilievo etnico che inserisca la pittura veramente spagnola, per la quale la soluzione non sembra molto lontana, nel contesto di un'arte europea che conservi i caratteri della terra che vi da origine, che parli degli uomini e delle situazioni socio - storico - politiche dalle quali trae le ragioni di esistenza, e non sia il provinciale tributo di esperienze particolari, che divengono aspetti di costume unicamente per la sagacia e le capacità organizzative di certi mercanti e di certi critici.

España libre indica quale sia il significato delle parole di Josè Maria Moreno Galvan: « Desde el momento en que la palabra "deber" es pronunciada, se sobrentiende que el destino de lo que ella viene a consagrar es colectivo. Es decir, desde el momento en que el hombre tiene el deber de ser libre, esa exigencia està determinada no tanto por propria persona cuanto por la societad a la que pertenece. Ser libre quiere decir entonces sentirse responsable, como miembro que se es de una societad, de libertad, es decir, como una responsabilitad; como un dato simple en el conjunto colectivo de una totalidad de datos ».

RENZO MARGONARI

Maurice Leroy
Lo strutturalismo

a cura di Gino Baratta

Serve da introduzione all'opera di Maurice Leroy (1) *un breve schizzo storico delle teorie linguistiche dall'antichità fino al XIX sec.: un discorso che inizia dagli Indiani e procede ai Greci ed ai Latini per giungere attraverso il Medio Evo e il Rinascimento sino a quelli che l'autore chiama i precursori del sec. XVI. Leroy fissa prevalentemente l'attenzione sul fatto che per i Greci il problema era di sapere se il linguaggio fosse stato creato dalla natura o in seguito ad una convenzione, sottolineando come per i Greci l'interesse linguistico si rivolgesse essenzialmente al piano estetico ed a quello filosofico. Vengono inoltre rilevate nel Cratilo di Platone posizioni che sono ancora della linguistica contemporanea, come per es. il rapporto tra significante e significato, l'arbitrarietà del segno, il valore sociale del linguaggio. Un ampliamento di visione è rappresentato dalla riflessione aristotelica intorno alla costituzione della grammatica. Il filosofo greco tenta infatti una analisi precisa della struttura linguistica, che gli permette di formulare una teoria della frase, la distinzione fra le parti del discorso, la proposta di una enumerazione delle categorie grammaticali. I Latini sono per lo più rimasti entro questo terreno di interpretazioni, così come avvenne per il Medio Evo, che si è invischiato nella disputa tra realismo e nominalismo. Unica eccezione — secondo il Leroy — Dante, le cui teorie non di meno « rimasero isolate e senza eco ».*

Un fermento nuovo nell'ambito degli studi di linguistica si ha solo con la Riforma e la traduzione dei testi sacri in numerosi dialetti. A tutto ciò vanno aggiunte la questione della lingua e la compilazione di vocabolari poliglotti, sulla base della classificazione geografica delle varie lingue. Una ulteriore eccezione che si presenta nella storia delle teorie linguistiche prima del secolo XIX è costituita da G. Vico, di cui il Leroy riassume il pensiero, insistendo soprattutto sulla teoria dei corsi e dei ricorsi.

Con il sec. XVII inizia l'indagine del rapporto tra sanscritto, greco, latino e ci si avvia al concetto della parentela delle lingue che porta la linguistica ad un indirizzo razionale dell'indagine. Nel sec. XIX con la grammatica comparata delle lingue indoeuropee di F. Bopp, con l'introduzione della nozione di prospettiva storica da parte di J. Grimm, con la polemica tra filologi e linguistici e con la speranza di Bopp di ricreare la lingua prearíana originale, si giunge alle teorie dello Schleicher: botanico per formazione, per tutta la vita Schleicher fu influenzato dalle scienze naturali e attratto dagli schemi di Linneo, perciò introduce in linguistica la considerazione delle lingue come organismi naturali; cerca inoltre di determinare i rapporti che uniscono le varie lingue della famiglia indoeuropea, proponendo di classificare le lingue del mondo in isolanti — agglutinanti — flessive. Il Leroy, dopo aver messo in rilievo le contraddizioni in cui Schleicher incorre (2), *passa all'esame dell'origine del linguaggio. La questione è « di dare una soluzione a tale insolubile problema »: la discussione del Leroy permette di verificare le situazioni a cui tale esigenza oggi è pervenuta e conclude: « A questo punto è necessario riconoscere che si trat-*

ta, che non può non trattarsi, che di un complesso di congetture non verificabili » (3). *Nell'ambito di tale problema si puntualizza la funzione e la grande importanza dell'opera di Humboldt. A cominciare dal* 1870, *alla teoria di Schleicher si contrappone la scuola dei neogrammatici di Lipsia: questi considerano il linguaggio non come organismo naturale, ma come prodotto collettivo dei gruppi umani; il metodo positivo che rigorosamente hanno applicato è chiarito dalla determinazione delle « leggi » fonetiche. Agli ultimi decenni del sec. XIX risalgono i primi studi di fonetica e quindi la fondazione di tale scuola (P. Rousselot), che cerca razionalmente di trarre vantaggio dalle esperienze e rifiuta l'insegnamento per lo più libresco su cui si erano basati fino a quel momento i linguisti. Contemporaneamente si sviluppa la semantica che all'inizio si definisce come scuola che si propone di perseguire la scienza dei significati. Intanto nasce la Wellentheorie, teoria delle onde, che si propone di sostituire l'immagine dell'albero genealogico delle lingue con quella delle onde propagantesi alla superficie dell'acqua in seguito alla caduta di un sasso, onde che si allontanano progressivamente e concentricamente dal loro centro di irradiazione per intersecarsi con le onde provocate dalla caduta di altri sassi. Inoltre, sulle tesi di Rousselot, Ascoli, Schuchardt nasce la geografia linguistica di J. Gilliéron, scienza che imposta la divisione geografica delle forme e della parole, ne traccia le aree di estensione e i confini dialettali. Queste ultime tendenze si sviluppano già in presenza e sotto l'influenza delle teorie di F. De Saussure, la cui concezione sta alla base di ogni corrente linguistica del sec. XX. Leroy dedica a Saussure un intero capitolo in cui vengono enunciate le posizioni fondamentali della teoria dello studioso. Noi non possiamo che elencare tali punti nodali: l'arbitrarietà del segno, la linearità del significante, la dualità lingua parola* (4), *l'antinomia sincronia - diacronia. Arbitrarietà del segno significa « che esso è immotivato, cioè arbitrario rispetto al significato »; per linearità del significante Saussure intende che il significante, data la sua natura fonica si svolge solo nella successività e, per conseguenza, rappresenta un'estensione misurabile solo in una dimensione; il dualismo fra lingua parola, va visto nel fatto che mentre la lingua è l'insieme dei segni come mezzo di comprensione fra i membri di una stessa comunità linguistica, la parola invece è l'uso che ogni membro di questa comunità fa della lingua per farsi comprendere; infine Saussure distingue tra linguistica sincronica (che studia in un determinato momento la lingua, nella sua costituzione, nel suo aspetto, nelle sue parole, nella sua grammatica) e linguistica diacronica (che studia le trasformazioni che si verificano nella lingua attraverso il tempo).*

Sulla base delle teorie sossuriane si pongono le varie correnti della linguistica contemporanea: 1) *la fonologia,* 2) *lo strutturalismo* (5), *sul quale non ci intratteniamo in quanto, di seguito, diamo la traduzione del capitolo che il Leroy ha dedicato alla scuola;* 3) *la stilistica;* 4) *la semantica* (6).

1) La fonologia « *Partendo dal principio che ogni scienza, per essere valida, deve essere generale, i membri di tale scuola hanno fatto rientrare la fonetica nel quadro della linguistica sradicandola dall'esame dei fatti, individuali, della parola per applicarla allo studio generale della lingua »; così, mentre la fonetica è lo studio dei suoni della parola, in quanto fonemi avvertiti come fatti articolari o acustici, ma non significativi, la fonologia studia i singoli fonemi in quanto portatori di significato.*

I rappresentanti della fonologia ricercano, per dirla con le parole di Troubetzkoy « quali differenze foniche sono legate, nella lingua studiata, a differenze di significato ».

3) La stilistica « *Oggi essenzialmente si distingue fra stilistica dell'espressione e stilistica dell'individuo. La prima che, in seno alla scuola sossuriana, è stata definita da Bally come lo studio degli elementi affettivi del linguaggio, si situa nella sincronia e si integra al problema della distinzione fra lingua e parola. A questa stilistica dell'espressione, che considera dunque il linguaggio come mezzo di espressione di una comunità linguistica, i linguisti della scuola idealista, discepoli di Croce e di Vossler, contrappongono la stilistica dell'individuo che considera soprattutto i fatti della parola e studia i*

rapporti dell'espressione con il soggetto parlante che tale espressione usa ».

4) La Semantica. « *Lo sforzo più lucido in tale ambito fu quello di Jost Trier che concepì la nozione di — campo semantico —, che, ponendo il nesso fra il piano dei concetti e quello dell'espressione appare come una specie di* — sprachliche Zwischenwelt — *(campo intermedio linguistico) e giova a meglio comprendere questi rapporti fra significante e significato, che tanto hanno preoccupato filosofi come Cassirer o Carnap. Meno rivoluzionaria, in quanto applicata al vocabolario piuttosto che alla struttura e limitantesi a rapporti di ordine semantico è la nozione di campo associativo che è stata sviluppata da Ch. Bally* ».

