

IL PORTICO

RIVISTA DI CULTURA | MANTOVA - MAGGIO 1965

500 LIRE

4-5

Agostino Pirella

AVANGUARDIA, ATTENTI A DESTRA

Lamberto Pignotti

IL FRONTE POPOLARE DELLE AVANGUARDIE

Gino Baratta

Fenomenologia, filologia, critica

Umberto Artioli

note di sociologia della letteratura

Mario Baroni **MUSICA E RESISTENZA**

Fernando Trebbi

Joseph Losey tra Brecht e Pinter

2 PRESENZE

Pierluigi Rampinelli

Alessandro Mozzambani

Sul dialogo fra marxisti e cattolici due interventi di

Carlo Prandi e Egidio Lucchini

Mario Sanfelici **CULTURA E AZIENDA**

Aldo Enzi Aspetti teorici della traduzione nell'opera
"Les problèmes théoriques de la traduction",
di Georges Mounin (Editions Gallimard, 1963)

Emilio Faccioli

Folengo "La vacca Chiarina,, [Baldus, VIII, 353.445]

Luciano Spagna: **SUL JAZZ** / *Miklos Varga*: **LE PORTE DI MINGUZZI**

Umberto Bonafini: **ANTONIO LIGABUE** / *Romano Pacchiarini*: **MOSTRE A MILANO**

SCHEDE di *Fernando Trebbi* / *Mario Artioli* / *Carlo Prandi*.

Profumeria
Norma

ESCLUSIVE :

JEAN D'ALBRET - ORLANE

LANCASTER

LANCOME

BARBARA

GOULT

Mantova

Piazza Marconi 2

telefono 21.686

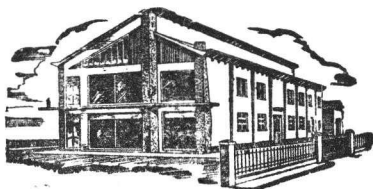
Fanny

MANTOVA

Piazza 80° Fanteria, 19

Tel. 22.585

*Visitate la
mostra permanente del mobile*



della Ditta

**Fratelli
Marastoni**

SUZZARA

VIALE VIRGILIO - TEL. 51605

MASSIMA GARANZIA

Interpellateci !

Lavorazione propria di :

MOBILI DI LUSSO E NOR-
MALI - CAMERE DA LETTO
SALOTTI - TINELLI - CU-
CINE AMERICANE E SVE-
DESI - POLTRONE - DIVANI

Consegna a domicilio ovunque

Se vi piace
IL PORTICO

contribuite a migliorarlo

Il modo più sicuro per aiutarci
è la sottoscrizione
di un abbonamento

Ci si abbona inviando
il relativo importo alla nostra
Amministrazione
mediante vaglia postale
o Assegno bancario intestato a

IL PORTICO - Viale Parilla, 14 - Mantova

AVVISO AGLI ABBONATI

Gli abbonamenti di chi ha già ricevuto 4 fascicoli della rivista, sono scaduti. Coloro che non avranno provveduto al rinnovo e non ci avranno comunicato disdetta, riceveranno il numero successivo gravato di assegno di L. 1000 più L. 200 di spese postali.

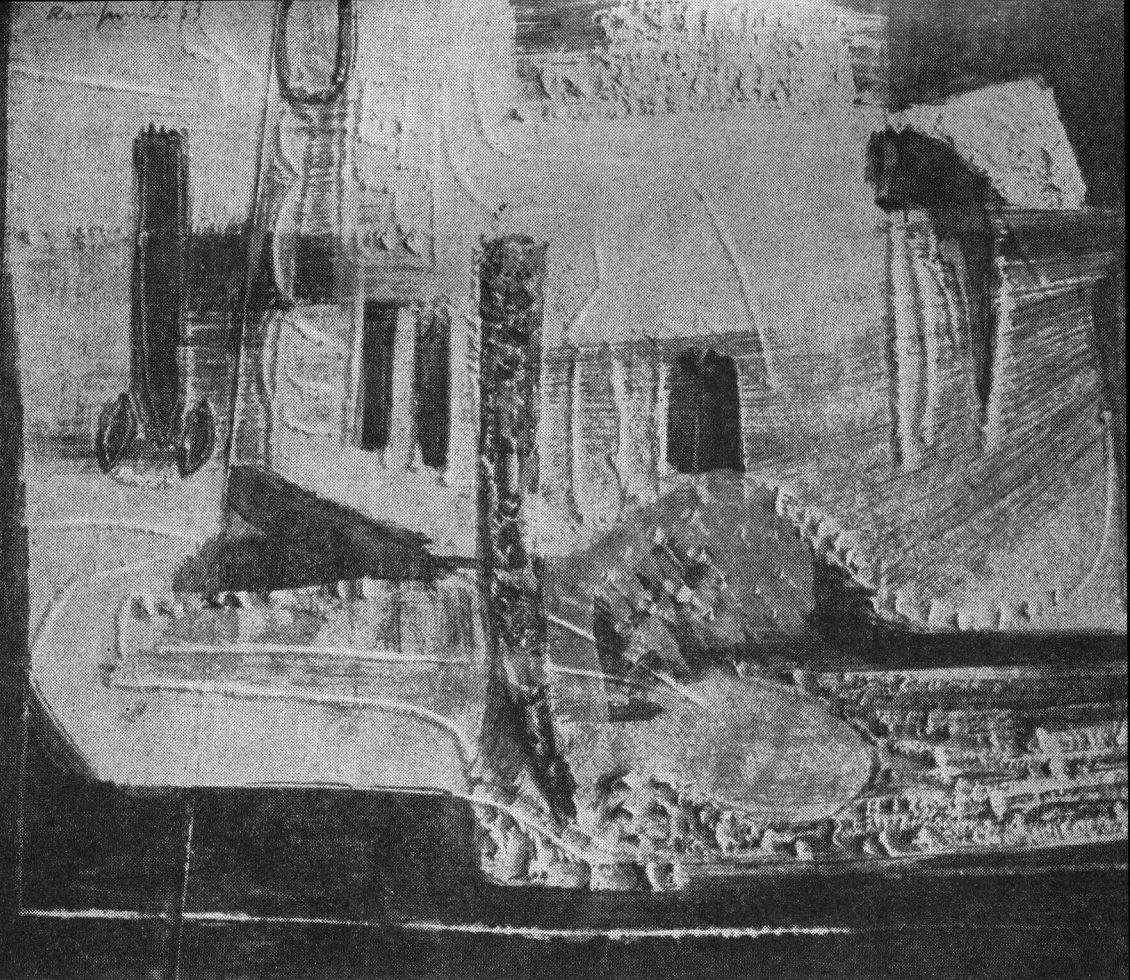
L'abbonamento si rinnova inviando l'importo, con Assegno bancario o Vaglia postale, a: IL PORTICO - Viale Parilla, 14 - Mantova.

Cavalmoretti

decorazioni

Nuova Sede :
Viale della Repubblica n. 2
Telefono 23407

m a n t o v a



PIERLUIGI RAMPINELLI / M12 1963

Coll. Luciano Antonini - Verona

IL PORTICO | 4-5

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

AVANGUARDIA, ATTENTI A DESTRA

Ci sono modi diversi di reagire al dibattito in corso sulla cultura e sulla letteratura. Tra gli altri quello del silenzio, che alcuni di noi attuano con ostinazione (basti pensare a Scalia, a Bonfiglioli) in attesa di produrre i risultati di un lavoro di penetrazione e di « comprensione » condotto con gli strumenti più interdisciplinari e, se si vuole, più rigorosamente « marxiani » (1). O quello, del tutto opposto, di distribuire tanti bei diplomi di maturità, cercando, se possibile, di leggere e di capire un po' tutti, senza scandalizzarsi e senza parteggiare troppo, perchè ognuno ha la sua dignità e, a suo modo, è « meritevole di attenzione ».

Credo di dover seguire un modo diverso, oggi stimolato dalla caduta di una certa « finzione » di *fair play*, quella finzione che aveva visto le più ardite alleanze che immaginar si potessero durare al di là di ogni ragionevole previsione, e sopravvivere allo scoperto di fronte ai più atroci pettegolezzi. (Citando a caso — e male —: l'asse Pietro Bianchi-Arbasino - *Paragone*, la solidarietà *Paragone* - Bertolucci, con tutti i parmensi fino a *Palatina*; il sodalizio Moravia-Pasolini, lo scambio *Officina-Paragone*, con Leonetti che trasmigra, e così via). Oggi è necessario anzitutto partire dal fatto, in certa misura nuovo, che è in atto la prima importante operazione letteraria del dopoguerra sulla base di una aperta contrapposizione polemica. Tutti ricordano il rumore sollevato dai « cattivi » del Gruppo 63 che, cominciando a parlare di « Liala degli anni '60 » e tirando fuori nomi e cognomi cercarono di porre la propria candidatura alla direzione della produzione letteraria. Certo, la cosa non può dirsi improvvisata (2). Si può datare proprio nel '60 — l'anno dei fatti di luglio! — il progressivo irrobustirsi di alcune voci, timide negli anni precedenti, che si raccolgono nella rivista *Il Verri* (nata nel '56 ma vittima fino ad allora di vicissitudini editoriali), che si affermano in antologie (tipicamente « I novissimi »), o che emergono come esperienze originali (Sanguineti, Pignotti, anche Pagliarani, dopo l'esperienza antologica). In Sanguineti forse la « finzione » continua » (3), con qualche punta di estremismo metodologico, ma con un acuto senso della mediazione critica. Basti vedere lo sforzo unitario che compie all'interno del Gruppo. Di Pignotti invece si devono leggere, oltre alle dichiarazioni in questo fascicolo del *Portico*, le recentissime violenze contro Pasolini (in *Rinascita* n. 16). *Il Verri* è ora un importante centro di elaborazione, ma si propone più come *target-symbol*, come « bersaglio », anche se appare abbastanza risucchiato dall'editore che lo stampa. Cosa accade?

Valerio Riva, che può parlare per bocca, appunto, dell'editore, dice delle cose giustissime. Sottolinea cioè il dato commerciale (ma commercialmente entusiasmante ed onesto) di tutta la vicenda. Se la cosa continua così, i libri si vendono (4). C'è, alla base, un diffuso orgasmo pubblicitario che collega le esigenze editoriali con le pulsioni narcisistiche dello scrittore. Pignotti dice addirittura che Pasolini funziona come un eroe da *western*, e si pone come un « personaggio ».

Ma Pasolini è un uomo d'onore. Oggi, piuttosto, si sta « costruendo » Spatola (il cui lavoro appare finora una cosa piuttosto misera) mentre la vetrina prepara altri personaggi, pronti per lo spettacolo editoriale (5).

Dalla sponda opposta risponde Moravia (6), con la sua pazienza sorniona, di uomo praticamente non attaccabile, che scrive sull'*Espresso* e sul *Corriere della Sera*, e si agita Enzo Siciliano (7), con un semplicismo incoerente che registra praticamente solo la ovvia volontà del Gruppo di egemonizzare la cultura. Che il Gruppo 63 (8) ed *Il Verri* stiano tentando una grossa operazione egemonica è fuori di dubbio. Basti pensare che ad essi si sono immediatamente collegati alcuni dei più intraprendenti operatori a disposizione sul mercato, con il solo bagaglio di un'abilità nei contrasti e nelle esibizioni oratorie e di una notevole improntitudine metodologica. Ma che Siciliano aggiunga confusione a confusione è veramente preoccupante. Uno degli elementi più controversi è, nel Gruppo, la questione del rapporto linguaggio-ideologia (che Sanguineti tende a collegare in un'equivalenza). In polemica con Angelo Guglielmi, Siciliano parte da un'infelice definizione di « ideologia », che sarebbe « quella serie di comportamenti (?) che una classe particolare attua, con maggiore o minore consapevolezza, sul terreno della lotta delle classi », mentre è chiaro che i comportamenti non sono ideologia (anche se possono implicarla), almeno nel senso che sono qualcosa di osservabile e non una costruzione del pensiero, una produzione della coscienza che si separa dalla dimensione pratica, che tiene in ombra i rapporti concreti di produzione. D'altra parte poi Siciliano decide che « il rifiuto dell'ideologia è l'unica speranza che culturalmente ha la piccola borghesia di sopravvivere », ed allora non si capisce più nulla, perchè qui sembra che « ideologia » acquisti di nuovo quell'accezione positiva, appunto rivoluzionaria o « trasformatrice del reale », che discende, in modo contorto, dagli anni di *Officina*. Mentre, anche all'interno della già criticata definizione, la cosa non regge. Il fatto è che in Italia sembra che gli scrittori siano tutti « marxisti » o almeno « di sinistra », e invece si scopre che non solo c'è molto confusione in giro, ma che si sta preparando una massiccia operazione reazionaria. La cosa può essere così delineata.

Sta emergendo, nelle pieghe di un atteggiamento pseudorivoluzionario, qualche definita posizione di serena, equilibrata accettazione del nuovo assetto, del mondo « come è ». Cito un po' alla rinfusa (ed è questo che mi dispiace, ma non è possibile in altro modo): dal passo cauto di un Barilli (che ha paura della « politica »), dalla smaccata abilità satirico-mimetica di Eco, si giunge alla fredda boria di Manganelli, coniugata — se si vuole — con le sbrodolature di Arbasino. Ognuno può andare (e di fatto va) per suo conto, ma realizza già ora (e prefigura) un emblema della « nuova civiltà letteraria » cui si sacrificherà anche qualche altro nome, più grande, che non dico perchè non mi va di fare il profeta.

Intanto registriamo il primo atto significativo, il primo « rifiuto ». Pagliarani che dice di no a *Grammatica*. Vedete — ha detto con il suo tono un po' modesto, ma in definitiva forte e mordente — ho partecipato ai lavori preparatori della rivista e « avrei dovuto e voluto far parte della redazione ». Pagliarani è intervenuto nel dialogo a più voci che è stato registrato e pubblicato nel primo fascicolo, ma si è accorto che, forse per la prevalenza delle tesi di Manganelli, in complesso venivano fuori posizioni opposte alle sue. Manganelli parla « di universi linguistici a se stanti, di organizzazione linguistica che non è assolutamente un significato, non comunica mica niente. Ora — continua Pagliarani — o si tratta di una posizione metafisica o non la capisco. In ogni caso è sicuramente l'opposto dei miei indirizzi di lavoro » (9).

Ma allora, questo Manganeli, è un altro « personaggio »? In un certo senso sono uomini come lui che contribuiscono a creare, in modo abbastanza leale ed anche abile, una vera « alternativa di destra » nella letteratura di avanguardia. Manganeli è un caso esemplare. Teorizza la malafede dello scrittore, nega il proprio ruolo sociale e la propria funzione comunicativa, innalza sulla propria bandiera una ambigua frase di Auden: « guai allo scrittore che ha qualcosa da dire ». E così via. Se altri scrittori « nuovi » sono ancora pudicamente intenti a dirsi « rivoluzionari », « marxisti » o che altro, separandosi dalla prassi, dalle lotte reali (10), c'è chi vigila sul privilegio dello scrittore e cerca di porsi come la vera avanguardia della nuova società monopolistica, come il portatore consapevole di una nuova-vecchia ideologia del capitale, o delle rigide esigenze dell'industria della cultura (11).

NOTE

(1) E pare opportuno riferirsi anche alla conversazione tenuta appunto da GIANNI SCALIA a Mantova, per il Circolo Rodolfo Morandi, nell'aprile scorso, sui temi dell'attualità di Marx nelle questioni delle scienze, della cultura, della letteratura nella società neocapitalistica.

(2) Sul piano critico-storiografico militante è da segnalare il saggio di PIETRO BONFIGLIOLI « La storiografia delle riviste e la "Schuldfrage" del novecento », *Rendiconti* 2-3, 1961, che costituì la proposta più recisa di liquidazione del novecento, letterario e critico, come dimostrazione del progressivo svuotamento di potere « reale » dei Bo, dei Macri, ecc.

(3) Va citato tuttavia un interessante « scontro » con Pasolini, risalente al '57. Questi aveva, scorrettamente, presentato Sanguineti su *Officina* come « voce » di un'antologia neosperimentale. Sanguineti sostenne, in versi polemici che parodiavano lo stile di P., che l'operazione non era valida sul piano della correttezza editoriale e su quello storico-critico, accusando poi esplicitamente l'« avversario » di lavorare per la propria esaltazione. Leonetti, in risposta, scrisse allora che cominciava a rompersi « il sonno dogmatico, tranquillo nelle convenzioni formali novecentesche ». In realtà era quello il primo scontro di due personalità che non tollerano ombre ed esigono di porsi come *leaders* (Vedi *Officina*, nn. 9-10 e 11, 1957).

(4) Vedi l'intervista a VALERIO RIVA su *Marcatrè* 11-12-13, pag. 50 e segg.

(5) Come non considerare già un personaggio questo SPATOLA? Presentato dall'industria editoriale come « uno scrittore giovanissimo; dalla Bibbia a dispense alla simbologia dello strip-tease », scrive proposizioni come le seguenti. « Bisogna credere alle possibilità rivoluzionarie della poesia, alla sua forza di sovversione, alla sua volontà di fare storia, e di cambiare il mondo ». E poi cita la « lezione insostituibile di Rimbaud ». Ma intanto tiene già la rubrica di critica di poesia per *Il Verri*. Perché non ricordare l'esempio marxiano (nella Prefazione all'*Ideologia tedesca*) dell'uomo dabbene che si batteva contro l'illusione della gravità? Egli pensava che gli uomini annegassero solo perché ossessionati dal *pensiero della gravità*. Se si fossero tolti di mente questa idea, si sarebbero liberati dal pericolo di annegare. Conclude Marx: « questo valentuomo era il tipo del nuovo filosofo rivoluzionario tedesco ». Dedico questo esempio al poeta « rivoluzionario » Adriano Spatola.

(6) Di MORAVIA vedi gli interventi su *Nuovi Argomenti* 67-68, 1964 e su *Tempo Presente* marzo-aprile '64, quest'ultimo ripubblicato in: ANGELO GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo*, 1964.

(7) Vedi: « Tattica e strategia dell'avanguardia », *Il Contemporaneo*, marzo 1965, in *Rinascita* n. 13. Ciò che SICILIANO non intende è il ruolo ed il significato dell'ideologia; per questo attacca violentemente coloro che ritiene non-ideologici, (o « aideologici », come male si dice) invece di svelare il nesso fra ideologia e prassi.

(8) C'è anche il Gruppo 70 (da cui la barzelletta del Gruppo 133), che si è posto, in modo meno esclusivo, appassionante questioni metodologiche, sulla base dell'interdisciplinarietà critica e operativa.

(9) Ricavo queste considerazioni dall'intervista a ELIO PAGLIARANI pubblicata su *Marcatrè* 11-12-13, pag. 49. Pagliarani ci sembra piuttosto preoccupato di conservare al linguaggio una funzione sociale e comunicativa, anche se poi esprime interesse per certi scrittori « viscerali ». Il fatto è che — insegna Freud — anche le viscere comunicano.

(10) Al punto che non sanno nemmeno cosa siano o le identificano con la propria personale lotta per l'emergenza storica. VITTORINI giustamente li ha richiamati almeno alla solidarietà con i partigiani del Vietnam, ma non risulta che si siano svegliati dal sonno, questo sì, « ideologico ».

(11) Nel corso della nota ho citato alcune riviste, di cui ritengo utile dare i riferimenti. *Il Verri* è una rivista di letteratura che esce a Milano. Direttore: Luciano Anceschi; redattori: Nanni Balestrini, Renato Barilli, Alfredo Giuliani, Claudio Rugafiori. Nel Comitato di Redazione troviamo, tra gli altri, Eco, Angelo Guglielmi, Sanguineti.

Marcatrè è un « notiziario di cultura contemporanea » edito da Lerici. Ritroviamo nel Comitato Direttivo i nomi ubiquitari di Eco e Sanguineti. Ci sono poi Diego Carpitella, Gillo Dorfles, Vittorio Gelmetti, Vito Pandolfi, Paolo Portoghesi, ed altri. La sezione letteratura è a cura di Sanguineti. E' significativo che il titolo redazionale dato alle interviste ad alcuni membri del Gruppo 63 sia « Gli amici dissidenti ».

Grammatica, uscita nel '64, presenta una redazione composta da Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli, Gastone Novelli, Achille Perilli. Esce a Roma e pubblica, oltre a testi critici e poetici, lavori grafici. Nel numero 1 testi poetici o narrativi di Antonio Porta, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Adriano Spatola, Gianni Novak, Massimo Ferretti, Giuseppe Guglielmi.