NOTE

(1) Maurice Leroy, *Les grands courants de la linguistique moderne*, Bruxelles - Paris 1963.
(2) Siamo costretti per quanto riguarda la discussione delle tesi di Schleicher e di quanti studiosi verranno in seguito esaminati nelle loro teorie, a rinviare il lettore all'opera di M. Leroy.
(3) G. Fano, *Saggio sulle origini del linguaggio*, Torino 1962.
(4) E. Coseriu, *Teoria del lenguage y linguistica general*, Madrid 1962, pp. 18-43.
(5) L. Heilman, *Strutturalismo e linguistica*, in *Cultura e scuola*, n. 6, pp. 39-49; *De Homine*, n. 7-8; G.C. Lepscky, *Aspetti teorici di alcune correnti della glottologia contemporanea*, in *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, fasc. III-IV, 1961.
(6) Per completezza diamo l'indice della terza parte dell' opera di Leroy: La scuola ginevrina - La fonologia - Lo strutturalismo - Il segno e il suo carattere arbitrario - Lingua e parola - Sincronia e diacronia - La linguistica psicologica - La scuola sociologica - Le tesi individualiste - La dialettologia indoeuropea - Meccanismo e mentalismo - La linguistica sovietica - La fonetica - La tipologia linguistica - La stilistica - La semantica.
(7) S. Badiali, *Glossario di semantica generale*, in *Il Portico*, n. 2; vedi relativa bibliografia.

E' davvero un po' artificioso iniziare qui un altro capitolo, poichè già di strutturalismo si è parlato esponendo certi aspetti della fonologia e i due ordini di ricerca sono intimamente legati; in effetti — e si ha qui una nuova tappa nello sviluppo dei princìpi sossuriani — il metodo inaugurato dai fonologisti in vista dell'esame sotto l'angolo originale del sistema e del comportamento dei fonemi, metodo che metteva in rilievo il parallelismo fra il piano del contenuto (il concetto) e il piano dell'espressione (la forma), è stato applicato all'insieme degli aspetti della lingua, essendo questa considerata come una struttura costituita da un tessuto di elementi, di cui ognuno ha un valore funzionale determinato. Perciò gli *strutturalisti* (così si definiscono i sostenitori di tale dottrina), facendo agire la formula che conclude il *Corso* — e che, sebbene non sia di De Saussure, non ha pertanto avuto minor fortuna — « la linguistica ha per unico e vero oggetto la lingua studiata in se stessa e per se stessa », e riferendosi alla nozione dimensionale dei segmenti linguistici, hanno compiuto un notevole sforzo per spiegare la lingua attraverso la lingua stessa; per far ciò essi si sono rivolti ad un esame attento delle relazioni (*nulla è isolato e tutto partecipa a tutto*, diceva già Anassagora) che uniscono gli elementi del discorso, e le loro ricerche hanno mirato a determinare il valore funzionale di questi differenti tipi di rapporti. Infatti non è certo uno dei loro minori meriti l'aver visto in modo chiaro che, in fatto di linguaggio, A + B

---

dal 1923 **Russo** *veste Mantova elegante*
TESSUTI NOVITÀ
MANTOVA
Corso Umberto I n. 9 - Tel. 21604

è diverso da B + A e che il tutto è più che la somma delle parti (1); si pensi al modo sdegnoso con cui Tronbetzkoy già parlava dei sostenitori della linguistica storica e della fonetica di tipo neogrammaticale, che egli qualificava come « atomisti e individualisti » (2).

Si sa che De Saussure, in una celebre immagine, aveva paragonato la lingua al gioco degli scacchi: « Dall'una e dall'altra parte si è in presenza di un sistema di valori e si assiste alla loro modificazione » (3); nel gioco degli scacchi in effetti, lo spostamento di una pedina modifica l'equilibrio di tutto il complesso; nello stesso modo, « la lingua non è un conglomerato di elementi eterogenei; è un sistema articolato in cui tutto è collegato, ove tutto è solidale e ove ogni elemento trae il proprio valore dalla sua posizione strutturale » (4).

In generale gli strutturalisti, disinteressandosi dei fatti evolutivi si sono risolutamente immersi nella sincronia, ma mentre gli uni restano fedeli a concetti ereditati dalla grammatica generale, altri separano nettamente forma e sostanza, altri ancora spingono l'astrazione così lontano che non si interessano che al sistema, indipendentemente dalla sua manifestazione concreta.

Noi ci limiteremo a segnalare qui di seguito, fra le teorie che sono state elaborate in questa corrente di pensiero, quelle che hanno riscosso maggiore eco e che ci sembrano le più degne di interesse.

Riallacciandosi alla tradizione antica, il danese V. Brondal morto nel 1942) ha tentato di « ritrovare nel linguaggio i concetti della logica, quali sono stati elaborati dalla filosofia da Aristotele fino ai logici moderni » (5), perciò, si è, per esempio, sforzato di spiegare i grandi fatti di struttura morfologica, riconducendo le categorie che ne sono l'espressione a relazioni fondamentali che si ordinano in quadri ben definiti. Partendo dal principio del binarismo funzionale, egli distingueva un *negativo* e un *positivo* — termini polari designanti, beninteso, dei contrari qualsiasi — come la coppia singolare e plurale o ancora quella costituita dal passato e dal presente; a cui veniva ad aggiungersi un terzo termine detto *neutro* o *zero* che non è negativo nè positivo (così l'indicativo che è una forma amodale, o ancora la terza persona che è definita dal fatto che non è nè la prima nè la seconda); oltre questi tre termini — negativo, positivo e neutro — ce ne sarebbe un quarto, il *complesso* che è nel contempo negativo e positivo, per esempio il duale che è un singolare-plurale, o ancora l'ottativo, modo che riunisce i caratteri del congiuntivo e dell'imperativo (6). Il gioco dei termini così definito permette delle combinazioni multiple in cui Brondal intravedeva la base dei sistemi morfologici.

Il rigore logico che ha condotto Brondal a costruire la sua teoria facendone entrare i fatti in quadri prestabiliti di tipo binario ha colpito altri ricercatori; la sintagmatica di Mikus, per esempio, riposa sull'analisi di un enunciato isolato in modo più o meno artificioso per ottenere strutture binarie (7). D'altra parte, R. Jakobson, uno dei padri della fonologia (e se si ritorna alla fonologia, non è per abbandonare lo strutturalismo) e capo della « scuola di Harvard » concepisce le unità distintive del linguaggio come combinazione di tratti in rapporti strettamente binari; così le opposizioni pertinenti reperite nelle lingue del mondo sono ridotte a dodici opposizioni binarie che si ritroverebbero, in numero più o meno elevato, in ogni sistema linguistico (8). Così, al sistema flessibile di Troubetzkoy che distingueva delle opposizioni correlative e disgiuntive, Jakobson oppose un binarismo radicale; ma occorre riconoscere che non si perviene a una tale presentazione dei fatti se non si considerano certi caratteri come essenziali ed indispensabili per la fondazione dello schema e se non si negano altri caratteri in quanto secondari o « ridondanti » (9). Siamo quindi ricondotti al problema primo che si pone al linguista nel suo sforzo di classificazione, quale che sia il piano della sua ricerca; quello della scelta e della misura dei criteri: quali sono i fatti da fissare, come si potrà valutarne l'importanza, con quale metodo si eviterà la arbitrarietà? Rifacciamoci a Martinet: « Occorre ripetere, una volta ancora, che non spetta alla lingua di conformarsi agli schemi dei linguisti, ma a questi di adeguare i loro metodi se questi non ren-

dono piena giustizia alla lingua studiata » (10).

In una corrente di pensiero simile a quella che ha ispirato Brondal, il linguista francese G. Guillaume si è segnalato con acuti studi sulla categoria del verbo, così come sul problema dell'articolo nella lingua francese; richiamandosi espressamente all'insegnamento sossuriano (11), ha tentato di creare ciò che egli chiama la psico-sistematica, parte nuova della linguistica che sarebbe riservata agli studiosi dei sistemi. Benchè ritenesse che la sua dottrina fosse rigidamente ortodossa, nella linea di Meillet, Guillaume energicamente polemizzava con la linguistica tradizionale positiva, che volendo cogliere da troppo vicino il reale, « si impedisce *ipso facto* di coglierlo tutto intero, in quanto il reale si estende molto al di là di ciò che cade sotto la visuale della osservazione diretta »; la psico-sistematica studia in effetti delle integrazioni di serie di morfemi; ora, se i morfemi si possono studiare nella prassi del discorso, non è la stessa cosa per i sistemi a cui si arriva solo con una operazione del pensiero che nasce dal campo dei fatti direttamente constatabili; in realtà i sistemi non hanno significanti, o almeno dei significanti che li rappresentino nella loro interezza: cioè essi restano al di fuori dell'osservazione diretta e non possono essere colti, secondo i termini propri dell'autore, che attraverso una connessione « dell'osservazione precisa del concreto e della riflessione astratta profonda »; da cui il fatto paradossale che un libro dedicato dall'autore allo studio di forme grammaticali greche e latine (si trattava della formazione dell'immagine-tempo nelle lingue classiche) si presentava come una esposizione senza esempi, « in quanto il fenomeno che descrive era nel pensiero un fenomeno antecedente alla formazione di ogni esempio » (12). Si troverà una continuazione fedele dell'opera di Guillaume (morto nel 1960) nei lavori di R. Valin (13) che, pure, impugna di falso la concezione « abusivamente positivista » della linguistica classica e ricorre a un linguaggio logico-geometrico (trascrizione dalle operazioni del pensiero in schemi figurativi) per esporre le sottili posizioni della « psicomeccanica ».