Malebolge esce a Reggio Emilia. Nel Comitato di Redazione, oltre a Spatola, Porta e Anceschi jr., Accame, Carta, Celli, Costa, i due Gozzi (Alberto e Luigi). Nel numero 2 sono riportati interventi di alcuni membri del Gruppo 63 alla riunione di Reggio Emilia. Interessante anche un deciso attacco di Spatola al Gruppo 70 « apocalittico e integrato ».

IL FRONTE POPOLARE DELLE AVANGUARDIE

Abbiamo rivolto a Lamberto Pignotti alcune domande allo scopo di conoscere il suo parere intorno alle questioni recentemente emerse all'interno del più aggiornato dibattito culturale. Le pubblichiamo di seguito con le relative risposte di Pignotti.

D. — *Desidereremmo conoscere il suo parere sulle proposte pasoliniane a proposito del ricupero dei valori linguistici a partire dal momento tecnologico, proposte che non le dovrebbero riuscir nuove dal momento che da vari anni Lei personalmente si affatica in questa particolare direzione.*

R. — E' già stato rilevato, da coloro che sono addentro a certa problematica culturale di punta, che Pasolini ha scoperto l'ombrello, scoprendo la problematica « tecnologica » di questi ultimi anni. Erano infatti alcuni anni che in seno all'avanguardia si parlava di « tecnologismo », di « linguaggi tecnologici », di « poesia tecnologica ». Si sono avuti in proposito — su giornali, rotocalchi e riviste culturali — saggi, articoli, polemiche. C'è stato, a Firenze, nel maggio '64, un convegno del Gruppo '70 dedicato ad *Arte e tecnologia*.

Pasolini, che era in crisi, si è improvvisamente convertito, ma con la immodestia che lo contraddistingue ha invece annunciato di avere scoperto una nuova religione. Ha apportato natural-

mente qualche modifica in proposito come quella, ridicola, dell'asse Torino-Milano come elaborazione dei nuovi linguaggi tecnologici. E' vero invece che i linguaggi tecnologici scaturiscono da un'esigenza di comunicazione e traducibilità a carattere supernazionale, e che gli effettivi genitori di tali linguaggi sono i mezzi di comunicazione di massa. E per una volta tanto, contrariamente a quanto pensa Pasolini, il neocapitalismo non c'entra; c'entra invece la teoria della comunicazione (ma egli non conosce i nuovi strumenti linguistici di lavoro). La situazione della lingua sarebbe da noi su per giù la stessa anche se avessimo una società di tipo socialista in atto.

D. — *Dal momento che il suo nome è fatto sovente gravitare nell'orbita del gruppo '63, desidereremmo conoscere il suo parere a proposito delle ricerche elaborate da tale gruppo, nonché la posizione particolare che Lei assume (o ha assunto) all'interno dell'équipe.*

R. — Personalmente concepisco il Gruppo '63 come una specie di « Fronte popolare » delle avanguardie. Alcuni

raggruppamenti artistici e culturali di punta di diversa estrazione e tendenza hanno sentito a un certo punto il bisogno di accantonare o smorzare polemiche e contrasti reciproci per tentare una coalizione contro i gruppi di pressione culturali esistenti. E' stata un'esigenza a un tempo culturale e pubblicista che ha dato i suoi frutti. E' per me bene dunque che il Gruppo '63 sia stato costituito.

Detto questo, e come ho sempre pubblicamente fatto, tengo a precisare che personalmente credo a un'avanguardia (ma questa parola andrebbe usata con parsimonia e cautela, perchè altrimenti significa tutto, cioè nulla) che si ponga concretamente « dopo la avanguardia » storicamente intesa. Per me il problema centrale è il superamento di una concezione aristocratica o comunque ristretta di avanguardia. Essa può diventare « di massa » senza svilirsi, inserendosi nel più vasto problema di una cultura democratica. Per questo mi interessa molto la tematica relativa ai *mass media*. E il Gruppo '70 che con amici poeti, musicisti, pittori e critici, ho fondato si è variamente occupato di questi temi con strumenti di indagine del tutto attuali.

D. — *Inoltre, dato che si è sull'argomento, poichè si parla oggi di Malebolge come di rivista che accoglie l'ultima generazione cresciuta all'ombra dell'avanguardia, desidereremmo conoscere il suo parere in merito a queste recentissime zone di ricerca poetica.*

R. — La rivista *Malebolge* raccoglie appunto uno dei raggruppamenti del Gruppo '63. Essa si va precisando come una rivista interessata al recupero in chiave moderna del surrealismo. Si parla a tal proposito proprio di neosurrealismo o di parasurrealismo. Pur essendo esplicitamente e globalmente o-

rientato verso un altro settore di ricerca, nutro molta simpatia per *Malebolge* (quando aveva sedici-diciotto anni scrivevo sui muri « viva il surrealismo »), che è peraltro interessata a un'operazione di demistificazione del lavoro letterario mediante un massiccio impiego dell'ironia; la quale cosa mi trova consenziente. Quel che invece mi divide francamente da tale gruppo è il suo permanere, a parer mio, in una zona irrazionalistica. Un superamento del surrealismo è per me invece sempre possibile in chiave razionale, comunicativa,

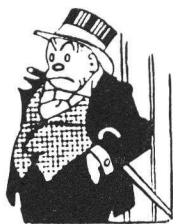
D. — *Nei numeri precedenti, il Portico ha sovente espresso la sua perplessità nei confronti dell'atteggiamento di certa critica, che verrebbe (a torto o a ragione) accusata di procedere indiscriminatamente nell'accettazione dei moduli dell'avanguardia, accettazione che diverrebbe in taluni casi vera e propria apertura verso l'abuso più sistematico.*

Vorremmo conoscere la sua personale opinione a questo proposito.

R. — Una risposta che voglia dare una certa garanzia di univocità a questa domanda deve presupporre che « la critica alla critica dell'avanguardia » venga fatta dallo stesso settore. Insomma, per fare un esempio, si può criticare il centro-sinistra attuale su per giù con le stesse espressioni sia da parte dei comunisti, sia da parte dei liberali. Ma è chiaro che non si tratta affatto della stessa critica.

Ora anch'io potrei sottoscrivere nei termini certe critiche che ho colto sul *Portico*, ma temo che esse non sempre vengano mosse dalle stesse esigenze di fondo. Diciamolo francamente: c'è un *Portico* ancora assai nostalgico dei tempi neorealisti, e c'è un *Portico* tendenzialmente progressista sia nelle sue

«Credo nelle novità formali»



dice
più cose
su
più cose

una prova ve lo dimostrerà

Lamberto Pignotti: "UNA RAGAZZA NUDA.,

esigenze di usare nuovi strumenti culturali di indagine, sia nelle predilezioni di certi testi assai avanzati, e sia pure discutibili.

Siccome è a questo secondo *Portico* che mi rivolgo, non posso che ribadire ciò che almeno implicitamente ho detto rispondendo alla prima domanda: l'avanguardia non è un blocco monolitico e non resta che contestare una critica pronta all'accettazione indiscriminata e globale di tutto ciò che viene sfornato col marchio di fabbrica, vero o presunto dell'avanguardia stessa. Criticare vuol dire scegliere. Da aggiungere che in generale la critica all'avanguardia viene fatta con mezzi tradizionali, il che è un controsenso.

D. — *Da ultimo desidereremmo ci fornisse qualche ragguaglio in merito alle sue attuali ricerche nel campo della produzione poetica.*

R. — In questi ultimi tre anni ho lavorato a un tipo di produzione poetica che non so se è produzione poetica. Dopo ciò che è apparso nel mio volume di poesie *Nozione di uomo*, nei più recenti lavori ho tentato, ancor più che nel passato, di uscire dalla poesia come genere convenzionalmente inteso. Queste ultime cose, elaborate con linguaggi tecnologici, sono *a un tempo* poesia, narrativa, saggistica. Possono diventare teatro (come durante gli spettacoli che hanno affiancato il secondo convegno del Gruppo '70). E, a parte, ho fatto delle poesie visive in cui viene ricercato un nuovo rapporto estetico comunicativo fra parola e immagine. Un fatto per me non secondario è che esse hanno interessato (e perchè no? anche divertito) un pubblico che altrimenti difficilmente si sarebbe avvicinato alla produzione artistica di punta.



Lamberto Pignotti : " IL SIGNOR X ..

Fenomenologia, filologia, critica

Nella prolusione tenuta all'Università di Trieste (1), G. Petronio assume un atteggiamento severo ed ammonitore nei confronti della situazione della critica letteraria contemporanea. Si tratta anzitutto — sostiene il Petronio — di rifiutare la « particolare categoria dello spirito, la *poesia*, nella quale a momenti, si trasfigurerebbe, depurandosi e universalizzandosi la materia ». E fin qui siamo d'accordo con il critico, ma lo stesso pare ricalcare una sua linea di depurazione, quando intende tracciare una storia dell'attività letteraria « nella quale le sue acmi siano considerate non momenti di raptus poetico, ma il frutto di una personalità complessa ed organica ». Tale pericolo è reso ancor più evidente dal fatto che il giudizio di valore dovrà fondarsi sulla verifica della « adeguazione piena della poetica (dell'artista) al proprio mondo interiore ». Da ciò pare conseguire il riconoscimento di una *poesia maggiore* dove maggiore sia tale adeguazione e di una *poesia minore*, o di *letteratura* o di *struttura*, là dove tale adeguazione sia meno piena. Così se da un lato accettiamo che la « validità di una ipotesi *sia* nelle sue capacità di spiegare un numero maggiore di fatti », non consentiamo tuttavia alla distinzione operata dal Petronio fra *saggistica critico-letteraria* e *critica letteraria*, in quanto, comeosterremo più avanti, riteniamo che di critica letteraria soltanto si debba parlare da proporsi su fondazioni di metodologia sindiacronica. Perciò, per noi, non si tratta di « due attività sostanzialmente diverse », in quanto pensiamo che nè una saggistica, se rigorosa, violenti il testo, nè la critica letteraria (nella accezione del Petronio) possa, unica, fondarsi sulla « religione del passato ».

Per sostenere questa ultima asserzione, bisognerebbe avallare un metodo, la cui oggettività bilicherebbe tra un esito positivista e una risoluzione epochizzante. Riteniamo invece, senza erigere a norma il principio del consumo ed accettando quindi l'istanza sociologica del Petronio, riteniamo sia necessario tener presente l'arco di fortuna di un certo testo, attenzione che permette di storicizzare la moda, i gusti, l'effimerità anche delle scelte. E' questo un modo di studiare un'opera nel significato che ha avuto nel passato, in relazione ad un pubblico storicamente definibile nella sua fisionomia.

L'obiezione di un risultato positivistico è invero prevista dal Petronio. Allora noi crediamo che tali discriminazioni fra *saggistica* e *critica letteraria* siano consapevoli irrigidimenti, confortati noi in ciò dalla proposta della coppia simmetricamente antinomica del *saggista* e del *critico*. Se così è, che significato vuole avere il discorso di G. Petronio? A noi pare che tale significato sia da rilevarsi nella volontà di porre ordine, di tracciare una discriminazione nella fluidità attuale della critica.

La ragione dell'allarme si ha. Si pensi allo sterile ricambio di ambiguità emblematica tra espressione artistica e critica letteraria. Anzi v'è una situazione di costume, di alto costume, nella cui area gli imprestiti di ambiguità che sono dentro la situazione estetica si trasmettono alla critica, a sua volta confortata dalla conclamata ambiguità a base dell'arte. Lo stesso termine *ambiguità* è divenuto un sintagma peculiare dell'estetica. A noi pare che occorra circoscrivere il problema, denunciando puntualmente la caratterologia della situazione. Dopo la eversione furibonda dell'estetica pura, dopo la demitizzazione della degustazione elitaria del fatto artistico, è stata verificata la direzione delle nuove proposte estetiche, tenendo sempre presente la pericolosità di cadere in una nuova sistemazione estetica metafisica. Aprioristicamente si è rifiutato il giudizio di valore, nella impossibilità di radicarlo nella *fondazione*, accorti sempre che la *fondazione* comporta il rischio della metafisicità. O un deserto dei giudizi o la velleità di proporre giudizi che il fatto artistico predicano solo da un punto di vista storico, filologico, sociologico. Il rifiuto di qualsiasi estetica metafisica ha significato la assenza di discriminazione, l'impossibilità di definizione. E' ovvio che anche non accettiamo le soluzioni metafisiche o intuizionistiche o mistiche che negano che l'espressione artistica sia una cosa (3); tuttavia riteniamo di dover sottolineare la provvisorietà di moduli e di schemi suggeriti da ambiti culturali per lo più anglosassoni, che con vernice eversiva presto corrosa, si diffondono nell'ambito culturale italiano (4). Probabilmente G. Petronio nella sua prolusione ha tenuto presente il quadro complesso e fluido di tali proposte e come il Petronio, anche G. Barberi Squarotti ha cercato di riproporre un ordine nell'ambito della critica letteraria allorchè ha scritto che « il significato di una poesia è nella quantità di realtà conosciuta e di coscienza rivelata che porta in sè, quindi nel suo rapporto con la possibilità di mutare il mondo, di incidere sul divenire delle cose ». Quella di Barberi Squarotti è un direzione di indagine che non pare possa pervenire alla soluzione assiologica. Infatti il critico insiste nel parlare di *significato* di un'opera, mai di *valore*. La dichiarazione di stilista integrale gli permette, è vero, di accogliere l'istanza sociologica; gli permette di rilevare il significato della statistica delle nozioni sentimentali, di perseguire la stilistica delle strutture, l'analisi delle forme retoriche, (muovendo in seno a tale ultimo discorso, un rilievo alla direzione di un E.R. Curtius (6), ci sembra): ma il critico sa di non poter pervenire alla fondata distinzione tra un buon articolo di fondo e una composizione (che continuiamo a definire) poetica. Ci sembra comunque che una garanzia di metodologia sicura ci sia offerta dalle proposte della stilistica integrale, soprattutto nella insistenza (che la qualifica) intorno alla « dialettica ampiezza-profondità conoscitiva », intorno alla necessità di una indagine filologica che, per essere tale, tiene conto della direzione sincronica e di quella diacronica. Almeno tale direzione permane sicura e va ribadita. Cioè attraverso l'esame delle strutture dei nessi sintattici di uno Svevo, per es. (7), si arriverà alla definizione non aprioristica, ma ricavata (dalle strutture stesse), di - monologo interiore -; dall'esame della elencazione ellittica nella poesia di Montale si potrà pervenire alla determinazione concreta, cioè in sede di lettura, di uno stilema del poeta (8). E' chiaro pertanto che con un'indagine di tale natura non si ovvia al costume critico (più recente) di studiare soltanto le opere corredate di tutti i crismi della autenticità, cosicchè si sia dispensati dalla definizione della natura di questa stessa. Nello stesso modo non si disturba certo il costume di affrontare in sede puramente fenomenologica, cioè polemica, di rifiuto o di accoglimento, il *novissimo*. Quanto si è affermato sopra si chiarisce se si tiene conto che la stilistica integrale

altro non è che una metodologia per lo studio di ciò che già si presuppone sia *opera d'arte*. Su quale base sia fondata la qualificazione non è detto. Dobbiamo allora pensare che il rilievo mosso dal Baldacci alla critica marxista sia da allargarsi anche alla critica stilistica.

Dalla stilistica integrale la « caratterizzazione del momento irrazionale della poesia non è demandato ai consueti accertamenti »? (9).

Chiarita tale situazione, crediamo necessario ribadire che è certamente poco quello che ha ancora in sè il sapore di severa fondazione metodologica, tuttavia si corre il pericolo di rifiutare anche le ultime garanzie, per avere ancora meno.

Della raccolta di scritti di R. Barilli (10) non ci interessa tanto la tesi che l'autore vuole sostenere, cioè che la narrativa italiana attuale non riesce o non vuole superare la *barriera del naturalismo*, e neppure la situazione, per lo più pleonastica, in cui i vari autori (da Pirandello a Moravia a Gadda fino ad Arpino) vengono posti, quanto invece ci preme sottolineare un problema di metodo.

Anzi, il libro del Barilli appare significante una condizione della critica giovane, la più scopertamente eversiva; eversiva e, si aggiunga subito, approssimativa e filologicamente poco rigorosa.

L'exasperazione fenomenologica dell'apertura e della disponibilità (11) costringono a dimenticare o a svalutare posizioni critiche ormai radicalmente acquisite dalla cultura italiana. Spesso si tratta di radicali posizioni metodologiche. Infatti la divaricazione a cui la disponibilità fenomenologica porta, spesso sollecita ad accogliere suggestioni eterogenee, e provoca incontri minati alla base da incompatibilità.

Si deve dunque parlare di una apertura e di una disponibilità *volgarmente* fenomenologiche, allorchè la considerazione critica dell'opera non tende *almeno* a concludere ad un giudizio, il quale trovi la propria fondatezza *almeno* entro l'esame, stilisticamente puntuale e rigoroso delle poetiche. Possiamo fin d'ora anticipare che tale fenomenologica apertura riesce solo alla dimostrazione surrettizia *a posteriori* di una tesi-formula *aprioristicamente* costruita, alla cui verifica si volge l'esame dell'opera, per es. di Pirandello, o l'analisi tipologica a cui viene sottoposta l'opera di Moravia.

Del libro di Barilli sarà opportuno esaminare la prima parte costituita da scritti che « sono stati concepiti appositamente per questa raccolta e svolti in modo organico ».

Così nella considerazione della poetica di Pirandello crediamo siano discutibili alcuni punti che di sè informeranno tutta l'opera di Barilli.

Non siamo infatti d'accordo con l'autore allorchè questi afferma come noi non dovremmo preoccuparci che Pirandello « mostri in modo filologicamente certo di ignorare la lettera, o la formulazione tecnica di filoni speculativi cui d'altra parte aderisce con tutta la carne della sua creazione » (12). Una inconsapevolezza di tale natura pare debba essere necessariamente esclusa dall'operazione artistica (13), in quanto è solo nella consapevolezza e nell'approfondimento della « lettera e della formulazione tecnica di filoni speculativi » che l'autore trova lo spazio di convinzione in cui calare la propria opera, la quale non accetta solo le strutture (Barilli dice esattamente « alle strutture di una cultura si adatta »), ma queste strutture modifica, spezza, sconvolge proprio nel rapporto istituzionale che si crea tra opera e lettore. E' questo il vizio più grave in cui Barilli cade: una visione del mondo a cui una galleria (invero piuttosto affastellata) di nomi, Joyce, Musil, Woolf, Pirandello, Gadda, dovrebbe adeguarsi o adattarsi.

Ed una vera e propria adeguazione si avrebbe, se tollerassimo una qualche

inconsapevolezza nell'operazione artistica; così come si avrebbe certo un aderire ad una *Weltanschauung* astratta, priva di storicità, priva cioè di una sedimentazione culturale. Al contrario, una particolare visione del mondo nasce *da e in* certe strutture di cultura per innalzarsi sulle proprie radici, fino a modificare le strutture entro cui inizialmente si era presentata, soltanto interpretando o spezzando le quali può essere viva. E i protagonisti di tali modificazioni strutturali, tali eversori sono ovviamente, ciascuno nel proprio ambito, i vari Joyce, Musil, Gadda. E' vero che Barilli insiste nel dire che « è l'opera stessa che richiede le strutture opportune per essere intesa »; che « nel tentar di applicare a essa certi modi generali di comprensione, certe chiavi interpretative, dovremo preoccuparci che queste si adattino alla sua realtà globale... »; ma a tale direzione metodologica l'autore non tiene fede, quando pretende di dimostrare « quanto sia inessenziale applicare al nostro caso il criterio diacronico » (15). Si potrà dire che l'inessenzialità del metodo è limitata al caso Pirandello, ma la questione non muta, in quanto non c'è *un caso* in cui l'esame sincronico di un'opera sia tanto esaustivo da rendere superfluo l'esame diacronico (16). Una correzione della fenomenologia, cioè della visione orizzontale sincronica, infondata filologicamente (cioè storicamente), è prodotta proprio dalla filologia, cioè, nel caso nostro, dall'indagine diacronica dell'opera. Solo la sezione diacronica permette di inquadrare storicisticamente le strutture entro cui un'opera si presenta, strutture concepite non come *un in sé*, ma come l'intelaiatura di una visione del mondo determinata da altre operazioni artistiche, e vivificate dalle proposte della parola e del segno nuovi.