Ma la teoria strutturalista più vigorosa, la più dettagliata, quella che ha avuto l'eco maggiore nonostante le riserve suscitate, è certamente la *glossematica* del linguista danese L. Hjelmslev; se il termine risale al 1936, la teoria, tracciata dal 1928 e approfondita con numerosi lavori particolari (14), non è stata ancora oggetto di una esposizione d'insieme completa (15). La scelta stessa di questo termine nuovo mostra che l'autore, costruendo la sua teoria, ha voluto in qualche modo fare *tabula rasa* delle speculazioni preesistenti, eccetto, ben inteso, quelle di Saussure; la glossematica, che tende a sottrarre la scienza linguistica ad ogni apprezzamento soggettivo, si sforza di stabilire una specie di algebra del linguaggio, cioè un complesso di definizioni che formerebbe un sistema capace di servire da modello alla descrizione di idiomi particolari.

Hjelmslev, considerando la lingua come una totalità autosufficiente e avente una struttura *sui generis*, insiste soprattutto sulla distinzione sossuriana: « la lingua è una forma e non una sostanza » (16); egli precisa « la forma linguistica è indipendente dalla sostanza in cui si manifesta. La forma non può essere definita e riconosciuta che ponendosi sul terreno della funzione » (17); in altre parole, la sostanza, finchè non è stata strutturalizzata resta una massa amorfa, una nebulosa, avrebbe detto Saussure (18). Quanto alla struttura di una lingua, Hjelmslev la definisce come un « comples-

UNIONE EDITORIALE S. p. A. - ROMA

AGENTE DI MANTOVA: ARTURO SETTI

Via Bellalancia, 2 - Tel. 23.641

Organizzazione specializzata per vendite rateali

PRINCIPALI EDITORI: ISTITUTO COLLABORAZIONE CULTURALE - LATERZA - SANSONI - CASINI DALL' OGLIO - SALANI PRINCIPATO - SADEA - DELIA VOLPE - LE MASCHERE - RONZON EIAS - MEDITERRANEE - NAGHEL - ISTITUTO D' ARCO - NUOVA ACCADEMIA

so di dipendenze o, per dirla in modo al contempo più esatto, più tecnico e più semplice, un complesso di funzioni » (19); più recentemente egli proponeva la seguente definizione: « è struttura una entità autonoma di dipendenze interne » (20). L' intenzione evidente è di « condurre il sistema della logica formale e quello della lingua a un principio comune che potrebbe avere il nome di sistema sublogico » (21).

Non bisogna nascondere il lato pericoloso che offrono tali teorie nè sottovalutare gli errori di giudizio che possono provocare. L'attenzione rivolta al sistema in sè stesso senza riferimento alla sua realizzazione concreta porta a costruzioni astratte che il minimo passo falso nel ragionamento può trasformare in speculazioni artificiose senza alcun rapporto con le basi tangibili delle nostre conoscenze.

D'altra parte nel lodevole intento di meglio precisare i suoi punti di vista e di darne un'immagine quanto più fedele possibile, Hjelmslev è stato portato a crearsi una terminologia particolare che dà alle sue ricerche un aspetto ermetico e rende la lettura delle sue opere sconcertante per i non iniziati; la loro comprensione diviene in effetti possibile solo dopo l'assimilazione di tutto un vocabolario esoterico o di termini nuovi, come *pleremi* e *cenemi* (i primi sono gli elementi sul piano del contenuto, i secondi sul piano dell'espressione) (22) o ancora *funtivo* (qualificante i due termini di una funzione), insieme con parole conosciute ma impiegate in senso poco abituale, come *funzione*, a cui è riservato il senso di « rapporto tra due termini » (cioè tra due *funtivi*), o ancora *relazione* (= funzione et), correlazione (= funzione aut), etc.

Lo scoglio di tali procedimenti è che rischiano di favorire un certo verbalismo che potrebbe fastidiosamente sostituirsi alle cognizioni acquisite al contatto diretto con i « reali ». Sicuramente, il pericolo è inesistente per un Hjelmslev, che non si è avventurato a formulare punti di vista teoretici sul linguaggio se non dopo averne approfondito i differenti aspetti e dopo esser egli stesso divenuto un maestro della tecnica filologica e linguistica; così Guillaume, quando pone la struttura come immanente alla lingua realizzata e quando definisce il suo metodo come un nesso dell'osservazione del concreto e della riflessione astratta, ha la preoccupazione di specificare che, in tale nesso, l'ultima parola appartiene beninteso alla osservazione », la sola qualificata a decidere in ultima istanza la vera natura delle cose, in quanto il ruolo della riflessione nel rapporto che questa stringe con l'osservazione non è affatto di concludere al posto di quest'ultima ma di guidarla, di renderla più acuta, più penetrante, in una parola, per conferirle una potenza che l'osservazione, lasciata alle sole sue possibilità, non avrebbe » (23). Ma ciò che determina timore — timore che i fatti confermano — è che discepoli troppo zelanti, inconsapevolmente attratti da formule che essi stessi non hanno elaborato nè controllato, non si guardano dal sostituire una riflessione linguistica solida e feconda una caterva di speculazioni puramente artificiose in quanto sprovviste di fondamenti tangibili. Non è senza inquietudine che si sono visti certi linguisti americani parlare di una *metalinguistica* — o ancora di una *esolinguistica* — che, occupandosi unicamente delle relazioni, abbandonerebbe la fonetica ai fisici e la semantica ai sociologi (24).

Ecco un altro pericolo, ben più reale e grave: in queste costruzioni sistematiche congegnate con il rigore delle teorie logico-matematiche e spesso per mezzo di formule di tipo algebrico, la lingua tende ad essere considerata come un dato, come un in sè staccato dalle contingenze umane (Hjelmslev arriva a pretendere che, essendo la lingua un'entità astratta, il sistema sia indipendente dalla sua concreta manifestazione) (25) e, per un ritorno a concezioni che nel secolo scorso erano in auge e che si sarebbero potute credere scomparse, la linguistica è nuovamente ridotta e assimilata alle scienze naturali ed esatte. Si viene a ragionare o a speculare non più sui fatti e sui diversi aspetti offerti all'osservazione diretta, ma piuttosto sulle deduzioni che si traggono dalla loro esistenza, sugli schemi che si è ritenuto possibile stabilire dal loro rapporto reciproco nel sistema. In altri termini, la linguistica concepita in tal maniera s'allontana singolarmente da quel fatto essenzialmente umano, vivo e mul-

tiforme che è il linguaggio e rischia di divenire un concettualismo formalistico isolato nel campo della speculazione intellettuale; non senza ragione si è potuto rimproverare agli strutturalisti di muoversi troppo spesso nella stratosfera senza preoccuparsi delle realtà concrete che sono la sostanza stessa della nostra scienza (26).

Si giunge così a questa paradossale constatazione che teorie linguistiche, elaborate inizialmente in uno spirito sociologico e in considerazione dei rapporti stretti che uniscono il linguaggio alla società, hanno portato certi ricercatori a uno stadio singolarmente lontano dalla concezione iniziale. Saussure infatti senza alcun dubbio era stato toccato dallo spirito sociologico. « Tutte le direzioni della sua dottrina riportano in effetti verso la considerazione del linguaggio come un fatto sociale... Dalla lettura del suo libro si trae la profonda impressione che la linguistica è essenzialmente una scienza sociologica ». Indubbiamente il punto di vista psicologico segue profondamente il pensiero sossuriano, ma questo giudizio sull'indirizzo sociologico del *Corso*, giudizio steso nel 1921 da J. Vendryes (27), rimane essenzialmente valido. Ora è quasi impossibile, ci sembra, immaginare teorie più lontane dai dati reali sociali che le speculazioni puramente astratte — noi pensiamo, è chiaro, alle posizioni più estreme sostenute in questo ambito — di cui si compiacciono certi esaltatori delle dottrine strutturalistiche.

Questa tendenza a un certo dottrinarismo non è appannaggio solo della linguistica, tant'è vero che lo spirito del sistema s'insinua in tutti gli àmbiti della scienza. Noi lo ritroviamo non solo nelle discipline a quella connesse, la filologia, la storia, l'archeologia, la storia delle religioni, ecc., ma anche in altre che inizialmente fondate sulla sperimentazione, sembrerebbero, a prima vista, meno soggette a tale forzatura. E' così che il sistematismo di un Cuvier ha dominato tutta la zoologia francese dall'inizio del XIX secolo malgrado le aspre critiche di chiaroveggenti spiriti come Geoffroy - Saint - Hilaire; si è giustamente notato a questo proposito: che la scolastica « riprenda vigore ogni volta che una scuola scientifica tenta di imporre le sue teorie in forza di una logica formale piuttosto che in forza dell'esperienza sensibile, è la prova che il concettualismo resta un motore dei più umanamente validi del pensiero, e che l'uomo di scienza deve fare costantemente lo sforzo per mantenerlo al suo posto » (28).

Tuttavia, se la sistemazione esaltata da alcuni strutturalisti può sembrare eccessiva, è giusto riconoscere che una sistemazione era necessaria, cioè indispensabile e non deve stupire che tali correnti di pensiero si siano fatte luce nei nostri studi. La complessità e l'immensità di una materia così ricca, così sfuggente come il linguaggio umano, avevano provocato la fioritura di un numero considerevole di ricerche su punti particolari e frammentari, ma questi lavori che mettevano in chiaro l'ampiezza delle ricerche da condurre e degli àmbiti da esplorare, si compivano nella diversità e nella dispersione e troppo spesso testimoniavano una singolare indigenza sul terreno delle idee generali. Da qui, si comprende come nella speranza di facilitare il lavoro ai ricercatori proponendo loro alcune linee direttrici, alcuni teorici abbiano ceduto al bisogno impellente di fare, in modo talvolta prematuro, la sintesi dei molteplici aspetti del linguaggio, di far luce là dove sembrava regnare la confusione e siano stati portati così a riallacciarsi a concezioni di tipo metafisico o ancora a mutuare, per descrivere con più rigore l'oggetto della loro scienza, i procedimenti della logica simbolica; la psicosistematica di Guillaume entrava in tale direzione, ma si è visto che l'autore s'appoggiava su un fondo solido di conoscenze precise dei fatti linguistici.

Linguisti americani, al contrario, sono rimasti più lontani da ciò, ma si sono spinti questa volta a speculazioni che restano tagliate fuori dalla realtà; citiamo per esempio Z. S. Harris il cui metodo d'analisi è una costruzione logico-matematica senza fondamento stabile (29); egli restringe volontariamente le sue ricerche alle questioni di distribuzione, cioè alla libertà di occorrenza delle parti dell'enunciato, le une in rapporto alle altre, e lo fa successivamente per gli elementi fonici e per gli elementi morfologici, eliminando dunque il significato delle parole come l'avevano fatto prima B. Bloch e

G. Trager (30); allora dinnanzi a questo procedimento puramente meccanico — solo il criterio di distribuzione è considerato come pertinente — che cosa divengono le varianti espressive, stilistiche e altre che sono di importanza primaria nella comunicazione fra gli esseri umani? Il metodo è tanto poco convincente che i fatti filologici a cui si riporta Harris non sembrano sempre certi e danno l'impressione che l'autore li adatti alle pieghe del suo ragionamento (31). Il metodo è d'altra parte condannato dal fatto che Harris e i suoi colleghi che lo usano, applicandolo a campi diversi ma in un àmbito tanto bene conosciuto e studiato come l'inglese contemporaneo, pervengono a risultati divergenti e mutano essi stessi le loro conclusioni da una esperienza all'altra! (32).

La statistica e il calcolo delle probabilità hanno evidentemente giocato un ruolo di primo piano in questa formulazione matematica della descrizione linguistica (33), e N. Schomsky, come è noto, ha proceduto, nel senso di una formalizzazione dei livelli linguistici — secondo i metodi della logica formale — a un'analisi assai approfondita della struttura grammaticale (34). Alcuni di tali studi si sono rivelati preziosi per l'insegnamento pratico delle lingue; essi sono alla base della linguistica applicata, fra le cui realizzazioni più spettacolari, ottenute grazie alla collaborazione dei linguisti con i matematici e i tecnici, è certamente la messa a punto della traduzione automatica — soprattutto in Russia e nei paesi anglosassoni, ma ancora molto imperfetta che finora si limita alle lingue tecniche —. Purtroppo l'impiego di questi metodi matematici, di cui nessuno negherà la legittimità e l'utilità, una volta ancora inganna sulla vera natura della linguistica; il *Language* di J. Whatmough, libro assai vivo e originale, che curiosamente mescola reminiscenze umanistiche a una ammirazione scoperta per le conquiste della tecnica scientifica come le calcolatrici elettroniche (35), vuol mostrare, sembra, che la linguistica è da annoverarsi fra le scienze della natura e vediamo come B. Mandelbrot, a conclusione di un articolo-programma (del resto assai ben fatto), sulle possibilità d'applicare allo studio del linguaggio i concetti della teoria della comunicazione, esprima la speranza di veder prossimo il giorno « in cui lo studio della lingua passerà definitivamente la barriera fittizia che finora l'ha separata dalle scienze esatte »; il vecchio mito schleicheriano non è dunque morto! (36).

Si è andati ancor più lontano: questa statistica linguistica il cui campo d'azione era anzitutto la descrizione sincronica delle lingue — e anche in questo àmbito le oscillazioni sono considerevoli e i risultati sottoposti a troppi fattori soggettivi (37) — è stata estesa alla diacronia; la glottocronologia iniziata principalmente da Morris Swadesh (38) e ribattezzata in seguito *lessicostatistica*, ambisce di calcolare dopo l'esame del lessico (la sostituzione di significanti da parte di altri nel corso storico avverrebbe secondo un ritmo costante che si traduce con una certa percentuale per un periodo di mille anni) la data di separazione di due o più lingue imparentate fra loro; questo metodo, concepito, per la verità, per lo studio o la classificazione delle lingue amerinde cioè di lingue senza storia, si rivela assolutamente falso quando lo si applichi a lingue storiche, come le romanze; si ottengono in effetti in questo caso risultati inaccettabili e in palese contraddizione con i fatti (39).

Tuttavia, la preoccupazione di non lasciarsi invescare in sterili giochi di un intellettualismo gratuito, ha provocato, presso i linguisti che aderiscono alla corrente strutturalista, salutari reazioni; si è più sopra detto come Martinet, grazie al realismo di cui ha impregnato la fonologia diacronica, abbia felicemente gettato un ponte tra la grammatica comparata tradizionale e le concezioni nuove ed è bene ripetere con lui che « è tempo che i linguisti prendano coscienza dell'autonomia della loro disciplina e si liberino del complesso di inferiorità che li spinge a riferire ciascuno dei loro modi di procedimento a qualche grande principio filolofico; ciò che porta a confondere i contorni della realtà invece di precisarli ». — Gli *Éléments de linguistique générale* che ha pubblicato recentemente, insistono giustamente sulla necessità di collegare la speculazione pura con l'esame profondo dei dati in modo da stabilire un equilibrio — « più realismo e meno formalismo » — tra la teoria e la pratica.

E' tuttavia giusto insistere anche sul fatto che Hjelmslev, ponendo l'accento sulla funzione, ha ben indicato ciò che di più fecondo c'era nelle sue ricerche; fin dal 1929 d'altra parte, H. Frei aveva parlato di *linguistica funzionale* opponendola alla linguistica storica così come alla grammatica normativa, e molti, anzi, preferiscono l'uso di questa espressione. Er. Buyssens, in un lavoro diretto ad integrare la linguistica alla semiologia, così come l'aveva concepita Saussure, e nel quale ritiene che tale terminologia « indichi perfettamente il punto di vista della linguistica cosiddetta strutturale », sottolinea che in questa come in tutte le scienze, l'idea di funzione è idea fondamentale e, di conseguenza, egli studia il discorso come « la parte funzionale della parola »; si tratta, cioè, di « funzione » nel senso ampio di « modo di impiegare gli elementi linguistici ». Così intendono Martinet, per il quale la fonologia è essenzialmente una disciplina funzionale (45) e il linguista americano L. Bloomfield che non è fuori luogo citare qui, benchè non si rifaccia esclusivamente a Saussure e i suoi discepoli arrivino fino a negare una tale influenza (46); il suo *Language*, di cui si riparlerà, pur restando fedele alle concezioni positiviste di tipo neogrammaticale, insiste, nel campo della descrizione statica — il solo a cui si interessi — sulla importanza delle funzioni.

Si vede dunque che gli indirizzi volti alla conoscenza della struttura linguistica sono vari e che l'etichetta *strutturalismo*, oggi d'uso corrente, in realtà raccoglie, in Europa e nel Nuovo Mondo, tendenze che talvolta divergono profondamente (47); il fatto è, che, come ha detto Benveniste, « struttura è uno dei termini essenziali della linguistica moderna, uno di quei termini che hanno ancora un valore programmatico (48), sebbene i ricercatori usino la parola in accezioni diverse (infatti, o rappresenta un sistema che analizza la disposizione di un tutto in parti fra loro solidali; o rappresenta la sistemazione in un tutto organizzato degli elementi della sostanza concreta) e ne traggano, sul piano metodologico, conclusioni ugualmente diverse: da una parte gli strutturalisti europei, e principalmente i glossematici, considerano la forma come essenziale e come la sola pertinente il punto di vista linguistico, di modo che la sostanza si spiega in rapporto a quella e secondo un metodo deduttivo; dall'altra, gli strutturalisti americani analizzano gli elementi della sostanza concreta e, definendoli in rapporto al tutto in cui essi si organizzano, cercano di scoprire la struttura con un metodo induttivo.

Comunque, è innegabile che, dopo gli anni '40, lo strutturalismo (o funzionalismo) si è maggiormente imposto all'attenzione dei linguisti ed è divenuto, si voglia o no, il motivo propulsore della nostra scienza. Lo strutturalismo, che è piuttosto esigenza di meditare i problemi che lotta contro la linguistica tradizionale, come talvolta lo si definisce semplicisticamente, è all'avanguardia della linguistica attuale e non c'è motivo di dolersene; lo strutturalismo ha potentemente contribuito ad infondere negli specialisti il gusto delle idee generali ed a mostrare loro l'utilità e la necessità di visioni teoriche come guide alla ricerca. La considerazione dei fatti secondo un'angolazione strettamente sincronica ha permesso « di affrancare i fatti linguistici mediante l'astrazione dai bisogni mutevoli dell'uomo, che, in ogni istante, richiedono un adattamento dello strumento linguistico (49); l'attenzione rivolta anzitutto al sistema ha ovviato alla dispersione degli sforzi a cui avevano portato la cura eccessiva del particolare e lo scrupolo altrettanto eccessivo di fronte all'approfondimento dei dati di base, cosicchè la frattura tra tradizionalisti e strutturalisti a poco a poco si salda. Lo strutturalismo ha inoltre procurato il rinnovamento della semantica e, forse, permetterà alla tipologia di assumere un nuovo punto di partenza.