Il correttivo filologico permette quindi di dare un valore al presente che è posseduto sindiacronicamente; se fosse un puro possesso sincronico non si avrebbero eredità di cultura dal passato, nè fondazioni per il futuro (17). In ciò soprattutto l'errore metodologico, o, anzi, il rifiuto di una chiara metodologia da parte della *disponibilità fenomenologica*. Non una cultura di Pirandello è indagata, nè un farsi storico della sua opera, se si afferma che fra novelle del 1913 e novelle del 1932 nulla è mutato. Qualcosa è mutato invece; ma l'esame sincronico non *dice che cosa*. Solo l'esame diacronico riferito ad una indagine sincronica permette di costruire la storia di una parola, di un tipo, di un'idea. Noi non crediamo che *mitologicamente* al « terreno di grandi motivi intersoggettivi » in cui l'essenza della personalità di un qualsiasi autore ha radice. In fondo, se ben si esamini, si scopre che tali motivi intersoggettivi o non esistono, o non sono affatto intersoggettivi. Si tratta sempre di acquisizioni culturali che l'autore si procura con esercizio

Licinio Manenti

Laboratorio Riparazioni Radio TV



SUZZARA (Mantova)
Telef. 51.480

“Radio Marelli,”
“Radio Allocchio Bacchini,”

Vendita Televisori e Apparecchi Radio

di studio e di stile. Insomma, crediamo si debba diffidare delle formule vaghe; vaghe in sede di critica letteraria, in sede di psicoanalisi, in sede di sociologia della letteratura. Per le ragioni su esposte l'opera di Barilli, quando non è pleonastica, non dimostra come la *barriera* del naturalismo sia stata superata da E. Sanguineti, in quanto le formule abusate, a cui Barilli coscientemente ricorre, non bastano. Solo un esame stilistico delle strutture del periodo, dei suoi nessi, solo la storia della parola (in senso sindiacronico) potrebbero in parte adempiere a tale funzione; ma ciò l'autore non può compiere, in quanto ci accorgiamo che la inessenzialità del metodo diacronico non pertiene solo Pirandello ma tutti — e ciò inevitabilmente — gli autori presi in esame. Si rimane dunque nella lettura inconclusa, nella valutazione fenomenologicamente aperta e, pazienza!, non assiologica, ma neppure filologicamente sicura.

Si può dunque affermare che se l'apertura fenomenologica al presente non è sorretta dal rigore filologico (dal quale Barilli spesso chiede di essere dispensato), il presente non è neppure *anti*, nè si trova la possibilità di spiegare *l'altro dal* naturalismo. Così non si riesce a comprendere come — ossia in quale forma — certi contenuti esaminati sincronicamente, siano connotativi di una visione del mondo attuale, perchè — ed occorre insistere in ciò — una visione del mondo non è fatta di contenuti da esaminarsi solo *puristicamente*, ma dei modi e delle forme, cioè delle strutture (in cui certi contenuti sono valori) da indagarsi praticamente.

Da qui la necessità di analizzare diacronicamente, per es., l'insorgenza dell'io nel Romanticismo, nel Decadentismo, nella narrativa *autre* di oggi. E' chiaro che le diversità si fonderanno sui differenti modi (forme) in cui un certo contenuto (l'insorgenza dell'io) si è presentato.

Ovviamente tali esigenze si ritrovano nel libro di Barilli (18), ma in un ambito di pura teoresi; e si reperisce anche facilmente — come vedremo — la matrice di queste pagine. La posizione, tuttavia, di maggiore ambiguità (in certe pagine programmatiche) è l'insistenza nel sottolineare il *momento conoscitivo-logico* a discapito del *momento etico-politico* (19). E', a parer nostro, una frattura pericolosa, in quanto tende a riproporre una autonomia dell'arte (suffragata proprio dall'analisi sincronica), mentre se di eteronomia dell'arte si deve parlare, i due momenti (della ragion pratica e della ragion pura) dovrebbero copresentarsi, al di fuori, d'accordo, da ogni rigido schematismo lukaciano (20).

Più sopra si è detto della facilità di reperire la matrice della ipertelia fenomenologica; va subito sottolineato perciò che si tratta di una interpretazione parziale, cioè dogmatica della disposizione fenomenologica (in tal senso ridotta *volgarmente*). Infatti chi leggesse il *Progetto di una sistematica dell'arte* di L. Anceschi (21), troverebbe un indizio efficace della comportamentistica, del costume e della disponibilità indiscriminante che qualifica la generazione *novissima* dei critici. Ma ci importa sottolineare bene alcuni aspetti della *sistematica dell'arte* di L. Anceschi, aspetti evidentemente pacifici e fondati su una accettazione abbastanza sicura.

1) Plasticità della situazione rispetto al critico, al teorico, o all'artista che in essa si muove (22).

2) Chiarissima coscienza da parte degli artisti che segnano il trapasso da una situazione ad un'altra (23).

3) Integrazione tra critica e poesia, e non solo tra critica e poetica (24).

4) Sincronia e diacronia a fondamento della critica (25).

ORTOPEDIA VALDIMIRO VECCHI

PROTESI, BUSTI
VENTRIERE e
ARTICOLI SANITARI

MANTOVA

Negoziò : Piazza Sordello, 7 - tel. 22520

Laboratorio: Via Ducale, 7 - tel. 23354

MOGLIOTTI VINI

di rag. Giuseppe Mogliotti

MANTOVA

Piazza Broletto, 8 - Tel. 26365

DEPOSITO :

Viale G. Maletti, 4 - Tel. 26480

INGROSSO DETTAGLIO

LANCIA



Ditta F.lli VILLANI

MANTOVA

Viale Risorgimento n. 1 - Tel. 29470

Piazza 80^a 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 Coupé

*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 e Mantova
230 Esattorie Comunali nelle quattro Provincie
1300 Tesorerie di Comuni, Enti e Consorzi

DEPOSITI: 160 MILIARDI

PATRIMONIO: 6 MILIARDI E 200 MILIONI

DIPENDENZE N. 118

SEDE DI MANTOVA

CORSO VITT. EMANUELE, 26
Telefoni: 24.261 - 24.262 - 25.673

Dipendenze in Prov. di Mantova

OSTIGLIA - telef. 9
POGGIO RUSCO - telef. 11.02
QUISTELLO - telef. 12.03

Uffici di Esattoria, Tesoreria e Ricevitoria

MANTOVA - Via Arrivabene, 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

5) In rapporto a quanto immediatamente sopra, necessità dell'esame, ben fondato metodologicamente, delle *istituzioni letterarie* (26).

6) In relazione alle parole di T.S. Eliot (ciò che avviene quando è creata una nuova opera d'arte è qualcosa che avviene in tutte le opere d'arte che la precedono) (27), si insiste sulla necessità di una fondazione filologica nell'esame delle strutture le quali

7) saranno studiate non tanto nel sistema che significa le strutture, quanto in quel sistema che si significa attraverso le strutture.

Abbiamo detto, questi sono punti certi, pacifici, nei confronti dei quali anche la stilistica integrale insiste. Ci si può chiedere ora come da una matrice di tale qualità, si sia pervenuti alla situazione anarcoide, *al tutto è possibile*, alle *erklärende Formeln*, alle *formule spiega-tutto*, che sembrano voler cancellare in una cavillosa inconsapevolezza ciò che dai primi anni del '900 ad oggi si è compiuto in sede di pura metodologia.

E' la storia di una riduzione e poi di un irrigidamento proprio delle posizioni anceschiane, di un fraintendimento di queste stesse.

Se l'Aneschi in altri anni (1933-'36) cercò un punto di vista, che superasse il dogma, nel « rilievo della continua correlazione soggetto-oggetto nella loro reciprocazione », e se, fuori dalla teoresi, ha cercato come critico di esaminare il modo della correlazione; oggi, sembrerebbe che la critica avanguardistica si limitasse ad accusare la correlazione, senza esaminarla, assolutizzando, come nuovo feticcio, il momento della ragion pura; e così dimentica che, se è vero che una fondazione cognotiva si suppone presente nell'opera d'arte, esiste pure una tensione emozionale a base della stessa, tensione ultima che si esplicita attraverso l'esame stilistico del nesso, del modo allocutorio con cui un certo pittore o poeta o romanziere si rivolge al pubblico, e, prima ancora, a sé stesso come consapevole discriminatore di ciò che va costruendo.

Così, se lo stesso Aneschi nella medesima pagina (28) parla di un « vivente » o di una « corrente di vita », di fronte alla cui *esperienza* occorre disporsi non dogmaticamente, lo stesso critico non trascura di definire l'esperienza come « la totalità delle infinite modalità della relazione io-mondo », che « non va intesa dunque, nel senso gnoseologico, limitato, astratto, esclusivamente rivolto al passato, che è proprio di una certa tradizione filosofica ». Questa accezione del termine si raccomanda oggi ai nuovissimi critici. Non si tratta dunque di irrigidire la disponibilità fenomenologica, costringendola entro la concidenza di apertura e di sistematica dell'apertura. Se l'Aneschi fonda una propria metodologia sugli scritti di A. Banfi, ebbene, è esattamente questa l'esigenza che oggi si sente: bisogno di arginare, di richiamare all'ordine, di mantenere le poche ancore che ancora possono servire; bisogno di sottolineare che la fenomenologia non è riducibile alla constatazione sistematica dei fatti.

Dunque una lettura unidirezionale dei testi di L. Aneschi ha permesso l'irrigidimento o il lassismo dell'apertura; una univoca interpretazione della critica come « intreccio complesso e sfuggente di motivi razionali, culturali, di sensibilità e di gusto (29) », ha potuto legittimare una lettura di gusto che vuole convincere della superfluità di ogni istituzione critica del passato. Ancora: quando l'Aneschi afferma che « di fatto, il critico è scienziato, ma non si risolve nella scienza e nei metodi; è storico, ma non si risolve nella storiografia; è filologo, ma non si risolve nella filologia » (30), non vorremmo che si dimenticasse che il critico è tutte queste cose insieme: in ogni caso non è mai uomo che puristicamente constata, ma assume

una responsabilità nella scelta, alla fine giudica, giacchè di scelta occorre parlare, dal momento che non è più possibile presentare l'immagine del critico puro, illeso di fronte ad un mondo economico, politico, culturale, quale è il nostro. Altrimenti che significato avrebbero le parole che lo stesso Anceschi scrive: un mondo il nostro « il cui il più esaltante progresso scientifico appare contemporaneo ad una condizione di lucida delirante angoscia dell'uomo e ad oscure premonizioni di inquietudini sociali nuovissime (1) ».

Il libro di U. Eco *Opera aperta*, (32) è già un *classico*, cioè è già entrato fra le istituzioni di cui si fa storia, così come si fa storia di una esperienza conclusa. Ciò almeno si può affermare, se si è d'accordo con le asserzioni di A. Guglielmi (33). E' anche questo un indice del costume letterario, tanto che la situazione farebbe riprendere termini come *usura delle forme* e *consumo dei sistemi*. Il piccolo volume di A. Guglielmi non è nuovo, dal momento che vi si raccolgono scritti per lo più noti, che già diedero motivo a polemiche e ad interventi (34). Ora però si ha l'impressione di tracciare più chiaramente l'arco sul quale si fissano alcune idee che, a tutt'oggi, meritano, a parer nostro, d'essere discusse. E' un libro che servirà a meglio illustrare una situazione, un costume.

Un primo rilievo. Ci si chiede come uno sforzo critico (quello di Guglielmi) che usa un linguaggio tradizionale, che si serve di istituti tradizionali possa essere utile strumento alla esegesi di opere intessute di « azioni che fuoriescono dal piano del logico e del razionale ». Opere, quindi, che, presentandosi in una sintassi *autre*, debbono necessariamente pretendere di troncarsi qualsiasi relazione con una ermeneutica non *autre*. Invece i procedimenti critici che Guglielmi e la critica più giovane usano sono da riportarsi al filone storiografico tradizionale, aggiungendo però che di quest'ultimo non conservano il rigore metodologico.

Un secondo rilievo va fatto alla distinzione tra l'*atteggiamento dell'idea* (che dovrebbe qualificare scrittori come Bassani e Cassola) e l'*atteggiamento della realtà* (qualificante, almeno in Italia, Gadda, Sanguineti, Arbasino). Non si capisce infatti come il secondo (cioè l'atteggiamento della realtà) possa essere tale, cioè come possa cogliere la *carne e le ossa* del reale, senza la mediazione del primo, ossia dell'atteggiamento dell'idea. O si arriva alla metafisica del *reale* senza qualificazione, o ci si arresta alla constatazione subita, inconsapevole, cioè incapace di rispettare anche l'ordine intrinseco della *cosa* (35).

Si vorrebbe, in terzo luogo, sottolineare che non basta affermare una crisi dei valori e una sfiducia verso i calchi tradizionali; cioè, come non basta affermare che « per guarire non bisogna essere ammalati » (e qui diamo atto della giustezza della polemica di Guglielmi contro E. Zolla (6), così non è sufficiente sapere di essere ammalati per guarire. Ogni situazione di crisi viene risolta in qualsiasi momento nella scelta di una direzione, o almeno nella ricerca assidua e seria della scelta. A. Guglielmi e l'avanguardia critica e poetica, di cui lo stesso si fa antesignano, si arrestano alla registrazione del dato. Siamo indubbiamente d'accordo che le panacee di un richiamo al passato sono miopi esotismi, ma insistiamo anche nel dire che limitarsi alla accusa di una situazione non è che un modo di erigere la constatazione a una sterile finalità interna. Ma la ricerca, la tensione alla assiologia porta ad essere moralisti, questo pensa forse A. Guglielmi!

Dal momento che « le cose hanno perduto la capacità di riflettere contenuti universali », è necessario « catturare la realtà a uno stadio primigenio, di materia fisica, anteriormente all'intervento di una qualsiasi forma di qualificazione ideologica, morale e sentimentale ».

Bisogno ancora di contenuti certi, sicuri? Pare di sì. Ma la storia non serve, cioè la tradizione letteraria e storiografica sono dispensate da un loro ufficio! Allora occorre fondare il rapporto soggetto-oggetto fuori della storia? Dal momento che sentimenti, moralità, ideologia non rappresentano che remore che ritardano o confondono la ricognizione del reale, da questa base non si può partire. Inoltre il giudizio di valore è reso inutile in quanto dovrebbe esercitarsi su « una materia la cui caratteristica essenziale è proprio quella di porsi al di fuori della portata di un giudizio del genere ». A questo punto Guglielmi sembra ricadere nella stessa distinzione tra ragion pratica e ragion pura (che Barilli ha compiuto) quando riconosce l'utilità pratica e comportamentistica della ideologia, ma non ne ammette l'utilità nella sfera dell'attività artistica. Arte per l'arte? Le distorsioni delle posizioni di Robbe-Grillet, proprio in questi giorni danno modo a certa stampa di proclamare, esultando, la fine dell'impegno letterario, la fine di un'arte didascalica e l'inizio, da tanto tempo invocato, di un'arte che diverta, che conceda il godimento estetico, l'evasione, la dimenticanza, l'*eldorado*. Inizio, quindi, di una nuova poesia gastronomica! A parer nostro, invece, l'ideologia non indica solo un comportamento di uomini « con responsabilità civili e sociali », ma è strumento che aiuta l'artista « a dare giusto conto della realtà ». Infine se siamo d'accordo con il Guglielmi nel considerare il linguaggio come provocazione del reale, dobbiamo d'altra parte osservare che negli epigoni gaddiani è invece la realtà caotica, in quanto non colta nella *correlazione universale*, a provocare il linguaggio, *La cosa* non finalizzata né ordinata dalla *monade concreta*, attribuisce la propria presenza sintattica al linguaggio (che è pure dell'uomo), rimuovendo così l'intenzionalità che sola istituisce il fondamento del rapporto soggetto-oggetto, linguaggio-cosa.

Per uscire dalla metafora fenomenologica, potremmo anche dire così: nell'analisi di una pagina che evada dall'istituto linguistico la filologia fornisce gli elementi di lettura. Infatti se è vero che l'artista può tendere a spezzare le remore di una grammatica cristallizzata, è anche vero che la grammatica nuova, il lessico e le strutture più eversive che vogliono avere un senso, non possono che poggiare sulla « struttura elementare che forma parte integrante del nostro sentimento linguistico » (37). Per usare un concetto di Ch. Bally, la *situazione*, in cui si esprime l'intesa tra parlante ed interlocutore, fra opera e lettore, deve essere istituita dal fondamento filologico che chiarisce il rapporto intenzionale.

Quindi non è che si richieda di implicare una leggibilità dell'opera d'arte al di fuori di uno studio; si richiede solo di fornire i referenti mediante le indagini sulle istituzioni nuove, che tanto nuove non possono essere, se vogliono tradursi al lettore (38).

Finora, con quanto sopra si è detto, abbiamo creduto di indicare non solo come una critica letteraria oggi possa procedere con sicurezza, ma anche come non possa procedere, se veramente persegue una fondatezza metodologica (39). Abbiamo rilevato i difetti di una critica che *il perchè* e *il cosa* dell'arte rinuncia ad indagare, ritenendo ormai inutile una direzione in tal senso, precocemente convinta della non fondabilità di una estetica filosofica. Questa critica sembra inoltre negarsi all'ipotesi di una estetica empirica, dai presupposti della quale parte invece la critica stilistica, conscia che « l'uomo continuerà a porsi il problema — che cosa è l'arte? — giacchè fin che di arte si parlerà, l'uomo non potrà non porsi questo problema » (40).

Entro questo orizzonte assume un nuovo significato la citata prolusione di G. Petronio. E' di nuovo alla ribalta la scelta lukaciana fra *valutazione* e *transvalutazione*, o meglio, fra *critico-scrittore* e *critico filosofo*, scelta che il Petronio non

compie se non con la proposta ipotetica del *critico-storico* dell'attività letteraria. Una siffatta proposta tiene conto del fatto che la critica d'arte in genere non si sente oggi sufficientemente svincolata dall'estetica, e non sa d'altra parte risolvere la propria crisi, legata com'è al superamento dell'estetiche filosofiche e sistematiche. Se è vero che la critica (e prima l'estetica) «pretende di risolvere i problemi dell'arte senza aver posto il problema dell'arte, pretende cioè di filosofare rinunciando a parlare filosoficamente» (41), è anche vero che oggi si tratta «di studiare la possibilità di una estetica che, invece di sorgere contro l'artista, lo spettatore, il critico d'arte, si identifichi piuttosto con quella attività che conduce l'artista, lo spettatore, il critico d'arte all'esperienza estetica» (42).

Tenendo presente l'accusa e l'ultima istanza espressa abbiamo letto l'ultimo lavoro di R. Barilli, *Per una estetica mondana* (43).

L'opera è tutta tesa ad indicare i prolegomeni di una estetica laica, profana, antimetafisica, immanente, mondana; perciò fin dalla introduzione si afferma la necessità di pervenire ad una estetica in cui l'*idea* e lo *Spirito* debbano essere sconfitti o, quanto meno, subire contestazioni da parte della *cosa*, della *natura*. L'accusa di metafisicità che il Barilli muove a Croce, potrebbe facilmente essere ritorta verso lo stesso incriminante, dal momento che rischia di continuo di metafisicizzare il *mondano*. Il pericolo è tuttavia di volta in volta scongiurato dalla implicazione della nozione di *trascendentalità* di Banfi, e dell'*orizzonte comprensivo* di Anceschi. In tutto il testo di Barilli la base del rapporto soggetto-oggetto, comportamento-ambiente, monade concreta-reale, uomo-mondo (Dufrenne), è posta entro i limiti della inevitabile plasmazione dell'*altro dall'* uomo da parte di questo stesso, anche se il rapporto non è più posto nei termini del vieto, aristocratico-gnoseologismo. Il fatto per es. che Barilli evidenzi la funzionalità del termine *transazione* in Dewey, anche al grado zero della *esperienza*, conforta quanto dicevamo sopra a proposito della intenzionalità come tensione di rapporto linguaggio-cosa.