Se si sono avuti, se si hanno degli eccessi di rigore logico, che fanno nascere il pericolo di un nuovo dottrinarismo, si riconoscerà pure che alcune visioni teoriche, almeno a titolo di ipotesi di lavoro, si dimostrano feconde e anche indispensabili. Avviene infatti nella liguistica ciò che avviene nelle scienze dell'uomo in generale: i fondamenti possono essere scoperti, i diversi fenomeni possono essere analizzati con profitto solo secondo le linee di un pensiero conduttore, ma, se non si vuole cadere nell'apriori e nell'arbitrario, il metodo deve incessantemente

essere controllato ed eventualmente riveduto in funzione dei dati tangibili forniti dal vivificante apporto dell'esperienza e dell'osservazione dei fatti.

NOTE

(1) DURKHEIM, applicando questo principio alla sociologia, aveva dedotto la esistenza della «coscienza collettiva»; confronta per es. R. ARON, *La sociologie*, in *Les Sciences Sociales en France - Enseignement et Recherches* (Paris, 1937), pp. 13-48.

(2) Cfr. per es. *La phonologie actuelle*, in *Journal de Psycologie*, t. XXX (1933), pp. 227-246.

(3) *Cours de linguistique générale*, Lousanne - Paris, 1916, p. 125. In realtà, ciò che è modificato è l'insieme delle forze e non, come ha fatto notare ER. BUYSSENS, il sistema stesso poichè ogni elemento mantiene il suo valore.

(4) ST. ULLMANN, *Précis de sémantique française*, II ed. (Berne, 1959), p. 26.

(5) VIGGO BRONDAL, *Essais de linguistique générale* (Copenhague, 1943), p. X.

(6) L'inclusione dell'imperativo nel gruppo dei modi indica bene, secondo noi, il carattere forzato dell' operazione; noi consideriamo in effetti l'imperativo a parte, come una forma del linguaggio affettivo o espressivo che rimane fuori dal gioco normale dei termini della categoria modale, così come il vocativo non fa parte del sistema casuale della flessione nominale (così come mostra, sul piano genetico, la forma stessa — tema puro — dell'uno e dell'altro).

(7) FR. MIKUS, *Quelle est en fin de compte la structure - type du langage?*, in *Lingua*, t. III (1953), pp. 340-370; *En marge du Sixième Congres International des Linguistes* (a proposito della sintagmatica), in *Miscelánea Homenaje a André Martinet*, t. I (La Laguna, 1957), pp. 159-221.

(8) R. JAKOBSON, GUNNAR FANT e MORRIS HALLE, *Preliminaries to Speech Analysis - The distinctive features and their correlates*, Cambridge Mass., 1952; R. JAKOBSON - M. HALLE, *Fundamentals of Language*, La Haye, 1956.

(9) Vedi la critica costruttiva di Martinet, *Économie des changements phonétique*, pp. 73-77.

(10) *Ibid.*, pp. 125-126.

(11) Cfr. per es. GUSTAVE GUILLAUME, *La langue est-elle on n'est-elle pas un système?* (Québec, 1952), p. 4.

(12) G. GUILLAUME, *L' architectonique du temps dans les langues classiques* (Copenhague, 1945), particolarmente alle pp. 11, 15, 17 e 65, n. 1.

(13) ROCH VALIN, *Petite introduction à la psychomécanique du langage*, (Québec, 1954).

(14) Vedi infine L. HJELMSLEV, *Essais linguistiques*, Copenhague, 1959 (= *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, t. XII), raccolta di quindici articoli scelti fra quelli che riflettono il meglio del pensiero dell'autore e la sua evoluzione in materia di linguistica generale.

(15) Della serie *Outline of Glossematics. A Study in the Methodology of the Humanities with Special Reference to Linguistics* che, dovuta alla collaborazione di L. HJELMSLEV e di H. J. ULDALL (ma quest'ultimo è morto prematuramente), era destinato ad esporre i fondamenti e le applicazioni della nuova disciplina, è comparso solo il volume I redatto da ULDALL (eccetto la prefazione stesa da HJELMSLEV): *General Theory* (= *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, t. X). Ci si rifarà meglio allo studio della glossematica rivolgendosi da una parte al volume di B. SIERTSEMA, *A Study of glossematics. Critical Survey of its Fundamental Concepts* (La Haye, 1955), e dall'altra al rapporto (con bibliografia) di H. SPANG - HANSSEN, *Glossematics*, che compare alle pp. 128-164 del volume *Trends in European and American Linguistics*, 1930-1960 (cfr. p. VII, n. 3).

(16) *Cours*, p. 169.

(17) *Bulletin du Cercle Linguistique de Copenhague*, t. IV (1939), pp. 3-4.

(18) V. p. 114 del testo originale.

(19) *La notion de rection*, in *Acta Linguistica*, t. I, (1939), p. 11 (= *Essais linguistiques*, t. 140).

(20) *Actes du huitième Congrès International des Linguistes* (Oslo, 1958), p. 641.

(21) Su questo rapporto tra lingua e logica, cfr. LEO APOSTEL, *Logique et langage considérés du point de vue de la précorrection des erreurs*, in L. APOSTEL, B. MANDELBROT e A. MORF, *Logique, langage et théorie de l'information* (Paris, 1957), pp. 135-151.

(22) Non si tratta dunque di - parole vuote e di - parole piene - nel senso in cui le intendono i grammatici cinesi.

(23) *L'architectonique du temps* (cfr. p. 94, n. 1), p. 17.

(24) Cfr. per es. EINAR HAUGEN, *Directions in modern Linguistics in Language*, t. XXVII (1951), pp. 221-222; J.B. CARROLL, *The Study of Language - A survey of linguistics and related disciplines in America* (Cambridge Mass., 1953), p. 29. In linguistica applicata, metalinguistica si dice della formulazione dei quadri grammaticali (delle lingue naturali o artificiali) in vista della loro utilizzazione per le macchine traduttrici; si vede dunque che anche qui ci si pone ad un livello di astrazione tale che ogni contatto con il concreto è smarrito.

(25) Cfr. per es. B. MALMBERG in *Studia linguistica*, t. III (1949), p. 132; V. KOPAL in *Lingua*, t. II (1950), pp. 231-232.
(26) Vedi p. 33 del testo originale.
(27) *Le caractère social du langage et la doctrine de F. de Saussure*, in *Journal de Psychologie*, t. XVIII (1941), p. 624 (*Choix d'etudes linguistiques et celtiques*, Paris 1952, p. 25).
(28) ÉM. JANSSENS, *Platon et les sciences d'observation*, in *Revue de l'Université de Bruxelles*, t. II, (1949-1950), p. 266.
(29) ZELLIG S. HARRIS, *Structural Linguistics*, II ed., Chicago, 1960 (la I edizione è comparsa nel 1951 con il titolo *Methods in Structural Linguistics*).
(30) B. BLOCH e G. TRAGER, *Outline of Linguistic Analysis*, Baltimora, 1942.
(31) Cfr. la severa critica di J. CANTINEAU in *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, t. L, fasc. 2 (1954), pp. 4-9.
(32) A questo proposito Cfr. E. HAUGEN, *Directions in modern Linguistics* (p. 97, n. 2), p. 219 e n. 29.
(33) Cfr. WARREN PLATH, *Mathematical Linguistics in Trends in European and American Linguistics*, 1930-1960 (cfr. p. VII, n. 3), pp. 2-57, 172 e n. 3.
(34) NOAM CHOMSKY, *The logical Basis of Linguistics Theory*, in *Preprints of Papers for the Ninth International Congress of Linguists* (Cambridge Mass., 1962) pp. 509-574.
(35) JOSHUA WHATMOUGH, *Language. A Modern Synthesis*, Londra, 1956.
(36) B. MANDELBROT, *Structure formelle des textes et communication*, in *Word*, t. X (1954), pp. 1-27. Tali considerazioni hanno fatto scuola: « La linguistica almeno per parecchi aspetti, sta sviluppandosi da studio di umanità in scienza. Si ha una progressiva ricognizione dei linguaggi come fenomeni naturali, i cui segreti possono condurre a metodi di analisi e descrizioni simili a quelli che si sono mostrati fecondi nelle scienze fisiche », inizio dell'articolo *Linguistics and Mathematics* di A.G. OETTINGER, in *Studies presented to Joshua Whatmough* (La Haye, 1957), p. 179.
(37) Il manuale di statistica linguistica che costituisce il volume di G. HERDAN, *Language as Choise and Chance* (Gromingue, 1956) è stato accolto con riserva, data l'insufficienza dell'informazione; ci si trovano tuttavia indicazioni interessanti come la differenza tra la statistica della lingua, sottoposta alla circostanza fortuita (*Chance* = caso) quale è l'angustia sociale, e la statistica dello stile ove interviene la scelta del soggetto parlante.
(38) Cfr. per es. S.C. GUDSCHINSKY, *The ABC's of Lexicostatistics* (*Glottochronology*), in *Word*, t. XII (1956), pp. 175-210; AR. DALL'IGNA RODRIGUES, *Eine neue Datierungsmethode der vergleichenden Sprachwissenschaft*, in *Kratylos*, t. II (1957), pp. 1-13.
(39) Cfr. EUGENIO COSERIU, *Critique de la glottochronologie appliquée aux langues romanes*, in *Actes du X Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, (Strasbourg, 1962).
(40) V. p. 89 del testo originale.
(41) *Économie des changements phonétiques*, p. 18.
(42) Paris, '960.
(43) H. FREI, *La grammaire des fautes* (Genève, 1929), pp. 17-31.
(44) E. BUYSSENS, *Les langages et le discours*, Bruxelles, 1943; si tratta da una parte dei sistemi dei segni che servono come mezzi di comunicazione tra gli uomini; e dall'altra delle norme che regolano il loro funzionamento; cfr. *La conception fonctionnelle des faits linguistiques*, in *Journal de Psycologie*, 1950, pp. 37-53; lo stesso autore si è occupato dei rapporti da stabilire fra psicologia e linguistica, fra pensiero e lingua, cfr. per es. *Revue de l'Institut de Sociologie*, 1960, pp. 269-294.
(45) Cfr. per es. *Où en est la phonologie?*, in *Lingua*, t. I (1948) pp. 34-58.
(46) Cfr. ANDRÉ MARTINET, *Structural Linguistics* (cfr. Nota 47), p. 577.
(47) Una lucida esposizione di queste differenti tendenze è stata presentata da É. BENVENISTE in *Journal de Psycologie*, 1954, pp. 13-145 sotto il titolo *Tendances récentes en linguistique générale;* si consulterà anche con profitto il quadro d'insieme, rapido ma chiaro, di A. MARTINET, *Structural Linguistics*, in A.L. KROEBER, *Anthropology Today* (Chicago, 1953), pp. 574-580.
(48) *Tendances récents*, p. 136.
(49) A. MARTINET, *Éléments de linguistique générale* (Paris, 1960), p. 6.

Si, scarpe ma GALEOTTI

VIA OBERDAN N. 20 - MANTOVA TELEFONO 22.146

SCHEDE

di Franco Bassani
Rinaldo Salvadori
Romano Pacchiarini

"Le Parole,, di J. P. Sartre Milano, 1974

Sartre si spiega sulla propria infanzia e con la propria infanzia; e già un interesse non esiguo è nella natura stessa di questo spiegarsi. Qualunque sia l'intenzione di questa ripresa di sè, e con qualunque interesse ci si accosti a questo testo passibile di analisi da punti di vista differenti, non ultimo quello di una indagine sull'insieme della personalità dell'autore, viene presentata la traccia dell'itinerario percorso dalla coscienza infantile dell'autore nella ricerca di una giustificazione della propria esistenza, immediatamente vissuta come bisognosa di tale giustificazione. Il ragazzo Sartre che ha bisogno di sentire se stesso come necessario e per questa via giustificato riceve « ragioni » in sovrabbondanza dalla società domestica in cui è accolto; la sua posizione di evidenza e di valorizzazione nella famiglia ne è la prima: « la mia triste condizione imponeva rispetto, costituiva la mia importanza; annoveravo il mio lutto fra le mie virtù » (pag. 18). Appena possibile comincerà a piacere: l'approvazione interessata del nonno, quella intimorita della madre, l'ammirazione indifferente dei conoscenti che frequentano la casa sarà la grazia che continuerà a giustificare questa esistenza che costantemente trae il proprio valore da tale giudizio, « un solo mandato: piacere; tutto per l'apparenza » (pag. 26). Questa società di adulti fallisce in tale ruolo di giudice di gloria e garante di significato perchè si rivela facilmente manovrabile dalle intenzioni di colui che dai suoi verdetti dovrebbe essere salvato; questa società tributa gli onori su comando al solo chiederli ed il suo verdetto non può essere preso sul serio.

Costretto a vivere per gli altri ed all'apparizione, si vede sottratta la realtà; « La Commedia mi sottraeva il mondo e gli uomini: non vedevo altro che parti da sostenere e attrezzi di scena » (p. 61). Non basterà più questa cerchia di ascoltatori a proiettare su di lui il valore; l'altro diventerà colui che attende l'opera del protagonista, l'universo molto più vasto di chi ha bisogno della generosità dell'eroe che protegge i deboli e li salva dagli assalitori nell'immaginario. All'idea di eroismo si unisce quella di una missione e di una trascendenza. « Inventai un universo difficile e mortale... mi diedi per ufficio di purgarlo dai suoi mostri » (pag. 81). Ma se si vuole evitare che gli altri che attendono vivano solo di un'attesa immaginaria e che la propria valorizzazione nella loro speranza debba essere inventata e per durare debba cercare nuovi assassini » (p. 81), questo saldo potere giustificante dovrà concentrarsi in qualcuno che si incarichi di porre la situazione in cui si diviene unici e necessari. Di nuovo tuttavia questa missione deve essere ottenuta: « bambino sconosciuto, udivo parlare di una missione pericolosa; andavo a buttarmi ai piedi del re, lo supplicavo di affidarmela... Ma non mi lasciavo ingannare dal mio stratagemma e mi rendevo perfettamente conto che mi ero imposto » (pag. 93).

In questa ricerca di un senso unico di sè che deve sempre compiersi sotto lo sguardo di qualcuno, non c'è possibilità di sosta perchè nel momento stesso in cui la condizione di eletto si instaura, la esistenza e l'universo cui si mette capo si rivelano come falsi, ed inconsistente un senso che venga dato da un'altra coscienza. Immaginaria e fittizia questa salvezza offerta dagli altri, potrebbe restare una verità solitaria, individuale; ma l'intero ambiente del giovane Sartre è immaginario, « soggettiva » la sua società di adulti, « ideale » la loro consistenza così maneggevole; è un universo che fa blocco con quello del suo fantasticare. « Condu-

cevo due vite, tutt'e due menzognere: pubblicamente, ero un impostore: il famoso nipote del celebre Charles Schweitzer; da solo m'impantanavo in una musoneria immaginaria. Correggevo la mia falsa gloria con un falso "in incognito" » (pag. 94).

C'è tuttavia un certo modo di rapportarsi agli altri che il giovane Sartre ha intravisto ma non capito, mancandolo, ed è quello del rapporto da pari a pari. L'insuccesso nella prova scolastica, suo primo confronto con gli uguali attraverso le loro regole, e le sue apparizioni al parco del Lussemburgo dove i coetanei gli rifiutano ogni interesse, sono esperienze di cui non ha tenuto conto; respinto ha preferito rientrare nel mondo degli adulti e del leggere. « Avevo perso, senza badarci, l'occasione di diventare vero » (pag. 56).

Una forma definitiva quell'atteggiamento di ricerca di una necessità per il proprio essere riceverà dalla scoperta della parola che si scrive e dal rapporto di questa con chi la pronuncia. Lo scrittore è bensì atteso e salvatore, ha un mandato ed è valorizzato dall'aspettativa di chi ne riceverà le parole; ma in più, attinge con la sua opera una consistenza che non gli viene soltanto dalla coscienza altrui, ma dalla sua opera in se stessa. Scrivere è porre un in-sè, fissare il niente della coscienza in realtà. L'in-sè stabile senza nientificazione interna del libro, è la salvezza dell'autore che vi si fissa. « Scoprii che il Donatore, nelle Belle Lettere, può mutarsi nel suo proprio Dono, cioè in un puro oggetto... Rinasco, divento alla fine un uomo intero... che si afferma con la perentoria inerzia della materia » (pagg. 135-6). L'indicazione della parola come assoluto è il punto d'arrivo dell'opera la quale non manca di aggiungere che questa meta non è da ritenersi definitiva per l'Autore, nella cui posizione attuale il potere giustificante della parola è scomparso per lasciare il posto alla pura condizione di contingenza questionante degli inizi.

Questo il senso immediato del testo: una vicenda di schemi che si sostituiscono nella funzione di dare un senso immediato alla vissuta contingenza originaria; il quale è aperto a più letture. La prima è quella di chi vi ritrovi l'esistente di cui parla l'opera maggiore del primo Sartre. E' indubbio che la concezione della coscienza, della libertà, dell'in-sè, della reciprocità che sono dell'Essere e il Nulla sono il sistema della sua infanzia e che questo rapporto di continuità ed esplicitazione che vige tra tale recupero dell'infanzia e sistema può costituire un'attraente stimolazione a riprendere il sistema ed a commentarlo con quest'ultimo testo.

L'altra lettura è quella di chi, cogliendo ne « Le Parole » la vicenda della loro genesi, voglia seguire il senso del « significare » per S. E' infatti la storia della sua parola che qui viene tracciata, interessante per chi miri a precisare la natura ed il valore del rapporto mondo-esistente significante. Che realtà dica la parola sartriana quando dalla sua storia ci è confermato che essa è sostenuta dall'intenzione non solo di rivelare e far essere il detto, ma di salvare, esponendolo in un in-sè per-sè, il dicente. La parola intesa come il futuro dell'esistente, la sua possibilità intesa come vincolo con quel che è da dire. Vincolata solo dal suo futuro, che deve essenzialmente essere tradita perchè esiste come discorso che si continua senza doveri ad un passato dato che la regoli. E' il modo di significare di questa parola che si è indotti a riquestionare da questa storia della sua genesi.

FRANCO BASSANI

BOMPIANI
MARTELLO
BALDINI & CASTOLDI
MURSIA
MINERVA MEDICA
PENSIERO SCIENTIFICO

Agenzia rateale
Azelio Mondini

MANTOVA
VIA CHIASSI N. 14 - TEL. 25.665

A proposito di dischi come documento di cultura

La prima Internazionale (a cura di G. Bosio) è il titolo di un microsolco 33 giri, appartenente alla serie de *I dischi del sole*. Le voci sono di Gianfranco Baroni, Paola Boccardo, Antonio Colonnello, Alfio Petrini, Oreste Rizzini, e cantano Ivan della Mea, il Gruppo Padano di Piadena, Sandra Mondaini, Maria Monti e Michele Straniero.

La ricostruzione storica di questo periodo di storia del movimento operaio (1870 - 1878) si avvale del canto rivoluzionario, del dibattito ideologico, della narrazione di avvenimenti e spesso della semplice invettiva contenuta in un grido di protesta.