In ogni caso, anche senza intendere soggetto-oggetto come ambiti separati, l'esperienza «come evento in cui (l'uomo) entra in rapporti, in cooperazione con tutto ciò che sta attorno a lui» non comporta certo la esaltazione e la glorificazione della *natura*, della *cosa*. Il concetto di a priori trascendentale, se stá alla base della organizzazione del reale, è condizione anche della organizzazione del linguaggio che denomina la cosa. Insistiamo in ciò proprio per il fatto che la prevaricazione dell'oggetto rispetto alla parola è il risultato che si ottiene dall'aver rinunciato allo *specifico* dell'artista, del critico, del fruitore. Che poi R. Barilli nei filosofi che studia (Dewey, Sartre, Merleau-Ponty) reperisca il suffragio di sue particolari tesi critiche, ci fa pensare che determinate tesi estetiche siano piegate a dimostrare stilemi critici già sperimentati, per es. ne *La barriera del naturalismo*. (Ricordiamo anche che, fatta eccezione per Dewey, né Sartre, né Merleau-Ponty hanno mai inteso stendere un'opera sistematica intorno all'estetica). Si veda, per es., l'insistenza con cui viene sottolineata la validità di un metodo o di uno strumento tanto più quanto più risolve o giustifichi il nuovo (44). Si osservi ancora come la tesi del Dewey intorno al rapporto *lettore-opera del passato* sia suffragata da una direzione del Barilli critico, che si limita all'esame sincronico dell'opera (45). Comunque, nella stesura delle pagine si procede sempre dimenticando che non è stata data risposta a una domanda di fondo: «Perchè il critico si rivolge ad un'opera che definisce artistica e non ad un'altra qualsiasi che definisce non artistica? Come può fare questo, dal momento che non ha fornito gli elementi della discriminazione fra artisticità, validità, autenticità, e non?». Dewey, Sartre,

Merleau-Ponty non forniscono una ennesima definizione (empirica o metafisica) dell'arte? E sullo stesso terreno non si pone forse il Pareyson quando vede lo specifico dell'arte nella *formatività*, o la Langer quando ne fissa la peculiarità nell'essere l'arte *unconsummated*, o ancora il Della Volpe quando pone lo specifico del polisema nella *testualità organica*? Noi crediamo che siano altrettante risposte che perpetuano l'elenco delle definizioni, dal momento che (come lo stesso Barilli ammette) non è risolto il problema « della sistematicità della ricerca filosofica, se cioè questa abbia come compito il raggiungimento del sistema » (46).

Alla fine dunque, l'opera di R. Barilli ci appare come un serio tentativo di collazionare le varie soluzioni che dal pragmatismo alla fenomenologia sono state avanzate per la fondazione di una estetica empirico-immanentistica; e la ricerca stessa ci appare come la migliore prova dello sforzo compiuto dagli estetologi occidentali di fondare l'integrazione fra uomo e mondo procedendo dal concetto di *a priori* (47).

NOTE

- (1) G. PETRONIO, *Introduzione a una storia dell'attività in Italia in Il Contemporaneo*, N. 78.
- (2) E. KRIS, *L'Ambiguità estetica*, in *Sigma*, 2. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, 1964, pagg. 94, 101; L. TRILLING, *La letteratura e le idee*, Torino, 1962, pagg. 9, 18, 20, 234. L'opera di Trilling è importante proprio per chiarire una situazione di aggiornamento in Italia rispetto alle scuole americane della *Critica nuova* e del *Realismo sociale*, i cui opposti orientamenti sono sottoposti al tentativo di accordo da parte del Trilling. G. DORFLES, *Simbolo e metafora come strumenti di comunicazioni in estetica*, in *Il pensiero americano contemporaneo*, I, Milano 1958, pagg. 65-69, passim. G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto*, Lerici 1958, pagg. 130-131; G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Torino 1959, pagg. 51-54; G. DORFLES, *Simbolo comunicazione consumo*, Torino 1962, pagg. 54-55; E. GARRONI, *La crisi semantica delle arti*, Roma, 1964, pagg. 204-206; R. BARILLI, *Per una estetica mondana*, Bologna, 1964, pag. 90.
- (3) A. PASQUINELLI, *Nota sul problema della comunicazione*, *Il Verri*, 13 pagg. 81-84; G. DELLA VOLPE, *Discorso poetico e discorso scientifico*, in *Crisi dell'estetica romantica e altri saggi*, Roma, 1963 pagg. 134-35; J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, Firenze, 1951, pag. 7; G. MORPURGO TAGLIABUE, *Il concetto dello stile*, Milano, 1951, p. 11, cap. II.
- (4) Come sezione tracciata nella densa zona del costume culturale italiano citiamo solo S.K. LANGER, *Problemi dell'arte*, Milano, 1962. Nel risvolto della copertina il testo della Langer viene presentato come un capitolo imprescindibile dell'estetica contemporanea. Leggendo poi le pagine si viene a contatto con posizioni che sono ancora al di qua della soluzione del problema dell'arte come ineffabilità. Le conclusioni che si potrebbero trarre dalle posizioni della studiosa — di cui è comparsa in traduzione italiana l'opera più famosa *Feeling and Form* (Feltrinelli 1965) — permetterebbero di negare perfino la possibilità di storicizzare il fatto artistico.

CONCESSIONARIA PER MANTOVA E PROVINCIA



FILIPPINI - AUTO



**VENDITA
RICAMBI**



ASSISTENZA

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

- (5) B. BARBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo novecento*, Milano, 1961, pag. 9; G. Barberi Squarotti: *Stile metodo storia*, in *Aut-aut*, 73, pag. 25.
- (6) E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, Noi abbiamo presente l'edizione francese, Paris, 1956.
- (7) M. GUGLIELMINETTI, *Struttura e sintassi dei romanzi d'Italo Svevo*, in *Cratilo*, I, pagg. 68-94.
- (8) A. JACOMUZZI, *Nota sul linguaggio di Montale; l'elencazione ellittica*, in *Cratilo* N. 4, pagg. 28-36.
- (9) L. BALDACCÌ, *Panorama della critica italiana, in Ulisse, Le vie della critica*, 1962, pag. 60.
- (10) R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, 1964.
- (11) R. BARILLI, *op. cit.*, pag. 19.
- (12) R. BARILLI, *op. cit.*, pagg. 17, 66.
- (13) L. ANCeschi, *Le poetiche del novecento in Italia*, Milano, 1962, pagg. 113. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, Milano, 1965, pag. 42.
- (14) R. BARILLI, *op. cit.*, pag. 117.
- (15) R. BARILLI, *op. cit.*, pag. 46.
- (16) L. ANCeschi, *op. cit.*, pag. 39, 133; G. BARBERI SQUAROTTI, *Aut-aut*, *op. cit.*, pag. 22, 33; L. ANCeschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, II Ediz. Firenze 1960, ora in *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, 1962, pag. 19.
- (17) Sulla continuità della tradizione culturale cfr. ANCeschi, *Le poetiche...* pagg. 31, 75, 76, 110. L'insistenza del richiamo si spiega ovviamente in relazione al discepolato di Barilli rispetto ad Anceschi.
- (18) R. BARILLI, *op. cit.*, pagg. 144-145.
- (19) G. BARBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa...*, *op. cit.*, pag. 320-321.
- (20) Rilievi della stessa natura, se pure in direzione diversa, muove a R. Barilli, L. DE MARIA nella introduzione a ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, Sugar, 1965, pag. 15 e segg. Cfr. anche la recensione che G. MANACORDA ha steso a proposito dell'opera di R. Barilli, in *Il Contemporaneo*, 79, pagg. 135-140.
- (21) L. ANCeschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, 1963.
- (22) *Op. cit.*, pagg. 10, 50.
- (23) *Ibidem*, pag. 33.
- (24) *Ibidem*, pag. 20.
- (25) *Ibidem*, pagg. 33, 169, 51, 131.
- (26) *Ibidem*, pagg. 93, 96.
- (21) T. S. ELIOT, *Il bosco sacro*, Milano, 1946, pag. 117, in cui cfr. l'introduzione di L. Anceschi.
- (28) L. ANCeschi, *op. cit.*, pag. 15.
- (29) *Ibidem*, pag. 23.
- (30) *Ibidem*, pag. 44.
- (31) *Ibidem*, pag. 111.
- (32) U. Eco, *Opera aperta*, Milano, 1962.
- (33) A. GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, 1964, pagg. 45-52.
- (34) Sarebbe interessante studiare, ancora come fatto di costume, il modo come certe opere di novissimi critici nascono. Sembra infatti che possano anche accogliere l'elzeviro che, per necessità giornalistica, viene steso in formula estemporanea. E l'industria culturale raccoglie anche qui con indiscriminazione solo apparente. Non diventa best-seller la *Cognizione del dolore*, come *Il Gattopardo*, il *Gruppo '63* come l'articolo sullo strutturalismo?
- (35) A. GUGLIELMI, *op. cit.*, pagg. 18, 21, 51, 57, 67. A. ROBBE-GRILLET, *op. cit.* pagg. 16-17.
- (36) U. Eco, *Apocalittici e integrati*, *op. cit.*, pag. 297.
- (37) B. TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica*, Torino, 1964, pag. 30.
- (38) Sul problema comunicazione-espressione cfr. E. VITTORINI, *E' il lavoro che giudica il mondo*, in *Il Contemporaneo*, 1965, 1, pag. 8.
- (39) A. PLEBE, *Processo all'estetica*, Firenze, 1959, pag. 202.
- (40) A. PLEBE, *op. cit.*, pag. 210; E. MONTALE, *L'estetica e la critica*, in *B. Croce*, Milano, 1963, pagg. 40-41.
- (41) A. PLEBE, *op. cit.*, pag. 171.
- (42) A. PLEBE, *op. cit.*, pag. 129.
- (43) R. BARILLI, *Per un'estetica mondana*, Bologna, 1964.
- (44) R. BARILLI, *op. cit.*, pagg. 119-121.
- (45) *Ibidem*, pag. 125.
- (46) *Ibidem*, pag. 372.
- (47) F. MIELE, *Teoria e storia dell'estetica*, Milano, 1965, pagg. 623-656.

Umberto Artioli | **note di sociologia della letteratura**

Nella critica letteraria post-crociana è venuta ad assumere posizioni di sempre maggior rilievo una metodologia d'indagine dei testi letterari che per il suo preciso sforzo di costruire una fitta trama di rapporti fra l'opera d'arte e il contesto storico-sociale passa sotto l'etichetta di sociologica. A dire il vero il termine è assai generico e abbraccia una gamma assai svariata di significati, che vanno da certe punte di critica stilistica impegnate a ricercare le conseguenze stilistico-espressive dell'evoluzione della struttura sociale, ai tentativi, condotti da certa critica marxista, di indagine del fatto letterario sulla scorta di moduli etico-politici, con il risultato di giungere sovente a una grossolana giustapposizione di metodo sociologico e di giudizio estetico.

In ogni caso, anche a prescindere dalla rilevanza che il motivo sociologico viene a conoscere nell'economia d'ogni singola impostazione critica, si può dire che tutta la critica letteraria, anche quella più pervicacemente allineata su parametri crociani, abbia affrontato il problema del superamento di una concezione assolutamente 'pura' dell'arte, rigettando il modulo romantico dell'artista come libero e incondizionato autore del suo mondo poetico.

Ora è evidente che nel periodo idealistico ogni accostamento dell'opera letteraria teso a dimostrare i limiti della supposta creatività dell'artista, il condizionamento sociale cui egli, come soggetto storico, e l'opera, come prodotto, erano inevitabilmente sottoposti, veniva a cozzare contro l'intoccabilità del sacrario dell'arte.

L'egemonia culturale crociana, la lotta serrata che il filosofo idealista condusse contro ogni forma di positivismo, la stagione ancora embrionale del marxismo, l'instaurarsi della dittatura fascista con il conseguente rallentamento di ogni studio sull'uomo, sono fattori che possono in parte spiegare sia l'assenza di una prospettiva sociologica nella critica letteraria italiana della prima parte del secolo, sia come Gramsci possa essere rimasto per gran tempo una voce isolata. Comunque non è nostra intenzione operare una disamina del come e quando nella critica letteraria italiana abbiano preso posto esigenze di natura sociologica: possiamo tuttavia affermare che quando da parte dei critici letterari si discute sulla natura e sui limiti di accettazione di un tale tipo di ricerca, comunemente si allude alle indagini esperite dalla critica marxista.

Più che di sociologia intesa come scienza applicata alla letteratura, con campo d'indagine e metodologia proprie, si discute allora di questioni di estetica, originate dal fatto che per la teoria del rispecchiamento sostenuta dal marxismo l'elemento sociologico, assunto in una determinata accezione, viene posto a fondamento

dell'estetica medesima.

In questo senso, se si volesse cogliere nell'esercizio della critica letteraria del dopoguerra il rifrangersi di motivi sociologici, così come questi vengono comunemente intesi dai sociologi della letteratura, ci si troverebbe di fronte a un materiale assai scarso, costituito più che altro da annotazioni frammentarie e disorganiche, in genere convogliate direttamente nel giudizio estetico. Manca del tutto in Italia un'indagine sistematica sul significato e sui problemi metodologici che comporta una scienza del fatto letterario, nè si può dire che abbondino le indagini particolari. Contrariamente ad altri paesi come la Francia, la Germania, l'Inghilterra e gli stessi Stati Uniti, dove le ricerche hanno già dato qualche risultato soddisfacente, in Italia si può ancora parlare di « anno zero » per la sociologia della letteratura (1).

In generale, soprattutto nella cultura universitaria, si risente ancora del « tabù » idealistico e la scienza della letteratura viene guardata con lo stesso sospetto con cui Croce aveva guardato certi tentativi positivistici. Ora la sociologia della letteratura non si pretende di risolvere il problema della natura o dell'essenza dell'arte, nè di rinchiudere il fenomeno letterario nella morsa di un determinismo sociale per cui ogni singola opera possa spiegarsi sulla scorta di leggi obiettive: solo di problematizzare l'indipendenza dello scrittore, di mostrare che in fondo si tratta di un'indipendenza relativa e che sull'elaborazione dell'opera artistica converge un certo grado di condizionamento sociale.

In altre parole, come si è lontani da un ritorno a formule positivistiche di tipo tainiano, in cui era lecito scorgere il tentativo di applicare il metodo positivo delle scienze (2) alla totalità del fatto letterario, con il risultato di rendere praticamente nulla l'autonomia dello scrittore, si è altrettanto lontani dal concepire idealisticamente l'arte come visione, affidandone la spiegazione al solo criterio della creatività dell'artista.

In questo senso la sociologia della letteratura, intesa come studio del condizionamento sociale dell'opera letteraria, non può fermarsi all'analisi dell'influenza che correnti di pensiero, modelli preesistenti o mezzi espressivi hanno avuto sull'opera medesima. E' evidente il grado di approssimazione con cui in una prospettiva di questo tipo si possono cogliere i rapporti reali tra letteratura e società, dal momento che il fatto letterario viene isolato dai processi economici e non si tien conto dell'influenza che sulla produzione di uno scrittore esercita la sua posizione nella società, il suo grado di dipendenza dai gruppi di potere, l'appartenenza a una determinata classe sociale. D'altro canto la sociologia della letteratura non si limita a occuparsi del condizionamento sociale dell'opera intesa come influenza, sia a livello della forma che del contenuto, dei fattori sociali sull'opera d'arte, ma è parimenti intenta al fenomeno inverso, vale a dire all'influenza che l'opera esercita sulla società: nascono di qui le ricerche sull'evoluzione storica del gusto (3) o più in generale le 'sociologie del lettore', applicate al 'consumo' dell'opera d'arte e intese a scandagliare i motivi e le circostanze della lettura, i fattori che sono a capo del successo di un'opera, la presenza di vari strati di pubblico ecc. (4).

Nel campo della sociologia della letteratura entrano così di diritto le indagini tese a « smitizzare » il concetto di universalità dell'arte, così come era assunto nella prospettiva crociana — l'arte come categoria matestorica, idest eterna — per addivenire, tramite studi di carattere storico-empirico, a localizzare il grado di storicità dell'arte medesima.

Così accanto a Schuking che sostiene come la vicenda dell'arte si risolve nella

trottola del gusto e la continuità del gusto medesimo sia garantita dalla persistenza delle strutture sociali di cui tale gusto è espressione, possiamo citare Escarpit che afferma decisamente l'illusorietà del pregiudizio comune secondo cui l'arte è per sua natura immortale.

« Scrittori universali o eterni, sono coloro il cui basamento è particolarmente esteso nello spazio o nel tempo, coloro che si spingono più lontano nella ricerca dei loro contemporanei. Molière è ancora giovane per noi, francesi del XX secolo, poichè il suo mondo vive ancora e abbiamo con lui affinità di cultura, di credenze e di linguaggio...; ma il cerchio si stringe e Molière invecchierà e morirà quando morirà quel tipo di civiltà che la Francia d'oggi ha in comune con la Francia di Molière » (5).

D'altro canto l'agitare il problema dell'universalità o della storicità dell'arte non significa di fatto porsi dinanzi a una inevitabile dicotomia: l'arte è storica o l'arte è metastorica. Operare un processo di storicizzazione dell'arte, dimostrarne il grado di condizionamento rispetto alle strutture sociali non vuol dire dimenticare che, se l'arte è in correlazione col mondo della prassi, il fatto trascende la prassi medesima. Al fondo del problema resta dunque quella celebre "difficoltà marxiana" (« Ma la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili ») che Lukacs si è sforzato di risolvere con l'affidare all'arte il compito di tenere desta l'autocoscienza storica dell'umanità.

Ora è chiara l'importanza di indagini di questo tipo, se si pensa alle lacune delle storie della letteratura tradizionali, in cui la mancanza di una prospettiva sociologica causa, per dirla con Escarpit, errori prospettici simili a quelli dei mapamondi scolastici « che mostrano un'enorme Alaska al cospetto di un piccolissimo Messico ».

In ogni caso la sociologia della letteratura non ha la pretesa di applicarsi alla totalità del fatto letterario. Problemi come quelli posti dalla presenza in un'opera letteraria di un individuo creatore o delle 'forme astratte' richiedono mediazioni di carattere volta a volta filosofico e psicologico, estetico e stilistico, linguistico e tecnico esorbitanti dal terreno di competenza del sociologo.

Il primo problema di un'indagine sociologica della letteratura è quindi quello della definizione del proprio ambito di ricerca, uno degli errori metodologici più diffusi derivando dal fatto che si assume a oggetto dell'analisi sociologica un campo più vasto di quello consentito dalla natura 'specificata' dell'indagine stessa. In questo caso il sociologo, per sopperire alle lacune derivategli dalla sua non-precisa delimitazione del campo di ricerca, deve necessariamente ricorrere a una serie di mediazioni (filosofiche, estetiche, psicologiche, ecc.) tratte da campi diversi con la conseguenza di dare origine a un lavoro eterogeneo, disorganico, il più delle volte approssimativo.

Così anche quei lavori che presentano una loro coerenza interna rispetto a una precisa dimensione estetico-filosofica, come è il caso di Lukacs, devono essere assunti dal sociologo della letteratura soltanto per quel che concerne lo « specifico sociologico », non appartenendo di diritto alla sociologia della letteratura la valutazione estetica dell'opera d'arte.

Nel caso del marxismo infatti le ricerche per la formulazione di un'estetica sociologica, con la conseguente motivazione del giudizio estetico sulla scorta del-

l'analisi storico-sociologica dei testi, se hanno portato ad analisi per larghi aspetti feconde del condizionamento sociale delle opere letterarie, conservano per il sociologo della letteratura il loro limite d'origine, vale a dire la sovrapposizione di ricerca sociologica e giudizio di valore. Ciononostante, quando addirittura non raggiungono una validità intrinseca, esse conservano un valore metodologico per la presenza di taluni criteri di ricerca che il sociologo della letteratura può di fatto utilizzare nel proprio ambito. Per fare un esempio, una sociologia della letteratura quale quella proposta dal Goldmann, sarebbe impensabile indipendentemente da Lukacs. Concetti come quelli di « coscienza possibile », « possibilità oggettiva », « strutture dinamiche significative » o « strutture omologhe », utilizzati dal Goldmann sono infatti desunti dalle opere giovanili del filosofo ungherese, segnatamente da « Storia e coscienza di classe », in cui Lukacs si è sforzato di dare elaborazione scientifica e compiutezza metodologica a taluni motivi contenuti allo stato frammentario nell'opera di Marx.

D'altro lato, se alla sociologia della letteratura si vogliono conferire i caratteri di scienza storico-empirica, è necessario ridurre al minimo l'influenza della filosofia: in questo senso siamo parzialmente d'accordo con il Silbermann (6) quando, nella sua protesta contro l'uso di procedimenti tratti dalla filosofia sociale, invita il sociologo a mantenersi aderente allo studio dei fatti e al criterio dell'oggettività.