Tra i motivi dominanti della narrazione alcuni emergono con maggiore insistenza e fra questi quello relativo alle vicende della Comune di Parigi e al conseguente dibattito. Aspre furono le polemiche fra i sostenitori marxisti ed anarchici da una parte e i denigratori mazziniani dall'altra; è infatti da questo momento che in Italia declina il prestigio politico del Mazzini fra le poche organizzazioni di lavoratori, che egli ebbe il grande merito di stimolare nella loro nascita. Anche Marx aveva considerato una follia l'inizio dell'insurrezione parigina dei comunardi, ma, azione iniziata, si era subito schierato dalla parte degli insorti ed in seguito, in più scritti, aveva indicato la Comune di Parigi come il primo esempio di stato proletario affacciatosi nella storia.

Le posizioni mazziniane furono principalmente contestate dal Bakunin che ben presto doveva sostenere un ampio ed acceso dibattito con Marx sui problemi della tattica e della strategia del movimento dei lavoratori; dai documenti utilizzati nel disco bene viene in evidenza l'estremismo ingenuo degli anarchici teso a sostegno dell'astensionismo elettorale. Il Bakunin non solo rifiutava l'esercizio del voto e l'ingresso in parlamento, ma anche l'utilità dell'organizzazione politica e sindacale; in definitiva vi era in lui e nei suoi seguaci una ripugnanza infantile per ogni mezzo che il liberalismo e la democrazia borghese poneva a disposizione quali mezzi di elevazione del movimento socialista in genere. Ed è importante tutto questo poichè il romanticismo anarchico del Bakunin ebbe particolare fortuna in Italia e rimase per decenni una componente del movimento socialista.

Gianni Bosio, che ha curato la scelta dei documenti, a commento della iniziativa, ha posto una nota esplicativa, sintetica, ma importante anche per le discussioni di oggi: « La lotta fra le due tendenze (anarchica e marxista) portava al limite le posizioni degli uni e degli altri, fino a ridurre gli epigoni del comunismo anarchico all'impotenza, fino ad avviare sulla strada del legalitarismo parlamentare molti fra quanti si richiamavano al marxismo. Riproporre alla meditazione quei dibattiti che paiono simili ai problemi che si discutono nel movimento operaio contemporaneo è uno dei modi per ricordare oggi che l'Associazione Internazionale dei lavoratori compie cento anni ».

* * *

Ne *I dischi del sole* erano già usciti vari canti e precisamente: *Canti della Resistenza italiana, Canti e Inni socialisti, I canti del Lavoro, Canti Comunisti,* ecc.

Limitando la nostra attenzione ai *canti* popolari tratti dalla tradizione orale, vogliamo indicare un campo di indagine che la letteratura e cultura ufficiale non cura come sarebbe d'obbligo in una società democratica. Spesso si cade in equivoci poichè ci si sofferma su canti popolareschi (scritti da uomini di cultura) e si trascurano quelli veramente popolari, nati, non sempre in forma anonima, da una cultura delle classi subalterne.

I giovani aderenti al gruppo di Piadena, che tanto « scandalo » dovevano suscitare nel recente Festival di Spoleto, sono fra i più entusiasti in questo tipo di lavoro culturale; essi si collocano vicino alla rivista « Il nuovo Canzoniere Italiano » diretto da Roberto Leydi.

Abbiamo avuto recentemente l'occasione di seguire il metodo di lavoro e di scavo di questi giovani. Una domenica di quest'estate, assieme ad un gruppo d'amici, siamo scesi dall'argine del Chiese

fino alle sponde del fiume; i giovani del « gruppo » stavano seduti attorno ad un vecchietto magro che cantava il motivo popolare di una canzone da lui composta e diffusa sulle piazze nel primo dopoguerra.

Bellocchio, così si chiamava il vecchietto, era stanco, perchè cantava la stessa canzone da alcune ore per insegnarla ai ragazzi di Piadena. Per riposarsi raccontava che nel settembre del '43 con la sua barca aveva portato al di là del fiume molti soldati sbandati e che quand'era più giovane e faceva la vita del girovago addomesticava galline e guidava con il pensiero il suo cavallo.

Ma poi bisognava tornare al lavoro: accompagnato dalle voci dei ragazzi *Bellocchio* intonava per l'ennesima volta: E quei vigliacchi di studenti / che la guerra hanno voluto...

Venne così scoperta la canzone contro la guerra di *Bellocchio*, parole e musica di *Bellocchio*, sconosciuto barcaiolo.

In modo simile, cercando e ricercando, erano stati raccolti altri canti sociali, incisi poi ne « I dischi del sole ».

E' chiaro che il disco dedicato alla Prima Internazionale ha avuto una origine e una matrice diversa, anche se l'ispirazione fondamentale è uguale; per la ricostruzione fonica di un periodo della storia così lontano nel tempo e in buona parte svoltasi su palcoscenico europeo, la tradizione orale non poteva dare il benchè minimo aiuto.

Ma, per concludere, ciò che si vuole segnalare è una dimensione culturale, quella del canto e della espressività popolare in genere, che per buona parte sta andando distrutta dai moderni e livellatori strumenti di comunicazione di massa. E' una cultura di tipo prevalentemente contadino e pertanto di significato meno rilevante di quella che laboriosamente fiorisce dalle anonime strutture industriali; è un fatto comunque evidente, che la coltura e la mentalità contadina si perpetua per decenni anche negli individui che hanno abbandonato le campagne. Per questo è ancora, e lo sarà per parecchio tempo, una componente della situazione culturale del nostro paese.

RINALDO SALVADORI

Teatro d' avanguardia alla " Galleria Blu „

Seguendo l'esempio di ciò che da tempo si fa in Francia e negli Stati Uniti, la Galleria Blu di Milano ha organizzato due serate dedicate a « recitals » d'avanguardia, rispettivamente lunedì 9 e lunedì 16 novembre. La manifestazione intitolata « Gesto e Segno » si ricollega ad altre due analoghe svoltesi nel '62 e nel '63 con le denominazioni di « Musica e Segno » e « Poesia e Segno ».

La prima serata prevedeva quattro titoli: « Rule of game », « Stile liberty », « Evantualità » e P.M. (i primi tre brani di Ds. Bonset, l'ultimo di Piero Manzoni). Attori: L. Gianpalmo, J. Rizzoni, T. Rossi, A. Voltolini; un personaggio: Lucio Fontana.

La minuscola sala era gremita all'inverosimile tranne un piccolo spazio verso la metà della parete di sinistra dove si notavano alcune sedie, una pila di libri e altri oggetti. Gli attori facevano il loro ingresso quando il pubblico straripante aveva ormai parzialmente invaso anche il piccolo spazio che, s'intuiva, sarebbe servito alla rappresentazione.

Il primo pezzo, « Rule of game » consisteva nel ricreare un ambiente qualsiasi con alcune persone intente ai fatti loro. Un dicitore avvertiva trattarsi di un caffè all'aperto « non necessariamente di domenica, sicuramente con tempo sereno ». Nello stesso tempo Lucio Fontana, il famoso pittore e scultore, dato di piglio a un lungo pennello e a un secchio di tempera bianca, iniziava un ipotetico dipinto sul pavimento, scusate sul marciapiede, spingendo energicamente di lato tutti coloro (i passanti) che gli davano impedimento. Fine del brano.

A furia di pensarci potrei arrivare a interpretarlo come una serie di simboli intesi a dimostrare la supremazia dell'arte sulle cose comuni, oppure come la pretesa (o il desiderio) dell'artista di essere considerato al di sopra dell'uomo comune, che è poi all'incirca la stessa cosa. Ma potrei anche essere completamente fuori strada.

Per il secondo brano, « Stile liberty », il solito dicitore invitava il pubblico a cambiare di posto poichè la rappresentazione continuava all'altro lato della sala. Spintoni a non finire per lasciare passare gli attori, muniti di alcuni bassi leggii di legno dorato. Sui quali venivano posti dei fogli che essi iniziavano a leggere, prima uno, poi un altro e un altro ancora e infine tutti assieme in italiano, in tedesco, in francese. E non si può negare che questo bailamme di voci talora brusio, talora vociare su cui sorgeva di tanto in tanto una voce squillante che veniva poi sommersa da altre in un continuo gioco di dissolvenze sonore, non si può negare dico, che avesse un suo certo fascino. Ma non credete che basti infilare la testa in un qualsiasi locale pubblico affollato per avere gli stessi effetti e poi... e poi ci siamo scordati delle lunghe sequenze della Borsa nel famoso film di Antonioni?

Il terzo brano, « Eventualità », riportava la piccola « troupe » sul lato sinistro della sala. Esso consisteva in una sorta di processo con tanto di toghe in cui si discuteva laconicamente della sorte di un invisibile imputato sulla scorta di centinaia di articoli, decreti, norme, disposizioni, precetti e relativi omissis attinti da centinaia di codici che, passando dalle mani di un giudice a quelle del presidente e da questi a quelle del secondo giudice, finivano infine deposti ai piedi di una forca già approntata confermante l'impressione di una pena aprioristica.

Il giudizio a mio avviso non può essere positivo neppure in questo caso, potendosene trarre conclusioni molteplici e contrastanti, dall'ineluttabilità del destino all'umana ingiustizia e altre ancora. E in fondo anche qui non si è detto nulla di nuovo.

Dulcis in fundo, l'ultimo pezzo consisteva in un ricordo del pittore Piero Manzoni scomparso qualche anno fa, che alcuni amici, muniti di una traballante baracchetta a passo normale azionata a mano, ci hanno offerto proiettando un paio di brevi sequenze girate nello studio del giovane pittore probabilmente non molto tempo prima della prematura morte che di certo egli non presentiva, a giudicare dalle sorridenti immagini mostrateci.

Il programma della seconda serata che per ovvie ragioni descriverò succintamente, comprendeva parecchi brani di autori diversi, brani che non sono in grado di stabilire se eseguiti tutti o in parte poichè filavano via l'uno dietro l'altro senza soluzione di continuità. In questa serata ci si è avvicinati assai di più all'« Happening », movimento sorto un paio d'anni orsono in America e giunto in Italia, come tutte le mode intellettuali, quando nel paese d'origine era già morto. Ho detto che ci si è avvicinati perchè l'« Happening » vero è congegnato in modo da interessare gli spettatori se non altro sottoponendoli a shock visivi e auditivi nell'intento di suscitare sensazioni allo stato puro. Oppure li si costringe a prendere parte al gioco coinvongendoli fisicamente nella azione. Shock qui non ve ne sono stati ed essendo eseguiti brani ancora più freddi e informali di quelli della prima serata, erano accolti dal pubblico con molto scetticismo, non poca noia e parecchi risolini non sempre soffocati. Il che peraltro conferma ancora una volta che gli italiani saranno magari un po' maleducati, ma non mancano certo di buon senso.

Anche questa volta le esecuzioni terminavano con una proiezione. Passo ridotto e proiettore automatico di buona luminosità. « Un film » di Achille Perilli si rivelava fin dalle prime inquadrature una cosetta piuttosto ben congegnata, in cui giochi di luci sfocate, visioni di movimento e una deliziosa figura femminile entro paesaggi sognanti creavano piacevolissime composizioni surreali.

Dato per scontato che per me un'opera d'arte, quale essa sia, non si può e non si deve giudicare solo con il cervello, ma soprattutto con il cuore, le rappresentazioni in oggetto mi hanno lasciato assai perplesso e non ne ho ricavato altro che una magra e ovvia conclusione: tra il teatro tradizionale, anche il più moderno, e questi giovani c'è un abisso incolmabile, tanto che non è possibile trovare punti di contatto, né stabilire alcun colloquio. Ed è ciò che essi vogliono a ogni costo: sulla base di un dogmatismo assolutistico pretendono di sfuggire da qualsiasi classificazione, sia essa « Teatro di rottura » che « Happening » o altro.

Questi giovani di profonda cultura e di indubbia intelligenza hanno il torto di

tutti i giovani intellettuali, quello cioè di voler cambiare la faccia al mondo, non importa come, pur di cambiarla. Giudicando quanto è stato fatto prima di loro fino a questo momento null'altro che scoria, hanno cercato di fare qualcosa di nuovo, credono di averlo trovato e su questo qualcosa non ammettono discussioni, o con loro o contro di loro. Si sono serrati, come solitamente fanno, nella torre d'avorio dell'intelligenza, dall'alto della quale hanno la pretesa di pontificare.

Sia chiaro, non intendo negare che anche nel teatro, come in ogni altra forma d'arte, ci sia bisogno di una ventata d'aria nuova, ma non mi pare che in questo caso si siano raggiunti risultati particolarmente significativi e, soprattutto, non mi sembra che siano state fatte cose veramente nuove. E poi quest'aria di freddo intellettualismo, di ermetismo ad ogni costo, di fronte a cui perfino Antonioni diventa discorsivo, beh, insomma mi sembra che si esageri un poco.

Si esagera abusando di questo ermetismo che è quasi sempre illogico. Esso presuppone di dovere cercare in profondità ciò che non si riesce a vedere chiaramente in superficie, ma qui se grattiamo anche fino a consumarci le unghie troviamo o cose che sono state dette da secoli o il vuoto assoluto. Non ci sono significati reconditi da cercarsi tra le righe, non ci sono vere rivolte, non vere accuse in profondità, insomma non c'è niente che ci tocchi veramente. Tutto quello che riusciamo a capire a costo di acrobazie mentali è tutto quello che c'è.

Si vuole anche qui fare dell'informale, del dadaismo o, se preferite, del neo-dadaismo; ma se c'è un campo nel quale l'informale, di qualunque corrente, non ha senso è proprio il teatro. I risultati sono solitamente trascurabili e inattendibili, spesso noiosi. Tutt'al più se ne potranno ottenere delle cose curiose, delle bizzarie, magari di un certo gusto. Mi viene in mente quel romanzo di Marc Saporta, « Composition n. 1 » le cui pagine non rilegate si possono mischiare come le carte da gioco per cui la lettura può cominciare, si dice senza pregiudizio, da qualunque pagina. Per conto mio non è altro che una « boutade » divertente, anche intelligente; ma si può immaginare una biblioteca composta esclusivamente di siffatti volumi? E si può immaginare un teatro tutto informale?

Una classificazione che questi giovani sarebbero quasi disposti ad accettare credo potrebbe essere quella di « Teatro di partecipazione ». Essi cercano la partecipazione del pubblico e il pubblico partecipa suo malgrado, spesso con fastidio, non perchè trascinato dalla bravura degli attori o degli autori, ma fisicamente, a gomitate e anche peggio (è questa la funzione degli spostamenti d'azione da un lato all'altro della sala).

Ma anche qui arriva puntuale il dogma: secondo loro infatti anche il pubblico che non partecipa, addirittura quello che non è presente, anche quello che non sa neppure che essi esistono, partecipa all'opera. Perchè? Perchè il non partecipare costituisce, sia pure negativamente, una partecipazione.

Un gesto.

ROMANO PACCHIARINI

CONCESSIONARIA PER MANTOVA E PROVINCIA

FILIPPINI - AUTO

VENDITA
RICAMBI



ASSISTENZA

Via Montanara e Curtatone, 58 - Tel. 29696 / 29697 - MANTOVA

da Venzio

caffè Diana

telefono 25.217

Toast
Bocconcini
Panini
Hot-dog
Timbo

Giorgetti

il vostro fotografo

LANCIA

Ditta F.lli VILLANI

MANTOVA

Viale Risorgimento n. 1 - Tel. 29470
Piazza 80° Fanteria - Tel. 28269

Speciali condizioni di pagamento

PER I VOSTRI ACQUISTI INTERPELLATECI

Vetture

FULVIA	*Freni a disco* *Trazione anteriore*
FLAVIA *Freni a disco* *Trazione ant.*	*Coupé Pinin Farina* *Convertibile Vignale* *Sport Zagato*
FLAMINIA	
FLAMINIA Spyder *FLAMINIA Gran Turismo* *FLAMINIA Coupè*	*Freni a disco*

Autocarri

FLAVIA super jolly

Furgone	Q.li	15
Camioncino	»	15
Esagamma	»	72
Esadelta	»	50
Esadelta	»	74

Officina - Lavaggio - Posteggio - Posto per 200 macchine

CASSA di RISPARMIO di VERONA VICENZA BELLUNO

Fondata nel 1825

Istituto Interprovinciale con Direzione Generale e Sede Centrale in Verona

Direzione Compartimentale dell' Istituto di Credito Fondiario delle Venezie e dell' Istituto Federale delle Casse di Risparmio delle Venezie per l'esercizio del credito fondiario e del credito agrario

SEDI PROVINCIALI

VERONA - VICENZA - BELLUNO - MANTOVA

Ricevitorie Provinciali di Verona, Vicenza, Belluno, Mantova
230 Esattorie Comunali nelle quattro Provincie
1300 Tesorerie di Comuni, Enti e Consorzi

DEPOSITI: 160 MILIARDI
PATRIMONIO: 6 MILIARDI
DIPENDENZE N. 117

SEDE DI MANTOVA

CORSO VITTORIO EMANUELE, 26
Telefoni; 24.2.61 - 24.2.62 - 25.6.73

Dipendenze in Provincia di Mantova

OSTIGLIA	telefono	9
POGGIO RUSCO	telefono	11.02
QUISTELLO	telefono	12.03

Uffici di Esattoria, Tesoreria e Ricevitoria

MANTOVA - Via Arrivabene n. 28-bis - telefoni: 27.4.00 - 21.7.61 - 24.4.93
OSTIGLIA - telefono 9

TUTTE LE OPERAZIONI ED I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO E FONDIARIO

SERVIZIO ESTERO IN QUALITÀ DI "BANCA AGENTE"

CASSETTE DI SICUREZZA



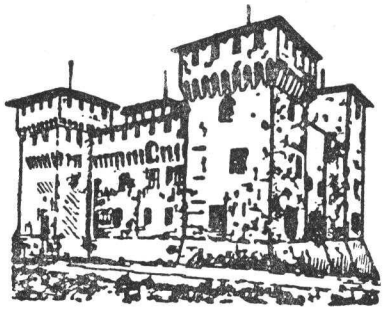
Società
Operai
Elettricisti

Impianti industriali
e civili

▼▼▼

Elettrodomestici

MANTOVA
VIA MARANGONI N. 3 - TEL. 21.362



Pasticceria
"La S. Giorgio„
di MARIO MORETTI

VIA XX SETTEMBRE 27
Telefono 26400

Specialità LA PAPPA

LIBRERIA CANCELLERIA

LA RUSSA

Depositario esclusivo Casa Editrice
Dott. Antonino Giuffrè - Milano

MANTOVA
Via Bellalancia n. 7
Tel. 21.255

Ricordate presso lo

"Stivalverde,,

VIA ROMA N. 22 - TEL. 22.702
MANTOVA

Le calzature delle migliori marche
A PREZZI DI ASSOLUTA CONCORRENZA

Gancia

57

amaro

il vermouth amaro-amabile per il gusto moderno

il vermouth di casa mia

Stampa : Ind. grafica " L' Artistica , di C. Gobbi - Mantova - Viale Fiume, 6