Tuttavia è proprio sull'accezione che nella prospettiva del Silbermann assume il concetto di oggettività che non si può essere d'accordo, dal momento che è lecito scorgervi un ritorno all'interpretazione positivista secondo cui il metodo delle scienze umane deve necessariamente essere ricondotto a quello delle scienze fisico-matematiche, dimenticando che nel caso della sociologia il soggetto ricercatore è a un tempo oggetto della ricerca medesima.

L'errore del Silbermann consiste nel non tenere nel dovuto conto che le categorie usate dal sociologo nella ricerca sono a loro volta soggette al condizionamento sociale e che il criterio durkeimiano dell'onestà personale dello studioso appare una comoda ipostasi dopo che i sociologi della conoscenza hanno mostrato il nesso che unisce il pensiero alle sue basi sociali.

Nella sua polemica diretta contro i sociologi del sapere, e in particolare contro Manheim, lo studioso tedesco vuole di fatto svincolare la sociologia della letteratura dal quadro della sociologia della conoscenza, sostenendo l'indipendenza del sociologo rispetto all'oggetto della ricerca.

Per il Silbermann esisterebbe quindi uno « specifico » della sociologia della letteratura da analizzare con metodo rigorosamente storico-empirico e in cui ogni irruzione della filosofia, essendo un inconveniente dovuto a cattiva metodologia, è in definitiva da imputarsi allo studioso.

Una prospettiva di questo tipo si localizza a stretto contatto di gomito con le conclusioni cui sono pervenuti i propugnatori della attuale « sociologia descrittivistica », i quali sostengono che solo sulla scorta di una sociologia di questo tipo (descrittivistico) si può salvare il carattere oggettivo della scienza dalle intrusioni della filosofia e, quindi, da criteri deduzionistici. Quello che accomuna le due posizioni è il ritorno, per quanto riguarda il problema dell'oggettività, alle formule positivistiche secondo le quali il criterio metodologico della sociologia dovrebbe essere il medesimo delle scienze fisico-matematiche. Con il che si vuole ignorare che una sociologia che dichiara di attenersi al criterio dei fatti, una sociologia puramente descrittivistica, ha già preso, come rileva il Goldmann (7), « implicitamente posizione per l'ordine sociale esistente, che essa considera come

naturale e normale e che non le appare neppur meritevole di giustificazione ». La qual cosa risulta chiara nella stessa prospettiva del Silbermann, laddove egli sostiene che l'arte svolge una forma di controllo sociale e diventa mezzo di superamento del conflitto fra i vari membri della società. E' evidente che in questo caso il Silbermann non si appella tanto al criterio dei fatti, che potrebbero benissimo smentire la sua tesi, avendosi a iosa esempi d'arte antagonista rispetto alle strutture sociali, bensì alla propria concezione della sociologia, per la quale il problema non è tanto quello del progresso storico e delle crisi strutturali e sovrastrutturali che esso trascina, quanto dell'adattamento degli individui allo società esistente. Il che del resto non può stupire, dal momento che è sufficiente affacciarsi all'orizzonte teoretico della sociologia contemporanea per scorgere un preoccupante ritorno generale a posizioni di tipo psicologistico, con l'effetto di depauperare la sociologia del suo fondamento storico-concreto per ridurre il fatto sociale a ripetizione generica di processi psichici (8). In questo senso la sociologia propende a ritornare nel novero delle scienze psicologiche con la differenza che « anzichè indagare contenuti di coscienza puramente individuali si indagano quelli orientati verso il sociale » (9).

D'altro lato se il mero descrittivismo si risolve esso stesso in una presa di coscienza e la supposta oggettività in ideologia deformante, com'è possibile garantire l'obiettività d'un'indagine sociologica della letteratura? Il problema, che in fondo va inserito in quello più vasto dell'oggettività delle scienze umane, si ritrova negli stessi sociologi del sapere.

Così Manheim, dopo essere giunto a considerare ideologica la totalità del pensiero storico riconducendo ogni apparato categorico alle basi esistenziali che in un certo senso ne costituiscono la struttura oggettiva, tenta in una successiva fase di pensiero (10) di superare il radicale relativismo cui una simile conclusione conduceva. E ciò da una lato contrapponendo al carattere statico-deformante dell'ideologia il pensiero utopico, identificato con quell'insieme di atteggiamenti che, una volta risolti nell'azione, riescono a sconvolgere l'ordine sociale dominante; dall'altro supponendo fuori dall'angolo di incidenza ideologica il gruppo degli intellettuali e facendolo quindi depositario della verità.

Non diversamente Lukacs, partito risolutamente dall'identificazione di soggetto-che-conosce e oggetto-di-conoscenza (in questo senso non esiste neppure possibilità di conoscenza della realtà da parte del sociologo: tutto si riduce a coscienza, anzi a coscienza di classe) finisce col ricorrere a un criterio super-ideologico, trovandolo nella coscienza-limite del proletariato. Il proletariato, come portavoce del processo storico, come tendenza all'abolizione delle classi e quindi all'unificazione della società, è da Lukacs visto come espressione dell'umanità tutta.

Tuttavia nè Lukacs, nè Manheim ci spiegano come con il tessuto radicalmente relativistico della loro linea interpretativa, con l'estrema storicizzazione cui essi riconducono ogni contenuto di pensiero, possa trovar conciliazione la loro proposta di un criterio ultimo di verità.

Una volta accettato il determinismo tra pensiero e basi sociali, non si può uscire dal relativismo che ne scaturisce se non contraddittoriamente, svincolando un certo tipo di pensiero, e di conseguenza il gruppo o la classe che ne è interprete, da quel condizionamento sociale (e quindi dalla deformazione ideologica) che in prima analisi si era dimostrato come inevitabile. Il problema si ripropone allora in questi termini: da un lato il Silbermann o, più genericamente, i neopositivisti, che sostengono la differenza radicale tra soggetto e oggetto della conoscenza, con la conseguenza di negare il peso che sulla prospettiva del sociologo

esercita il suo « essere sociale », dall'altro i sociologi del sapere che, proclamando l'identità totale fra soggetto e oggetto, negano le possibilità di una ricerca obiettiva (cioè non-ideologica), salvo poi postularla a posteriori con l'ipostatizzazione di un certo gruppo sociale assunto come detentore della verità.

Ora ci pare, che, tra la radicalità delle due posizioni, ci sia posto per una soluzione intermedia in cui, pur accettandosi un certo margine di condizionamento sociale, si possa garantire al sociologo una possibilità di indipendenza, sia pure relativa: è la formula goldmanniana dell'*identità solo parziale*, fra soggetto e oggetto di conoscenza.

In questo senso la soluzione del problema dell'oggettività delle scienze umane passerebbe attraverso il recupero di un fattore che « nel lavoro di ricerca ha una importanza non trascurabile e che in generale i sociologi del sapere hanno lasciato in ombra. Questo fattore è l'individuo... Non il gruppo degli intellettuali in quanto tale..., ma puramente e semplicemente l'individuo, intellettuale, operaio, artigiano o borghese che sia... (11).

Ove non si tratta evidentemente di un ritorno al criterio dell'« onestà » personale del ricercatore auspicato da Durkheim e ripreso dai neopositivisti. Se il Goldmann respinge il determinismo estremo cui i sociologi del sapere avevano ricondotto la conoscenza rispetto alle infrastrutture sociali e l'individuo, di fronte alle varie ideologie, è libero di scegliere quella che ritiene più « aperta » nei confronti del reale, l'indipendenza rimane pur sempre relativa, in quanto una volta operata la scelta, il condizionamento ritorna sotto la forma ideologica: le categorie usate dallo studioso, le sue ipotesi di lavoro, rimangono inevitabilmente un elemento costitutivo dell'esistenza di un gruppo sociale.

Ma di questo il sociologo deve essere cosciente: è proprio alla sua capacità di critica « rigorosa e soprattutto permanente e costante nei confronti dei propri risultati » che in definitiva è affidata la possibilità di una sempre maggiore adeguazione alla verità. E' tuttavia doveroso sottolineare che l'*adaequatio intellectus et rei* rimane più un criterio ideale che una realtà concreta. Il fatto che Goldmann sottolinei a più riprese il carattere eccezionale con cui il sociologo, nonostante il rigoroso controllo cui sottoponga la ricerca, possa sfuggire ai limiti della sua ideologia, dimostra l'importanza del nesso esistente fra l'ideologia medesima e la base strutturale.

Tuttavia la ricerca della verità, la quale ultima va intesa non tanto come patrimonio esclusivo di una determinata classe sociale, bensì come un « quid » che ciascuna di esse possiede in misura diversa sì, ma pur sempre parziale, deve impegnare il sociologo a una sintesi « fra gli elementi di verità che le prospettive di varie classi differenti consentono... dal momento che alcuni aspetti della realtà visibili in una prospettiva reazionaria, che è quasi sempre più limitata e più stretta, non lo sono nella prospettiva di una classe in ascesa (12).

Nella soluzione che il Goldmann reca al problema dell'oggettività nelle scienze umane, l'incidenza dei giudizi di valore (le categorie dello studioso) sull'esito della ricerca, se viene di fatto attenuata tramite il ricorso alle capacità autocritiche dello studioso, non scompare per quanto riguarda la prospettiva generale. Nasce di qui l'altro problema capitale della ricerca sociologica: la scelta, fra le varie visioni del mondo, di quella che consenta il massimo d'apertura nei confronti del reale.

In questo senso Goldmann si pronuncia implicitamente per la visione del mondo del proletariato quando definisce « quasi sempre più limitata e più stretta una prospettiva reazionaria ». Ora la dimostrazione della superiorità del marxismo

che ci viene offerta dallo studioso francese, si può dire poggia su due piani: 1) *ideologico*, tramite un raffronto diretto tra le diverse possibilità che una sociologia borghese ed una marxista hanno di comprendere la totalità del reale, così come si presenta nell'attuale congiuntura storica. 2) *metodologico*, come dimostrazione della superiorità del metodo materialistico dialettico in un'indagine dei rapporti fra letteratura e società fondata sul presupposto della « totalità » (13) della condotta umana.

Quanto al primo punto Goldmann sostiene che il criterio scientifico per misurare la validità d'una prospettiva consiste nella verifica delle sue possibilità di comprensione delle altre ideologie (14).

« Così, scrive Goldmann, noi comprendiamo benissimo l'infrastruttura di quella sociologia (*oggettivistica*), l'utilità parziale, ma nondimeno effettiva, delle sue ricerche concrete, il limite sempre più stretto delle sue possibilità di capire la vita sociale sotto l'influenza dell'aggravarsi di una lotta di classe che mette in questione l'esistenza stessa del mondo borghese. I sociologi « oggettivi », invece, riescono oggi ancor meno che mai a capire il pensiero marxista in quanto fatto umano e sociale » (15). In questo senso la dimostrazione di Goldmann ci appare relativamente debole, in quanto rischia di risolversi in una tautologia. Dire infatti che la sociologia marxista riesce a comprendere la sociologia borghese, mentre questa non riesce a discutere « con serietà e alla luce dei fatti concreti, la verità, l'errore o la limitazione parziale del marxismo » significa non tanto appellarsi a un criterio scientifico quanto ideologico, dal momento che un qualsiasi sociologo borghese potrebbe con pari diritti sostenere il contrario.

Molto più convincente riesce il Goldmann nel suo tentativo di dimostrare come il metodo proprio del materialismo dialettico possa ricomporre in sintesi superiore il metodo logico-analitico e quello emanatistico, caratteristici della storiografia otto-novecentesca, accettando del primo l'indagine storico-concreta, del secondo il rifiuto a ritenere che il complesso delle coscienze individuali possa ricondursi alla somma aritmetica del singoli. Solo un'interpretazione dialettica della realtà, in cui il singolo non venga inteso in isolamento monadico, nè come emanazione d'uno spirito che lo trascende, può infatti garantire un'adeguata interpretazione del fenomeno letterario.

Lo studio dei rapporti che legano lo scrittore alla società è esposto al rischio della deformazione qualora non si parta dal presupposto per cui « ogni elemento non si può capire se non per il quadro d'insieme dei suoi rapporti con gli altri elementi, ossia con il tutto, per via dell'azione che il singolo esercita su quel tutto e delle influenze che ne subisce » (16).

da TUROLA SPORT

MANTOVA

Via Fabio Filzi, 17
Telef. 28.579

**Le più belle attrezzature per FOOT-BALL
e tutti gli sports**

a prezzi convenienti

Dove traspare con evidenza il rifiuto d'ogni sociologismo volgare, d'ogni prospettiva che ritenga di poter tracciare una linea retta tra le forze di produzione e l'opera letteraria. Se, coerentemente all'interpretazione marxista, per Goldmann i fattori economici rimangono l'infrastruttura del fenomeno letterario, egli rifiuta risolutamente ogni economicismo astratto e meccanicistico in cui l'effettivo rapporto tra letteratura e società viene in definitiva interpretato in maniera mistificante.

Vero è che se un'opera letteraria non può essere spiegata solo facendo riferimento alla personalità dell'autore, o all'influenza esercitata da modelli letterari o correnti di pensiero, è altrettanto vero che errore fondamentale di certa sociologia è stato quello di dimenticare la complessità di mediazioni attraverso le quali passa il rapporto fra « immaginazione creatrice » e infrastruttura sociale.

Soltanto il metodo dialettico può garantire una linea interpretativa che, partendo dall'elemento empirico, l'opera d'arte, ritorni ad applicarsi in concreto, dopo essersi arricchito di tutte le mediazioni necessarie ad esplicitare convenientemente il dato di partenza. Ora la difficoltà consiste nel reperimento di tali mediazioni, o meglio sul significato che alle medesime si vuole fornire. Generalmente la storiografia letteraria si è limitata a servirsi dei dati biografici sostenendo che la disamina della struttura psicologica dello scrittore e dei suoi rapporti socio-ambientali è di per sé illuminante per la comprensione del testo letterario. Noi non possiamo, con il Goldmann, non sottolineare come il valore di un simile criterio d'indagine sia soltanto parziale in quanto, per una sua validità in assoluto, occorrerebbe che per suo tramite potessimo conoscere le minime motivazioni della psicologia dello scrittore, nonché la quotidianità delle circostanze esteriori che agiscono su tali motivazioni. Il che rimane evidentemente assurdo: per quanto approfondita e scientificamente attrezzata, un'indagine biografica non può superare certi limiti oggettivi. Le difficoltà interne all'applicazione di tali tipi di mediazione non devono tuttavia far ritenere auspicabile un ritorno al metodo filologico, vale a dire all'esame puramente empirico dell'opera letteraria.

Tale metodo, pure scientificamente rigoroso, non potrà mai superare il limite dovuto all'impossibilità di distinguere all'interno di un'opera gli elementi che ne costituiscono la misura essenziale da quelli accidentali, dovuti all'influsso di circostanze del tutto contingenti e in ogni caso non costitutive. In altre parole al filologo manca il criterio per distinguere, nell'arco della produzione dello scrittore, il rilievo che vi assumono determinati testi anziché altri.

Il che rinvia al problema fondamentale d'ogni interpretazione scientifica dell'opera letteraria che voglia porsi al di sopra del piano puramente filologico, ossia alla ricerca di uno *strumento concettuale* di lavoro, indispensabile per comprendere le espressioni immediate del pensiero di determinati individui (17) tale criterio è per Goldmann la « visione del mondo » dello scrittore. Visione che non è evidentemente espressione del mondo interiore dell'individuo atomisticamente inteso, ma che rimanda ai rapporti di inter-azione (e quindi a una metodologia di tipo dialettico) che legano l'individuo stesso a determinati gruppi sociali (associazioni economiche e professionali, comunità intellettuali e religiose, nazioni ecc.) tra i quali un'importanza primaria assume la classe in quanto fino al giorno in cui gli uomini non riusciranno a « liberarsi effettivamente sul piano del comportamento quotidiano dal loro asservimento ai bisogni economici » saranno obbligati « a consacrare la massima parte delle loro preoccupazioni e delle loro attività ad assicurarsi l'esistenza o nel caso delle classi dominanti a conservare i propri privilegi, ad amministrarne e ad accrescere la propria fortuna » (18).

Tale criterio avrebbe un valore *concettuale e schematico* (19) e renderebbe possibile un'indagine obiettiva sul significato della produzione letteraria di uno scrittore, con il garantire la discriminazione, all'interno dei vari testi da esaminare, di ciò che costituisce il contenuto essenziale da quel che è soltanto accidentale e in definitiva dovuto a influenze marginali e contingenti.

Ora, posto che diversa è la coscienza che ogni individuo singolo ha delle aspirazioni e dei sentimenti del gruppo cui appartiene, in quanto ciascuno, oltre a parteciparvi con motivazioni psicologiche proprie, è oggetto alle influenze di altri gruppi e in genere dei numerosi fattori della realtà empirica, resta pregiudiziale per il sociologo operare una distinzione fra il grado di « coscienza reale » di un individuo e il massimo grado di coscienza che gli sarebbe possibile nel caso di adeguazione piena alla coscienza di gruppo. In questo massimo di coscienza, consiste per Goldmann la grandezza dello scrittore e del pensatore: l'essere riuscito ad esprimere, dandovi il suggello della forma, il « massimo di coscienza possibile » di un determinato gruppo sociale e, nel caso di individui eccezionali, addirittura d'un'intera classe sociale. Viene così sottolineato il diverso carattere della ricerca sociologica rispetto al pensiero filosofico-letterario, per il quale « ogni tentativo di sintesi fra opposte visioni del mondo porta a una mancanza di coerenza e all'eclettismo » (20). Mentre il sociologo è impegnato al massimo intendimento della realtà con la conseguenza di dover accedere a una sintesi fra le varie visioni del mondo, la grande arte rimane per Goldmann visione unitaria del mondo, universo coerente ed organico entro cui trovano espressione compiuta le aspirazioni ed i sentimenti di un determinato gruppo sociale. Con il che sembrerebbe cadere il concetto di arte « partitica » quale era stato elaborato da Lukacs in conformità all'ortodossia stalinista (« Una rappresentazione veramente fedele e dialettica della realtà presuppone la partiticità dello scrittore. Non certo una partiticità generale... qualunquistica, astratta e soggettivistica, ma partiticità per la classe portatrice del progresso nel nostro periodo storico: per il proletariato ») (21).

In effetti, ammesso con il Goldmann che la grande arte è rispecchiamento, tramite la mediazione di un'individualità eccezionale, delle aspirazioni altrimenti confuse ed incerte di un gruppo sociale, l'arte diverrebbe immediatamente significante rispetto alle strutture che la producono senza, come rileva giustamente Barilli (22), dover passare attraverso « un'ideologia privilegiata come depositaria di una coscienza più lucida e diretta dei destini e delle mete » di una comunità. Sembrerebbe a questo punto che le conclusioni goldmanniane dovessero sortire lo stesso effetto della critica portata a Lukacs da Della Volpe, critica secondo la quale l'errore del filosofo ungherese consisterebbe nell'aver equivocato fra la necessaria presenza nell'opera d'arte d'un patrimonio d'idee e il fatto che queste idee debbono viceversa essere, secondo Lukacs, di tipo « progressista » (23). Invece se da un lato Goldmann, soprattutto nella recentissima « *Sociologie du roman* » (24), sembra per larghi aspetti orientato verso uno sgancio rispetto alla pregiudiziale ideologica, dall'altro rimane pur sempre fedele a quella distinzione fra una « falsa » e una « vera » coscienza che Lukacs aveva sostenuto a proposito di Balzac, proprio per legittimare la sua tesi secondo la quale la grande arte rimane necessariamente arte « progressista ».

« La storia letteraria, scrive Goldmann (25) è piena di scrittori il cui pensiero era rigorosamente contrario al senso e alla struttura della loro opera (tra gli altri per esempio Balzac, Goethe, ecc.) ».

E' ben vero che il critico francese motiva questa asserzione con il fatto che

« analisi dell'opera ed esame del pensiero dell'autore rappresentano due campi differenti, che indubitabilmente possono integrarsi e darsi aiuto reciproco, senza tuttavia dover condurre sempre e necessariamente a risultati concordi fra loro »: il che rimane in parte esatto ed è lo stesso Goldmann ad offrircene un esempio probante quando afferma che « Fichte aveva probabilmente ragione ad affermare la propria fede personale, ma anche i suoi avversari avevano certamente ragione a sostenere che questa fede fosse un elemento accidentale nel complesso di una filosofia obiettivamente atea » (26).

Ma se, per impugnare la stessa ipotesi goldmanniana, grande scrittore è colui che porta a chiarezza aspirazioni e sentimenti di un determinato gruppo sociale, com'è possibile che questo avvenga *inconsapevolmente* rispetto allo scrittore medesimo? Paradossalmente si giungerebbe all'affermazione secondo la quale la chiarezza e la coerenza nascerebbero miracolosamente dall'incongruenza e dall'oscurità. Con il che si ritornerebbe a quella concezione dell'arte come intuizione *extracon-cettuale* che lo stesso Goldmann per altri aspetti si è decisamente sforzato di superare.

In ogni caso, a prescindere da talune contraddizioni del resto marginali, il criterio goldmanniano della visione del mondo come fatto individuale, ma al tempo stesso sociale, ci pare estremamente fecondo dal punto di vista metodologico. Se si ammette che un'opera artisticamente riuscita comporta un « visione del mondo » che è rispecchiamento del massimo di coscienza possibile di un gruppo sociale, ne consegue che oggetto dell'analisi del sociologo non può essere che il creatore di un'opera valida. « Questo, rileva Goldmann (27), equivale a dire che la gran massa di scritti di valore medio o infimo sono anche difficilmente analizzabili da parte dello storico sociologo e dello stesso studioso di estetica, e proprio perchè sono espressione di individualità medie particolarmente complesse e sopra tutto scarsamente tipiche e rappresentative ».

E d'altra parte, poichè l'indagine del sociologo va riferita al contenuto della produzione di uno scrittore per ricercarne il grado di coerenza che si compone nelle linee di un'organica visione del mondo, se si ammette con l'estetica dialettica che ogni contenuto è insignificante a prescindere da una forma adeguata che lo esprima, se ne deduce che il problema del condizionamento sociale del contenuto rimanda al problema del condizionamento sociale delle forme artistiche. Ora, fino a che punto la forma è significativa dal punto di vista dell'influenza d'un gruppo sociale? O, più generalmente, fino a che punto un'analisi immanente ai testi può dimostrare l'incidenza dei fattori sociali sulle forme artistiche? E' la stessa domanda che in fondo si può rivolgere a Georgy Lukacs che, nel suo sforzo di superare, sotto l'influsso della dottrina marxista il suo primitivo platonismo ("La forma autentica di un artista autentico è a priori: è una forma costante di fronte alle cose, è una condizione necessaria perchè le cose stesse possano essere percepite dall'artista") (28) giungerà a una progressiva storicizzazione delle forme, col riconoscere in maniera sempre più esplicita il ruolo assunto dai fattori economico-sociali. Tuttavia difficilmente Lukacs saprà andare più in là di una generica affermazione di dipendenza delle forme dalle strutture sociali. In altre parole nelle analisi lukacsiane, se esiste una coerenza rispetto alla filosofia della storia propria del materialismo dialettico, per cui si dimostra in linee generali come all'aspetto capitalistico proprio del mondo borghese corrispondano certi caratteri della letteratura, manca un'analisi particolare, dimostrativa di come questo si verifichi a livello specifico nella « costruzione, nella composizione, nel principio

CARTOLIBRERIA

"Bianca"

INGROSSO - DETTAGLIO

★

Ufficio

Propaganda Libreria

★

MANTOVA - Telefono 23.872

VIA XX SETTEMBRE N. 22 22/a

VICOLO CHIAVICHETTE N. 2 - 2/a

Rino Bellini

•
•
•
•
•

ARREDAMENTI
PER CUCINE
E UFFICI

•
•
•

IN METALLO E
LAMINATO PLASTICO

•
•
•
•

SUZZARA - Via Dante, 28

TELEFONO 51-675

AUTOSCUOLA
BERTONI BRUNO

VIA A. MARIO, 2 (dietro UPIM) TEL. 27.679

*Unica in Italia attrezzata
per la guida simulata*

SIM-L-CAR

(guidare senza pericolo)

Succursali: Quistello - Goito - Bozzolo

Castel D'Ario - Moglia



SEDE:
MANTOVA
PIAZZA DEI MILLE
TELEFONO n. 285-44

C. C. I. A. N. 87947

DI BERGONZI S.A.S.

FILIALI:

Cremona

Via Dante, 120 - tel. 247.57

C.C.I.A. n. 69884

Reggio E.

Viale Dei Mille, 18

tel. 396.85

C.C.I.A. n. 82982

Modena

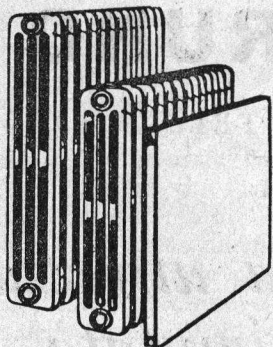
Via Borelli, 28 - tel. 300.73

C.C.I.A. n. 106092

Brescia

Via Cremona, 189 - tel. 563.93

C.C.I.A. n. 147568



tutto

per il bagno

e il

riscaldamento

FORNITURE

PER IDRAULICA e RISCALDAMENTO

strutturale » delle varie forme d'arte (29).

Ora nelle applicazioni concrete che delle sue ipotesi metodologiche Goldmann ci ha dato, il problema viene solo affacciato: in pratica per la sua soluzione ci si richiama alla critica letteraria e all'analisi stilistica. Il che, se ci pare perfettamente in linea con i presupposti del critico francese, intesi a distinguere le zone di competenza dello storico-sociologo e del critico letterario, non lo è parimenti per Lukacs, presso il quale l'assenza pressochè totale di un'indagine stilistica precisa dei testi conduce a lacune estremamente gravi, dal momento che di una estetica e di una critica letteraria marxista il filosofo ungherese si è sforzato di essere il sistematore.

Comunque il fatto che questo tipo d'indagine, pur non appartenendo di diritto al campo della sociologia della letteratura, acquisti anche in questa dimensione un'emergenza particolare, dimostra l'estrema complessità del fenomeno letterario e lo stretto grado di parentela che lega ogni studio sulla letteratura qualora si accetti come fecondo il punto di vista del condizionamento sociale d'ogni manifestazione individuale.

Quello che rimane più evidente negli studi sulla sociologia della letteratura che il Goldmann ci ha fornito è il rifiuto di un'interpretazione dogmatica del marxismo per ritrovarne i germi più fecondi in una metodologia che, consentendo il recupero della « totalità » d'ogni manifestazione umana, vada al di là d'ogni unilaterale contrapposizione tra Ragion Pura e Ragion Pratica.

In questo senso ha da essere intesa anche la presenza di Lukacs nelle opere goldmanniane: il Lukacs che traspare nelle pagine di Goldmann è un Lukacs storicizzato, da cui sono stati estratti gli elementi metodologici più cospicui per essere reinseriti in una prospettiva che è in un certo senso un superamento « dall'interno » della stessa posizione lukacsiana.

Ponendo come *medium* tra l'individuo creatore e il basamento sociale, un gruppo una comunità o una classe, formanti una serie di strutture gerarchicamente disposte nel senso che l'esplicazione di quelle più limitate e circoscritte richiede, per una comprensione piena, il rimando a quelle che le inglobano, da un lato Goldmann supera risolutamente ogni interpretazione puramente psicologista dell'opera letteraria, dall'altro libera quest'ultima dal pesante asservimento a schemi rigidamente economicisti.

Ora, come già si è accennato, è proprio l'indipendenza relativa del fenomeno letterario che il Goldmann rivendica in maniera più decisa che non Lukacs. Il che appare più che mai evidente in *Sociologie du roman* dove lo studioso francese rifiuta recisamente lo stretto vassallaggio alla filosofia marxista della storia cui Lukacs si era mantenuto strettamente legato con il risultato di addivenire, per esempio, a un semplicistico rifiuto della produzione letteraria borghese del '900 in quanto arte di decadenza.

Prendendo in esame le varie forme del romanzo novecentesco, dalla prima avanguardia al *nouveau roman*, Goldmann è attento a cogliere nel blocco informale dell'avanguardia (così come ci era stata presentata da Lukacs) delle differenze qualitative, giungendo a identificare le posizioni più rilevanti dal punto di vista culturale con quelle degli autori che erano riusciti a esprimere a un più alto grado di chiarezza le visioni del mondo di certi gruppi o comunità, visioni che questi contenevano allo stadio incerto o latente.

L'insistenza con cui Goldmann batte su questi gruppi (o strutture) che stanno alla base del pensiero del singolo e che l'avvolgono in una serie di cerchi concentrici, il cui ultimo anello rimane in definitiva la classe sociale, svincola di fatto l'interpretazione sociologica dal pericoloso semplicismo di certe analisi marxiste tese a ritrovare immediatamente sotto le manifestazioni letterarie la struttura economica. Compito del sociologo della letteratura dovrà essere quello di portare alla luce quest'insieme di strutture che condizionano l'atto di « creazione » individuale, di mostrarne i rapporti reciproci nel senso che l'analisi della struttura più vasta è pregiudiziale per intendere appieno ogni struttura più limitata che sia compresa nel quadro della precedente.

Ci sembra così di poter concludere che la prospettiva del Goldmann non solo si pone come uno dei tentativi più seri di pervenire a una soluzione dei problemi relativi alla sociologia del sapere, ma che proprio la sintesi in esso contenuta fra metodologia marxista e le ultime scoperte dello strutturalismo, dimostri come la fecondità e la forza del metodo marxista consistono anche nella sua possibilità di adattare — e quindi di far convergere a una più alta sintesi — i risultati delle più moderne tecniche di ricerca.

NOTE

- (1) Tuttavia è opportuno sottolineare un risvegliarsi dell'interesse per i problemi di sociologia della letteratura presso i critici dell'ultima generazione. Studi come quelli di UMBERTO ECO sulle comunicazioni di massa o di SANGUINETI sulla mercificazione estetica nella società borghese sono da considerarsi come appartenenti di diritto a questo campo. Tra l'altro Sanguineti ha partecipato all'ultimo congresso sulla sociologia della letteratura promosso da L. Goldmann e A. Doucy e tenuto a Bruxelles tra il 21 e il 23 maggio 1964, con una relazione che aveva per tema: « Per una interpretazione sociologica dell'avanguardia letteraria ».
- (2) Mediante l'applicazione della famosa triade: la race, le milieu, le moment.
- (3) Si veda: L. SCHÜCKING, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, München 1923.
- (4) Nè i due momenti debbono intendersi rigidamente separati: l'analisi del gusto predominante in un certo periodo storico (o per lo meno proprio di un certo genere di pubblico) può giungere a spiegare come un autore possa essere stato condizionato nella produzione di un'opera dal gusto di quel tipo di pubblico che egli reputava alla base del possibile successo dell'opera.
- (5) ROBERT ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris 1960, p. 111.
- (6) ALPHONS SILBERMANN, Kunst in: *Soziologie. Das Fischer Lexikon*, a cura di R. König, Francoforte 1958.
- (7) L. GOLDMANN, *Scienze Umane e filosofia*, Milano 1961, p. 41.
- (8) Così gli attriti e gli scompensi reperibili all'interno della società, anziché essere ricondotti alla loro effettiva dimensione, la lotta di classe, vengono spiegati come fenomeni di attrazione e repulsione psichica fra gli individui; la nozione di « specifico sociale », che pur tra inflorescenze psicologiche e scarso intendimento dell'importanza dei fattori economici, era stata una preziosa eredità durkeimiana, viene di fatto a dissolversi.
- (9) R. KÖNIG, *Soziologie heute*, Regio Verlag, Zurich.
- (10) KARL MANHEIM, *Ideologia e Utopia*, Bologna 1957.
- (11) GOLDMANN, op. cit., p. 55.
- (12) GOLDMANN, op. cit., ancora p. 55.
- (13) « La condotta umana, scrive Goldmann, è un fatto totale, per cui i tentativi di distinguere i suoi aspetti "materiali" e "spirituali" nel caso migliore non possono essere altro che astrazioni provvisorie implicanti in ogni caso grandi pericoli per la conoscenza », op. cit., p. 24.
- (14) "Trovandosi di fronte a due sociologie antagoniste, il primo passo per capire quale delle due abbia maggior valore scientifico è chiedersi quale delle due permette di capire l'altra in quanto fenomeno sociale e umano, di portare alla luce la sua infrastruttura e di chiarire, con una critica immanente, le sue incoerenze e i suoi limiti" op. cit. p. 48.

- (15) Op. cit., p. 51.
 (16) Op. cit., p. 150.
 (17) Op. cit., p. 34.
 (18) Op. cit., p. 36-37.
 (19) Richiamiamo qui un altro passo del Goldmann a mo' di esemplificazione: « Ci si è spesso chiesti in quale misura Pascal fosse o non fosse gianse-nista. Ma sia coloro che lo afferma-vano che i loro avversari erano con-cordi nel modo di porre la questio-ne. Chiedersi se Pascal fosse gianse-nista significava, per gli uni come per gli altri, chiedersi in quale misura il suo pensiero fosse simile o analogo a quello di Arnauld, di Nicole e di altri noti gianse-nisti. Mi sembra invece che il problema vada rovescia-to, stabilendo anzitutto ciò che è il gianse-nismo come fenomeno sociale e ideologico e quindi ciò che dovb-be essere un gianse-nismo completa-mente coerente, per giudicare infine in rapporto a questo gianse-nismo concettuate e schematico gli scritti di Nicole, di Arnauld e di Pascal », Goldmann - Pascal e Racine, Milano 1961, p. 38.
- (20) Scienze umane e filosofia, p. 57.
 (21) G. LUKACS, *Letteratura di tendenza o letteratura di partito?*, in « Scritti di sociologia della letteratura », Milano 1964, p. 132.
 (22) R. BARILLI, *Le teorie di Goldmann sul romanzo*, Europa Letteraria n. 34, p. 97.
 (23) G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Mi-lano 1960, p. 171-172.
 (24) L. GOLDMANN, *Sociologie du roman*, Paris 1964.
 (25) GOLDMANN, *Pascal e Racine*, op. cit. p. 486.
 (26) Op. cit., p. 32.
 (27) Op. cit., p. 466.
 (28) LUKACS, prefazione a *Storia dello svi-luppo del dramma moderno*. Nell'ope-ra citata p. 77.
 (29) V. PETER LUTZ, nell'introduzione agli *Scritti di Soc. della lett.* di G. Lu-kacs, op. cit., p. 65-67.

FOTO
TESSERA

*cine
 foto
 ottica*

LINI
 Via Roma Tel. 21674

PATENTI · CARTE D'IDENTITÀ
PASSAPORTI
E PER TUTTI I DOCUMENTI

Mario Baroni

Musica e Resistenza

In margine ai concerti di « Musiche della Resistenza », dedicati dal Teatro Comunale di Bologna al ventennale della Liberazione, ha avuto luogo un convegno di critici e musicologi che hanno discusso dell'iniziativa, del tema proposto, e dei problemi di ordine sociale ed estetico che ad esso sono connessi.

Già il termine di « Resistenza » si prestava a diverse interpretazioni: gli organizzatori della rassegna l'avevano inteso piuttosto ampiamente: Resistenza era per loro un movimento iniziato negli anni trenta come opposizione al nazi-fascismo, culminato nella guerra di liberazione e non ancor oggi concluso in tanti paesi: avevano incluso fra le musiche in programma, tre frammenti dal « Wozzek » di Alban Berg che solo idealmente può essere considerato un precursore del movimento; è stato inoltre eseguito in prima mondiale il « VII Concerto » di Goffredo Petrassi che non è nato per la Resistenza, ma è semplicemente stato dedicato alla rassegna bolognese. Il criterio di selezione era dunque assai ampio; nè poteva essere diversamente in quanto si trattava di musiche *per* la Resistenza e non di musiche *della* Resistenza: le quali, a rigor di logica, appartengono al campo del folclore e non a quello della musica dotta: ciò ha posto giustamente in rilievo Diego Carpitella nel suo intervento che ha ricondotto il termine di Resistenza al suo significato rigorosamente storico di guerra partigiana contro il nazi-fascismo.

Dal canto suo Piero Santi ha sostenuto che se ci si deve attenere ai termini culturali della questione (musicali nella fatti-

specie), e non ai suoi termini storico-politici, il concetto di Resistenza coincide con quello più generico di « impegno »: una musica « impegnata » non esaurisce in se stessa il suo valore, ma incide in qualche modo sul contesto sociale che l'accoglie.

La discussione ha poi toccato un altro tema fondamentale, proposto da Luigi Pestalozza: se di musica si deve parlare, l'appellativo « resistenziale » non può essere applicato a qualsiasi musica possieda un testo o magari solo un titolo generico che si riferisca all'argomento, ma è legittimo solo per quelle musiche il cui *linguaggio* corrisponda agli ideali civili che la Resistenza propugna. Per Pestalozza esiste dunque un'identità fra avanguardia politica e avanguardia musicale, che molti hanno contestato: Fedele D'Amico ha sostenuto anzi la tesi opposta: essere la musica « dell'avanguardia » un fenomeno d'evasione dai problemi sociali, perchè pone troppo insistentemente l'accento sul problema formale del linguaggio.

□

Di queste questioni che il convegno ha posto siamo tanto più volentieri indotti a parlare, perchè s'inseriscono in quel discorso su musica e società che avevamo abbozzato nel numero precedente del *Portico*.

E' dunque lecito arrischiare un'identificazione delle posizioni dell'avanguardia politica e di quella musicale? E in che senso si possono stabilire dei confronti fra due attività così apparentemente diverse?

In realtà, anche il linguaggio musicale, come quello di ogni altra arte, non « di-

ce » non concettualizza, ma « allude », si esprime per analogie solo intuibili e non riducibili alla convenzione logica dei concetti, si appella perciò direttamente e senza mediazioni a quelle radici vitali dell'individuo che rappresentano la suo coscienza in uno stadio pre-logico, quando cioè non si è ancora fatta pensiero o parola. D'altra parte sono proprio queste istanze sub-consapevoli che regolano la condotta dell'individuo, che nutrono la sua vita morale e sociale, che determinano la sua « visione del mondo » che indirizzano le scelte del suo stesso pensiero.

Non a caso esiste una sostanziale identità di problemi fra le varie manifestazioni spirituali di una medesima epoca e di una medesima civiltà, per cui si può parlare ad esempio di « Rinascimento » come di un concetto unitario comprensivo delle manifestazioni artistiche, filosofiche, religiose, del pensiero politico, dei rapporti sociali, del costume, ecc.; ogni epoca ha una sua particolare costellazione di problemi esistenziali la cui urgenza s'impone e impregna di sé, più o meno consapevolmente la vita di ciascun individuo e i suoi rapporti con gli altri individui.

Se dunque l'arte è la comunicazione intuitiva e drammatica di questi problemi e la filosofia ne è la comunicazione concettuale, l'ideologia e l'attività politica rappresentano il tentativo di plasmare la struttura della società istituendo un tipo di rapporto sociale in cui queste istanze vengano soddisfatte.

□

La storia della civiltà occidentale può offrire molti suggerimenti a conferma di quanto s'è detto: l'ideale politica del principe rinascimentale, ad esempio, corrisponde a quell'esigenza di pienezza di vita e di libertà individuale che è caratteristica di quella civiltà: la teoria e la pratica della potenza era l'unica che potesse effettivamente corrispondere alla situazione storica e culturale di un'epoca in cui il dinamismo della borghesia imprenditoriale era uscita vittoriosa dalla lotta contro il rigore teocratico della civiltà feudale: per la stessa ragione gl'ideali spiritualistici della cultura e dell'arte « cavalleresca » cedono il posto a una concezione più ampia dell'uomo, in cui le ragioni della carne e della terra trovano il posto che loro compete proprio perchè infrangono

le inibizioni tipiche di un'idealità morale altissima, se si vuole, ma alquanto remota dalle reali possibilità umane.

Gl'ideali artistici e quelli politici del Rinascimento trovano dunque un terreno comune in questa prorompente esigenza di pienezza vitale, frutto del mutato tipo di rapporti sociali determinati dall'ascesa della borghesia e dal crollo del mondo feudale.

Alcune osservazioni si possono fare su questa « Weltanschauung » cinquecentesca: la stagione rinascimentale è breve ma l'ideale di uomo che essa ha concepito, regge per secoli agli urti e alle crisi a cui è sottoposto, proprio perchè per secoli la struttura della società che l'ha fatto nascere rimane immutata: la Riforma, la Controriforma, le filosofie razionalistiche, le scoperte geografiche o scientifiche, le applicazioni tecnologiche non riusciranno a intaccarlo fino a quando il loro peso non sarà tale da alterare radicalmente la struttura stessa dei rapporti sociali: è proprio questa che ha il potere di far nascere nuove esigenze vitali, di creare nuovi problemi esistenziali. Fino a quando la « Corte » di tipo rinascimentale rimane la principale produttrice e consumatrice d'arte, essa monopolizza e diffonde la cultura, e l'arte ufficiale europea fino alla fine del sec. XVIII, rimane arte « cortigiana » e riflette (a parte poche eccezioni) i problemi e le crisi di « quella » società.

E' inoltre particolarmente significativa un'altra osservazione: la concezione dell'uomo medioevale era fortemente caratterizzata da una componente misticheggiante; l'ideale cavalleresco, di origini cristiano-barbariche, era basato sulle idee fondamentali dell'ordinamento gerarchico e della fedeltà; Dio stesso l'aveva voluto, sia perchè il potere imperiale non poteva prescindere dall'investitura divina, sia perchè il vincolo della fedeltà era sacro e giurato.

Il Rinascimento demisticizza certamente questa concezione e ci restituisce un uomo più vicino alle reali dimensioni umane, meno proiettato verso la trascendenza: tuttavia neppure esso Rinascimento rappresenta l'uomo: anch'esso lo idealizza, tende a conferirgli una assoluta pienezza di vita, una perfetta armonia di tensioni interne, tende a inserirlo in un'ambiente

naturale fatto a sua proporzione. La società di corte ama quest'uomo ideale tanto quanto la società cavalleresca amava quelle vestigia terrene di Dio; se amare significa tendere verso qualche cosa, questa cosa non erano gli uomini reali, ma « quell' » uomo: un obiettivo, dunque, anch'esso fuori dell'umanità: anche il Rinascimento ha una sua particolare forma di misticismo.

E' chiaro che il rapporto fra l'individuo e quest'idea di uomo è di carattere assolutamente personale e deve prescindere dal problema dell'esistenza e della presenza degli altri uomini: all'individualismo sociale e all'assolutismo politico dell'epoca che va dal XV al XVIII secolo, corrisponde perciò perfettamente questo idealismo artistico.

E' illuminante da questo punto di vista il passaggio dalle concezioni di origine rinascimentale, a quelle romantiche e poi contemporanee.

Nata dalla vanificazione dell'ideale rinascimentale che col volgere dei secoli aveva perduto la sua potente carica morale di sanità e di pienezza di vita e si era andato estenuando, per esempio nella Corte francese del '700, in un individualismo fiacco e raffinatissimo, la concezione del mondo dei romantici, rappresenta il momento della crisi dell'idealismo metafisico: al concetto ormai logoro di bellezza, di armonia, di pienezza, essa sostituisce quello di « infinito »: l'aspirazione verso l'infinito, tipica dei romantici rappresenta proprio questo venir meno di un ideale concreto che cede il posto a un'aspirazione indistinta: quel *tendere* che è proprio della musica romantica (Beethoven, Wagner) è un tendere verso un ideale che non ha più un'esistenza concreta, confini precisi, forma certa: è come un'amore che ha perso il suo oggetto e si risolve in puro e semplice bisogno d'amare (l'amante sfortunato, tipo Werther, è in tal senso, fortemente simbolico ed è significativo il fascino che esercita sui suoi contemporanei).

E' vero che ciascuno dei romantici tende a concretizzare la propria aspirazione in un oggetto ben definito: ad esempio nell'idea di libertà che le istanze sociali della rivoluzione francese avevano reso impellente, o nell'idea cristiana che questo clima di tensione morale ripropone

con nuovo vigore; ma è pure vero che nessuno di questi ideali si impone come « l'ideale »: ciascuno di essi rimane appunto non più che un tentativo di dar corpo a questa sete di sopra-umano.

Fin che tale tentativo può ancora obiettarvisi in un'idea, la macchina metafisica è sufficiente a se stessa; lo diventa sempre meno via via che l'ideale scopre gradatamente il suo carattere fantastico di prodotto umano: la psicanalisi lo riduce addirittura a soggetto di studio, lo reifica e lo fenomenizza. Questo è il processo dell'evoluzione dal romanticismo al decadentismo: dall'epoca in cui si muore per l'ideale all'epoca in cui si vive al di là dei limiti della morale per realizzare pienamente tutto ciò che l'uomo porta in se stesso, sembra che debba fraporsi un abisso: in realtà le due posizioni sono assai vicine: rappresentano le due ultime tappe della dissoluzione di un millennio di aspirazioni metafisiche.

E' chiaro che questo progressivo evolversi della coscienza europea non è senza stretti rapporti con la realtà quotidiana e con i mutamenti del costume; la raffinatezza di modi delle corti italiane del Rinascimento, quale ad esempio la teorizzava Baldassar Castiglione, o francesi, dell'epoca dei Luigi, ha sempre avuto per modello le immagini dell'arte contemporanea: i personaggi delle opere d'arte dei secoli precedenti al nostro (tranne i rappresentanti della corrente realistica) sono sempre stati personaggi sopra-umani ai quali in vari modi gli uomini hanno teso ad avvicinarsi. Non si escludono neppure i personaggi romantici; non nel senso della raffinatezza, ma in quello dell'aspirazione a qualche cosa che fosse fuori della realtà quotidiana: le vite eccezionali degli artisti romantici, con tutto il fascino che esse esercitano sul costume della borghesia ottocentesca che è la loro terra madre, hanno il senso esatto di una rottura dei limiti, devono corrispondere a quella ricerca fine a se stessa che abbiamo già visto essere caratteristica dell'arte romantica. Ma con l'ulteriore evoluzione dell'ideale romantico, anche quest'aspirazione al sopra umano si è risolta in follia: Hitler, con tutta la corte dei suoi seguaci nazisti e fascisti ne è l'ultimo squallido rappresentante.

EINAUDI

NOVITÀ

Carlo Levi - **Tutto il miele è finito**
- « Saggi » - pagg. 122 - L. 1200.

Heimito Dorerer - **La scalinata** « Supercorallo », pagg. XIV - 685 - L. 4500.

Luigi Salvatorelli - **Miti e storia** -
« Saggi » - pagg. 482 - L. 4500.

Natalia Ginzburg - **Cinque romanzi brevi** - pagg. 441 - L. 3000.

John Osborne - **Teatro** - « Supercoralli » - pagg. 527 - L. 4000.

Gustave Flaubert - **Bouvard e Pécuchet** - « I Millenni » - trad. C. Sbarbato - pagg. XXXI - 247 - L. 3000.

Michelangelo Antonioni - **Sei film** -
« Saggi » - pagg. XVIII - 497, 52 illustrazioni - L. 4500.

William Styron - **E questa casa diede alle fiamme** - « Supercoralli » - pagg. 563 - L. 3500.

Rudolf Wittkower - **Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo**. - « Biblioteca storia dell'arte » - pagg. XIV - 165, 119 illustrazioni - L. 6000.

○

Queste novità le troverete presso l'agenzia EINAUDI di Mantova, di Dario Gorni, via 25 Aprile, 12 - Telef. 28128, a condizioni vantaggiosissime.

Ora, è evidente che se non esiste più « quell'uomo » che ciascuno dei singoli aveva preso come modello, che se la sua vanificazione si è risolta in follia o in angoscia, qualche cosa di diverso l'avrà dovuto sostituire, se è vero che la società in cui viviamo non è ancora ridotta ad un asilo di tutti pazzi o nevropatici.

Dall'epoca delle rivoluzioni illuministiche, in effetti, un particolare atteggiamento ha assunto nuove dimensioni: gli strati sociali più bassi, quando acquistano anch'essi una cittadinanza culturale, cioè quando cominciano a riscattarsi dalla posizione di reietti, di cittadini di secondo grado, non possono far proprio l'idealismo di chi ha già risolto certi problemi di sopravvivenza, di chi è del tutto padrone di sé, del proprio destino e delle proprie scelte; la loro millenaria inferiorità è ancora troppo pesante perchè non s'imponga essa stessa come fondamentale: per questo il punto focale del problema dell'uomo tende gradatamente a spostarsi dalla questione individuale a quella sociale: tanto più che questo problema non è ora di pochi paesi, ma è divenuto mondiale, e per di più coincide con quella crisi dell'idealismo a cui prima si è accennato.

C'è una differenza di fondo fra l'atteggiamento idealistico e quello realistico nell'arte occidentale: l'atteggiamento idealistico presuppone appunto l'esistenza di un sopra-mondo e il suo vagheggiamento, ed è perciò spesso socialmente evasivo; l'atteggiamento realistico presuppone invece sempre che l'interesse non sia volto verso un uomo o un ente ideale, ma verso gli uomini e le cose come esistono in realtà. Rappresentano due diversi modi di affrontare il problema delle insufficienze del vivere; l'uno lo risolve accarezzando l'idea di un'altra esistenza, non reale, ma perfetta: è il mondo della bellezza rinascimentale o dell'assoluto cristiano; l'altro assumendo un atteggiamento critico nei riguardi della realtà: e questo atteggiamento non può che risolversi in tragedia; deve demolire la realtà dimostrandone appunto le insufficienze: più che di atteggiamento realistico si dovrebbe parlare di atteggiamento *critico*.

E' ovvio che i due atteggiamenti si trovano spesso mescolati e fusi, ma è significativo che le uniche voci realistiche del-

l'epoca dell'assolutismo, non vengano dagli ambienti « ufficiali », ma da chi vive su un'altra sponda; si pensi per esempio alla « Mandragola » di Machiavelli.

Ora, le opere che rappresentano la crisi dell'idealismo, cioè le opere del nostro secolo, non ci parlano più degli splendori dell'uomo ideale, ma della miseria che la sua perdita ha lasciato agli uomini reali; sono dunque opere tipicamente realistiche, anche se ci parlano della dissoluzione del mondo ideale, proprio perchè fanno dell'uomo concreto il centro del loro interesse. Anzi, se si stiene conto del fatto che l'idealismo aveva per conseguenza politica la teoria dell'assolutismo, non si può non dedurre che la rovina dell'idealismo rappresenta contemporaneamente la rovina dell'assolutismo: non voglio dire, attualmente, rovina concreta e reale, ma sicuramente rovina morale: l'assolutismo ha perso ai nostri tempi quella base morale che la vitalità rinascimentale gli aveva conferito.

Si può dire con un assurdo grottesco, che gli ultimi idealisti siano i conservatori.

Il termine di « conservatore » non ha un significato solo politico; il suo ambito semantico è più ampio: designa genericamente una persona che neghi la realtà del proprio tempo, che si ostini a credere che ciò che esiste non ha valore, perchè egli non ne capisce il valore, che giudichi i problemi del suo tempo con una visione adatta a problemi d'altri tempi.

Per ciò il conservatore dei nostri tempi non è solo colui che non vuol cedere il potere o il denaro che possiede, è anche colui che sostiene una concezione patriarcale della famiglia, dell'educazione, della donna, è colui che crede profondamente al prestigio sociale del denaro, è colui che, in America, odia i negri, è colui che è propenso a risolvere le controversie a colpi di manganello, di cannone o magari di bomba atomica. In sostanza è colui che divide il mondo in due categorie di persone: i superiori e gli inferiori: superiore l'uomo inferiore la donna, superiore l'adulto inferiore il bambino, superiore il ricco inferiore il povero, superiore l'istruito inferiore l'incolto, superiore il bianco inferiore il negro, superiore il colonizzatore inferiore il colonizzato, ecc...; dove il concetto di superiorità e inferiorità è assolutamente irrazionale, poichè dovreb-

be anche implicare una mancanza di diritti civili e un disprezzo morale che non ha nulla a che vedere con l'inferiorità specifica in quei singoli campi: il conservatore, in sostanza, vorrebbe mantenere intatto lo schema dell'assolutismo dei secoli passati senza conservarne i valori più intimi: il privilegio delle corti di tipo rinascimentale era per lo meno determinato da una grande idea di uomo che in un certo senso ne riscattava l'insensibilità sociale; il conservatore di oggi non è che un rottame di quel grandioso edificio idealistico che si è gradatamente sfasciato negli ultimi secoli della storia dell'umanità e che oggi non ha più ragion d'essere; e il tragico è che i privilegi che egli possiede non rappresentano più una ricchezza interiore, come quelli rinascimentali, ma si sono ridotti a miseria morale: la borghesia colta di antiche tradizioni, ha assistito gradatamente allo sgretolarsi dei propri miti di origine umanistica: la sua angoscia e il suo vuoto si rinnovano quotidianamente nei nuovi miti del denaro, della violenza, del sesso, delle macchine o in quelli antichi della famiglia e del lavoro ormai svuotati del loro più vero senso, o nella sua difesa contro chi minaccia le sue posizioni di prestigio: di tutto questo il conservatore non può rendersi conto, perchè questo è ciò che gli resta da difendere, perchè queste cose rappresentano il suo privilegio e la sua superiorità rispetto a coloro che non le possiedono e perchè a queste cose è legato il suo patrimonio economico e il suo prestigio sociale. Nel momento in cui egli, anzichè negare la propria tragedia « proiettandola » in atteggiamenti di difesa o consumandola in attività finite a se stesse, arrivasse a viverla, perderebbe automaticamente il titolo di conservatore. D'altra parte, conservazione non è solo questa: essa ha luogo ovunque vengano negati i diritti umani: ha nome anche ignoranza, il che rende di un'estrema complessità i problemi sociali del nostro tempo.

L'« impegno » di oggi non può consistere dunque altro che nel combattere questi residui di uno spirito contrario a un più vasto concetto di umanità, nel cercare l'uomo non al di sopra dell'uomo, e tantomeno, è chiaro, in quei deplorabili resti di superuomo con cui ora abbiamo a che fare, ma nella comunanza con

tutti gli uomini. E' un impegno, si potrebbe dire, pedagogico, nel senso migliore della parola, per cui le differenze fra gli uomini vanno viste non come differenze di sostanza o, quasi, di essenza, ma di livello culturale ed economico e di conseguenza interpretate non come inferiorità, ma come lacune da colmare: è chiaro dunque che non si tratta di un ideale da raggiungere, ma di un reale da trasformare.

C'è perciò un sottofondo comune che lega l'impegno politico e quello artistico: l'uno è impegno a modificare certe storture sociali che si oppongono a una sana convivenza fra gli uomini, l'altro è rappresentazione drammatica di queste storture. E' certo che questa e non altra può essere la materia dell'operare artistico: l'estetica del cosiddetto « realismo socialista » si basa su un equivoco, cioè attribuisce un carattere di « ideale » a quelle istanze di rinnovamento; in realtà non si può parlare dell'instaurazione di una società ideale, a meno di non cadere nell'utopia, ma solo dell'impegno di correggere quella esistente, se necessario rivoluzionandola, ma mai costringendola entro uno schema ideale. Quando il « realismo socialista » vuol farsi cantore di questo ideale, il suo volto ridiventa conservatore e non soddisfa più quelle istanze dalle quali dovrebbe essere nutrito. L'impegno politico e artistico dei nostri tempi, sotto qualsiasi latitudine, anche in paesi socialisti, non può che essere impegno critico, cioè sempre lotta anticonservatrice e antiborghese.

□

Se dunque ha senso parlare di progresso e conservazione in termini politici e sociali, che senso può avere parlarne in termini di espressione artistica?

Dopo ciò che si è detto, la risposta sembra ovvia: se un artista per essere veramente tale deve attingere al fondo di quella sotto-coscienza dove stanno annidati i problemi fondamentali suoi, che sono inevitabilmente anche quelli dei suoi simili, è chiaro che neppure a dispetto di se stesso egli può essere un conservatore, perchè il conservatore questi problemi li nega, li mette tra parentesi, non li vuole affrontare.

Non ha quindi nessun interesse dal punto di vista musicale, che qualche musicista

di oggi sia un cattivo imitatore di Debussy o di Max Reger o di Schönberg o magari dei puntillisti: la sua scelta stilistica, in tal caso, rimane un fatto privato che avrà a che fare con la storia intima del soggetto in questione o al massimo sarà sintomo di un determinato costume, ma non avrà niente a che fare con la musica intesa nel suo essenziale valore di testimonianza e di rivelazione: anche un imitatore di Monteverdi potrebbe mettersi a scrivere bellissimi madrigali, che a noi però non interesserebbero più che come curiosità. D'altra parte, un musicista originale che sappia dire qualche cosa di nuovo e di attuale con un linguaggio armonico, poniamo, di tipo pucciniano, non può essere chiamato un conservatore, proprio perchè sarà riuscito a toccare quel « fondo » che è il suo vero obbiettivo. C'è un equivoco spesso ricorrente fra i musicisti d'oggi, per cui il linguaggio è diventato quasi un ente a se stante, scisso da ciò che deve significare e si parla di linguaggio avanzato o tradizionale come si parlerebbe di posizioni politiche più o meno progressiste; il che è chiaramente un assurdo. Questa mitologia del linguaggio parte da un presupposto vero, cioè quello del consumo a cui ciascun linguaggio artistico viene sottoposto in progresso di tempo, ma equivoca a proposito di questo consumo; il quale non è del linguaggio in sè e per sè, ma dei nuovi problemi dell'esistenza che mutano col mutare dei tempi e che richiedono nuovi modi per essere espressi.

Non si può dunque accusare il linguaggio della musica d'avanguardia di essere evasivo rispetto ai problemi sociali, se non quando esso sia pura esibizione di schemi formali: nel qual caso non è neppure evasivo: è inutile e basta. Ma quando esso raggiunga l'autenticità di una testimonianza espressionista (poichè l'avanguardia musicale è nata dall'espressionismo e qui esaurisce le sue possibilità), allora anch'esso possiede una sua carica autentica di denuncia sociale, proprio perchè mette a nudo i sottofondi angosciosi della società borghese; è chiaro che chi non fosse profondamente partecipe di questa società non potrebbe mai sentirli destro di sè con tanta intensità, ma neppure Freud avrebbe scoperto la psicanalisi se non avesse fatto esperienza propria delle angosce dei suoi pazienti. E'

dunque giusto dire a questo proposito che si tratta di un'arte tipicamente borghese, ma non è giusto dire che non si tratti di un'arte progressista.

Del resto ciò che gli espressionisti dicono in maniera brutale e diretta, altri (Strawinski, Ravel, Prokofieff) affermano indirettamente: ironizzando, deformando, inacidendo il linguaggio comune: il risultato è identico; il clima di tragedia è simile; la presa di coscienza della realtà immutata. Solo in un suo specifico aspetto l'avanguardia svolge un ruolo eversivo: se « impegno » deve implicare anche la soluzione di problemi reali, se dev'essere una sforzo di realizzazioni pratiche, oltre che ideologiche, se deve tendere a eliminare la tipica distinzione conservatrice fra cittadini superiori e cittadini inferiori, è chiaro che un certo tipo d'avanguardia, preoccupata dei suoi problemi di linguaggio, non porta nessun contributo a una circolazione più ampia delle idee nelle quali pure dovrebbe credere: si rivolge anzi piuttosto a un piccolo numero di iniziati. Ed è significativo che un pubblico come quello bolognese, non specificamente preparato alla musica contemporanea, abbia chiesto e ottenuto il bis del « Sopravvissuto di Varsavia » di Schönberg; ciò significa che i tempi sono maturi per le opere che parlano chiaro e forte. Con questo non si vuol chiudere la porta al nuovo linguaggio che come qualsiasi altro ha le sue infinite possibilità;

si vuol solo sottolineare che preoccuparsi del linguaggio è un arrampicarsi sugli specchi; che ciò che conta è comunicare.

Ammesso dunque che non sia possibile parlare di un linguaggio musicale specificamente impegnato o resistenziale o progressista, perchè qualsiasi musica dotata di un valore di attualità, è una testimonianza d'impegno, sarà per questo inutile una rassegna come quella bolognese? e avrà perciò ragione Massimo Mila (L'Espresso, n. 15) quando giudica di natura estrinseca l'accostamento fra musica e Resistenza?

E' forse vero che la rassegna può essere inutile e l'accostamento estrinseco se si considera la questione da un punto di vista musicale; ma non lo è senz'altro se la si considera dal punto di vista della Resistenza.

Un testo letterario, quando venga musicato (o anche il titolo stesso di un'opera) è altrettanto essenziale alla comprensione di essa quanto la musica stessa, ed è perfettamente legittimo riconoscergli un'importanza di elemento determinante e, talvolta, anche un forte potere evocativo.

Se dunque non si è potuta contestare l'autenticità di certe opere, questa è stata una testimonianza lampante dell'autenticità dell'idea di Resistenza a cui si ispiravano il loro testo e la loro musica; e questa è una celebrazione più vera e viva di tanti discorsi che possono anche essere retorici.

quaderni piacentini

SOMMARIO DEL N. 22.

Robert Paris - IL PARTITO COMUNISTA FRANCESE: STORIA E STORIOGRAFIA
Massimo L. Salvadori - STORIA E POLITICA FRA TRADIZIONE, UTOPIA E SCIENZA

IL FRANCO TIRATORE: La bandiera in valigia - Con licenza pontificia - Una notizia «sfuggita» alla stampa di sinistra - Gli intellettuali quarantenni al cinema
POESIE di Giorgio Cesarano, Giovanni Giudici e Boris Vian

Karl Korsch - LA DIALETTICA MATERIALISTA

Goffredo Fofi e Paul Louis Thirard - DUE SCRITTI SU LUIS BUNUEL
ALCUNI DATI SU UN SECOLO DI RAZZISMO IN U.S.A.

Paul Louis Thirard - GLI ULTIMI DUE LIBRI DI FRANCIS JEANSON
CRONACA ITALIANA — LIBRI DA LEGGERE E DA NON LEGGERE —
SEGNALAZIONI DALLE RIVISTE

Redazione: Via Poggiali, 41 - Piacenza.

Joseph Losey tra Brecht e Pinter

Non si può certo dire che la attività di Losey, come regista cinematografico almeno, abbia suscitato in Italia un largo movimento di interesse. Pubblico e critica sono rimasti anzi, piuttosto lontani dai suoi films.

Ora, l'attenzione provocata da due opere come *Il servo* e *Per il re e per la patria*, sta probabilmente ad indicare, tra l'altro, la opportunità di dedicare a Losey una diversa considerazione. Dico probabilmente perchè si tratta, è chiaro, di una semplice ipotesi e perchè, in fondo, il fatto che Losey meriti, o no, una considerazione maggiore, dipende strettamente da una precisa valutazione della sua attività.

Può darsi che questa precisa valutazione porti alla conferma di Losey come regista di scarso interesse, come può darsi invece che la sua opera ne risulti ingigantita al punto da costituire una grave accusa nei confronti del disinteresse fino ad ora manifestato nei suoi riguardi; nell'uno e nell'altro caso, comunque, si conseguirebbe il non inutile risultato di chiarire una questione, quella del significato e della importanza di questo autore, che rischia altrimenti di rimanere carica di equivoci.

In attesa, pertanto, di poter leggere qualcosa di definitivo su questo autore, ci pare opportuno prendere in considerazione almeno, l'opera che ha fatto maggiormente parlare, negli ultimi tempi, del regista anglo-americano, anche se non crediamo, ci sia permesso notarlo, che il desiderio di rivalutare Losey e *Il servo* in particolare, possa implicare una estensione del discorso al *Muriel* di Resnais per esempio (definito un po' sveltamente « uno dei films più importanti di questi ultimi anni »), oppure un confronto con quelli che vengono detti « i tentativi più o meno riusciti dei nostri Antonioni e Fellini ».

Inoltre, a parte la ovvia necessità di rifiutare un confronto posto in termini talmente sbrigativi, nonchè addirittura la possibilità stessa di porre in maniera concreta un rapporto di valutazione tra autori di così diversa formazione, non si riesce a comprendere perchè mai la volontà di stigmatizzare « l'indifferenza della nostra critica » debba comportare la qualifica di « equivoci e mediocri polpettoni » per quei films come *Le mani sulla città* o il *Vangelo secondo Matteo*, colpevoli soltanto di aver maggiormente attirato l'attenzione degli addetti ai lavori (1).

Ma torniamo pure al nostro discorso. *Il servo* non ebbe alla mostra di Venezia una gran fortuna, fu anzi « ignorato dalla Giuria e dai premi collaterali », ma in compenso Losey è riuscito ad attirare su di sé, con questo suo lavoro, quell'interesse che aveva cominciato a mancargli subito dopo la attenzione suscitata dal ciclo dei suoi films americani, notati dalla critica soprattutto per il loro contenuto « progressista e democratico ».

La presenza de *Il servo* a Venezia avrebbe comunque assicurato a Losey un successo internazionale, il fatto poi che tale presenza fosse segnata da un'opera per la cui realizzazione Losey aveva finalmente usufruito di condizioni sufficientemente favorevoli, sia sul piano della produzione, sia su quello della elaborazione del soggetto, ha contribuito a fare della partecipazione al festival veneziano, qualcosa di più di una semplice occasione.

I rapporti tra Losey e il cinema non erano stati, fino ad ora, dei rapporti tranquilli: la lavorazione de *Il ragazzo dai capelli verdi* (che contiene una esplicita condanna della guerra ed una implicita denuncia del conformismo e dell'intolleranza) fu notevolmente ostacolata dalla stessa casa di produzione, il montaggio di *The big night* (la storia di un adolescente che diventa assassino nello spazio di una notte, dopo aver assistito alla umiliazione del padre da parte di alcuni energumeni) venne completamente rifatto a sua insaputa, condizioni più o meno analoghe si verificarono per *Imbarco a mezzanotte*, per *La zingara rossa*, dove fu pure manomessa la colonna sonora, per *Eva*, per *Tempo senza pietà*, per *Giungla di cemento*.

Questa serie sconcertante di difficoltà ha praticamente impedito a Losey di realizzare, così come erano stati concepiti, gran parte dei suoi films, e gli ha vietato, anche, di intraprendere alcuni progetti, a lui particolarmente cari, come quello ad esempio della riduzione del *Galileo* di Brecht (2).

Le ragioni di tutto ciò sono di natura piuttosto varia e pertanto di non facile identificazione, ma alcune sono abbastanza evidenti e comuni, direi, non solo a Losey in particolare, ma a tutti coloro che cercano in qualche modo di sottrarsi alle « complesse » regole, tacite od esplicite, che hanno sempre governato il mondo del cinema.

Nei confronti delle disavventure di Losey hanno certamente influito: la scarsa commerciabilità del mondo poetico a cui in genere le sue opere si rifanno, il rigorismo di una censura fortemente restia ad accettare la violenza di certi suoi films, il sospetto e l'ostracismo a causa dei suoi trascorsi politici, la pericolosità di certi suoi espliciti richiami culturali, la preoccupazione dei produttori ovviamente non insensibili ad argomenti di questo genere.

Ma ciò che soprattutto lo rendeva sospetto agli occhi di coloro che avrebbero potuto favorirne la attività, erano senza dubbio i suoi trascorsi politici, il giro di amicizie che si era creato nel mondo della cultura e dello spettacolo, il particolare tipo di impegno che si era indirettamente assunto come regista teatrale. Basta scorrere un momento la sua biografia per scoprire una quantità di episodi a questo proposito estremamente significativi.

In una delle sue prime regie Losey mette in scena un dramma di Maxwell Anderson sull'affare Sacco e Vanzetti; nel '35 viene in Europa come reporter, segue a Mosca i corsi di regia di Eisenstein, fa amicizia con Brecht; nel '36, influenzato dalle teorie di Piscator di cui traduce il *Teatro politico*, dà vita al *Living newspaper*, una specie di giornale vivente che elenca tra i suoi più noti spettacoli *Injunction Granted*, sui rapporti tra sindacati e giustizia, e *Ethiopia*, sull'impresa mussoliniana (3).

Nel '52, mentre si trovava in Italia, viene citato davanti alla famigerata Commissione per le attività antiamericane, sotto la solita accusa di aver partecipato al Marx's Study Group e di simpatizzare per il partito comunista (4). Questa ultima esperienza, che comporta per Losey l'abbandono dell'America, non implica certamente il rifiuto di quella linea di condotta e di quell'impegno che fanno di lui un tipico esponente del roosveltiano *new deal*. « Io — ebbe a dichiarare

lo stesso Losey — scelgo di credere che stare dalla parte del progresso e di ciò che noi chiamiamo le buone creanze e l'onestà, sia l'unica via possibile per le persone lungimiranti... » (5).

Ma l'esperienza probabilmente più importante, anche ai fini della sua formazione artistica, Losey la fa nel '47 quando, dopo quasi un anno di collaborazione con Brecht, mette in scena per la interpretazione di Laughton, la prima e la più famosa rappresentazione del *Galileo*. Da allora praticamente la attività di Losey, almeno nelle sue opere più mature, ha sempre risentito in maniera piuttosto evidente la influenza di Bertolt Brecht. Più esplicitamente si può dire che tutta l'opera di Losey « si muove attorno ad un centro di interesse essenziale: adottare e ricreare per il cinema — nei limiti e nelle caratteristiche di quest'arte così vicina e diversa dal teatro — il principio di straniamento » (6).

In verità il proposito appare estremamente carico di punti interrogativi e sembra a qualcuno impossibile che il principio di straniamento — introdotto con tanta fortuna dal teatro brechtiano — possa essere in qualche modo utilizzato dal cinema che solitamente si regge sull'opposto principio della assoluta identificazione dello spettatore con il personaggio e, al limite, con la vicenda; ma è lo stesso Losey a dichiarare apertamente che « quando nel pubblico l'emozione arresta lo svolgersi del pensiero, il regista ha fallito il suo scopo » (7), oppure a ripetere con insistenza « vorrei che il pubblico si identificasse con me e non con i personaggi » (8). Si è anche detto, discutendo la questione, che con il principio di straniamento Losey si propone di superare non la identificazione in senso assoluto, ma il primo grado di questa, ovvero la identificazione emozionale, mentre è tutt'altro che contrario ad una identificazione di secondo grado o, in altre parole, razionale, di pensiero. In tal modo, infatti, si potrebbe provocare quella adesione dello spettatore non al personaggio, ma alle idee che esso esprime, auspicata dallo stesso Losey.

E' chiaro comunque che la utilizzazione di Brecht, per essere veramente vitale, non deve ridursi ad una semplice trasposizione dei principi astrattamente presi e considerati. Losey ha cercato di correre questo pericolo il meno apertamente possibile, sforzandosi di articolare l'insegnamento di Brecht in una serie di deduzioni pratiche direttamente fruibili al fine di una concreta attività cinematografica. E richiesto di quali siano gli aspetti del teatro brechtiano capaci di influenzare l'arte cinematografica, ne ha dato questo preciso elenco: « 1) La scarnificazione della realtà e la sua precisa ricostruzione attraverso una scelta di simboli-realtà. 2) L'importanza della precisione del gesto, della intelaiatura e della linea negli oggetti. 3) L'economia del movimento, attori e camera, non far muovere niente senza uno scopo. La differenza fra calma e statica. 4) La messa a punto dell'occhio con l'impiego esatto degli obbiettivi e dei movimenti di macchina. 5) La fluidità della composizione. 6) La giustapposizione dei contrasti e la contraddizione, grazie al montaggio e mediante il testo, è il modo più semplice per ottenere il tanto celebre effetto di straniamento. 7) L'importanza della parola, del suono, della musica precisi. 8) L'esaltazione della realtà per nobilitarla. 9) L'estensione della visione dell'occhio individuale » (9).

Ciò non toglie, ad ogni modo, che nonostante il desiderio di precisione e di concretezza, molte di queste deduzioni brechtiane assumano in Losey un carattere puramente indicativo, la cui vaga indeterminazione può addirittura comportare uno slittamento verso degli atteggiamenti, o delle soluzioni espressive, sempre meno legati alla poetica brechtiana.

Losey, sulla scia di Brecht, ha il merito di aver tenacemente lottato per un

superamento di ogni atteggiamento banalmente naturalistico (« Se l'individuo è completamente assorbito dalle vicende dei personaggi di un film, viene a mancare ogni possibilità di mostrare ciò che le persone sono veramente »), per una nuova formulazione del concetto di azione (« ...ciò non vuol dire che un uomo deve vederne un altro e ucciderlo. Che un dialogo ha lo scopo di esprimere un conflitto che trovi la sua soluzione in un delitto o in un suicidio... Ci sono delle azioni sociali, delle azioni interiori; e la loro disposizione è complessa: si tratta di interazioni. Un personaggio di fronte ad un altro o alla società. Tutto questo è azione... »), per una più adeguata utilizzazione del parlato (« A Hollywood, il cinema parlato non è che una semplice trasposizione della parole sullo schermo... Personalmente, io cerco di non impiegare la parola se non quando c'è in essa una immagine rappresentata, diversamente preferisco esprimerla attraverso le immagini »), per una riqualificazione in genere del cinema come arte; ma, in fondo, sorge talvolta il dubbio che gli strumenti a tale intento escogitati finiscano per assumere una importanza superiore allo scopo per il quale erano stati inventati, aprendosi così la strada all'ermetismo stretto, al simbolismo esagerato, al barocchismo più fastoso, all'estetismo più raffinato ed indisponente (10).

Anche per Fofi, del resto, « il gusto della ricercatezza, la precisione scenografica e il ritmo, le prodezze della macchina da presa e il movimento stesso dei suoi films, che copre la linearità della parabola sotto un insieme di volute e di fregi », mettono ampiamente in evidenza le componenti barocche della poetica loseyana, ma non sempre si può dire, come Fofi mostra di credere, che tutti questi elementi « non hanno però mera funzione decorativa, ma debbono servire ad ampliare le risonanze del nucleo narrativo, a dargli quella complessità che contribuisca a non lasciare lo spettatore tranquillo, a proporgli allusivamente temi e rapporti col nucleo allargandone i significati » (11). Bisogna pertanto ammettere che nella formazione di Losey e nella sua vocazione artistica, accanto a delle origini brechtiane abbastanza radicate, operano degli elementi eterogenei e delle predisposizioni irrazionalistiche che, nel caso del *Servo*, hanno probabilmente trovato nella collaborazione di Pinter, un fattore coagulante ed ordinatore, ma capace di introdurre nel particolare realismo loseyano, da qualcuno chiamato addirittura « epico », dei motivi di evidente turbamento o contaminazione. E' vero che « nonostante certi pudori, certe reticenze Joseph Losey non si è mai sottratto ad una polemica aspra, impietosa, legata alla analisi materialistica delle azioni e dei gesti », oppure che i suoi personaggi « hanno sempre il segno di una visione stremamente precisa della realtà, (e) tradiscono, anche nella analisi delle pieghe riposte del loro pensiero, o delle sofferenze più inquiete, un atteggiamento che parte da un esame minuzioso della realtà vista realisticamente », o, infine, che « ogni metafisica dello psicologismo gli è estranea », ma quando si deve riconoscere che « il rigore di una ricerca compiuta lo può portare indifferentemente verso lo studio di un dramma, anche spirituale, se questo può servire ad illuminare una condizione umana », allora bisogna pure riconoscere, almeno in via ipotetica, che quello studio di un dramma, « anche spirituale », rischia di perdere talvolta il suo ruolo strumentale, cioè di elemento atto ad illuminare una « condizione umana », per dare origine ad una forma di compiacimento psicologista che, nei casi peggiori, può addirittura farsi « metafisica »; con la ovvia conseguenza di mettere fortemente in dubbio la « epicità » del realismo loseyano (12).

Se dunque esiste almeno la possibilità di una inversione del rapporto, o comunque di una rottura dell'equilibrio, tra i fini da raggiungere e gli strumenti a tale scopo approntati, ciò significa probabilmente che all'interno della poetica

loseyana agisce non soltanto il desiderio di giungere ad una analisi materialistica della realtà, sia pure condotta secondo i criteri del realismo « non-volgare » o brechtiano o antinaturalistico, ma anche, e in misura non lieve, una evidente disponibilità o apertura, nei confronti di certe istanze tipiche di ogni irrazionalismo psicologico, magari legata, in qualche modo, ad alcuni elementi espressionistici della stessa drammaturgia brechtiana. Anche per Losey, come già per Brecht, si pone il problema del come eliminare l'effetto magico o alienante, efficacemente chiamato del « culinario », caratteristico della corrente produzione artistica, ma anche per Losey probabilmente, anzi più per lui che per Brecht (13), vale il richiamo di Lukacs (14) circa il pericolo di proporre un rinnovamento soltanto formale, che, pur utilizzando soluzioni intelligenti ed interessanti, non tenga sufficientemente conto della necessità di un discorso più direttamente rivolto a dei contenuti facilmente identificabili.

Può tutto quel che fino ad ora s'è detto trovare ne *Il servo*, ovvero nella opera certamente più completa che Losey abbia saputo darci, l'occasione per una verifica precisa e puntuale? A me pare che sia senz'altro possibile, non foss'altro per il fatto che *Il servo* rappresenta, in fondo, una delle poche cose realizzate da Losey secondo le sue intenzioni.

Prima di ogni altra cosa quel che caratterizza il film in maniera determinante è il suo andamento parabolico, mediante il quale Losey intende evidentemente rispettare quella che egli ritiene una precisa indicazione brechtiana (« Brecht — ebbe a dire egli stesso — amava molto questo genere di espressione »). Ora la scelta della « parabola » come tipo di narrazione cinematografica, porta, al tanto discusso realismo loseyano, delle precisazioni essenziali e lo caratterizza come « realismo dei dettagli » ponendolo, ancora una volta, in stretta relazione con la poetica brechtiana. Alla famosa frase di Brecht secondo cui « il realismo non consiste nel mostrare come sono le cose vere, ma come sono veramente le cose », Losey replica molto puntualmente dicendo che non basta « stare all'angolo di una strada e fotografare quello che succede » e aggiunge: « Non mi interessa il realismo come tale e non mi piace fotografare pedissequamente la realtà; mi piace invece osservare i dettagli della realtà e metterli insieme, in maniera un po' esasperata, per renderli più chiari e per caricarli di significati in modo da farli notare con più evidenza » (15). Ci sono però alcuni pericoli: da una parte il realismo dei dettagli espone Losey al rischio di caricare questi ultimi con un bagaglio di significati esageratamente pesante e gli apre la strada del simbolismo; dall'altra la « maniera un po' esasperata » che egli solitamente usa per articolare tra loro i vari dettagli confina, talvolta assai strettamente, con il più compiaciuto dei calligrafismi.

Un altro degli elementi di fondo della cinematografia loseyana, e de *Il servo* in modo particolare, è rappresentato dallo stretto rapporto che sempre intercorre tra l'attore e la scenografia. Questo comporta, in primo luogo, la necessità di una analisi precisa del personaggio e dell'ambiente che lo circonda, nel tentativo di determinare gli elementi caratteristici, o « archetipi » come Losey preferisce chiamarli, di quella « condizione umana » cui si è precedentemente accennato. È in tal senso appunto che Losey molto chiaramente afferma: « Gli individui sono sempre il risultato di sollecitazioni interne ed esterne inculcate loro dai parenti, dall'infanzia, dai valori consapevolmente o no ricevuti, contro i quali possono, sì, rivoltarsi, senza però impedire che essi continuino ad esercitare su di loro una influenza attiva » (16). Tony e Barrett, lo si capisce facilmente, rappresentano molto bene, sia pure in maniere diverse, questa situazione reciprocamente condizionante nella quale si agitano senza via di scampo. In secondo luogo,

il rapporto attore-scenografia — a proposito del quale Losey dice: « mi stupisco che certi registi se ne disinteressino, preoccupandosi del dialogo di una azione senza pensare all'ambiente e alla composizione della inquadratura » (17) — comporta la ricerca di un allestimento minuzioso delle scene e la cura meticolosa dei particolari, in modo da creare attorno ai personaggi un ambiente che si ponga con essi in rapporto di reciprocità. « Gli individui — sostiene Losey — sono influenzati dall'ambiente in cui vivono e viceversa ».

A questo punto è facile capire come la ridonanza dei particolari — che ne *Il servo* assume forme addirittura tentacolari e che trova nel motivo dello arredamento della casa di Tony uno degli esempi più evidenti — si risolva, non di rado, in un esuberante barocchismo. Bisognerà però riconoscere — prescindendo dalle forzature a cui Losey sottopone certi elementi della sua poetica — che la struttura chiaramente barocca de *Il servo*, riscontrabile perfino nel ritmo lento ed avvolgente della macchina da presa, permette al regista di raggiungere quell'effetto di frustrazione e di ansietà capace di irritare lo spettatore e di impedirgli una qualsiasi identificazione (« se qualcuno mi dice di essere stato "disturbato" da uno dei miei film, è il maggior complimento che mi possa fare »).

E quando proprio questi effetti non siano conseguibili con i soli mezzi cinematografici, Losey ricorre ad un altro motivo della sua drammaturgia: la violenza. A proposito infatti de *Il servo*, Losey sostiene: « ... la maggior parte delle critiche riguardano la sequenza finale, quella cosiddetta dell'orgia. La gente dice che è fuori stile, che è sbagliato averla messa a quel punto. È chiaro che il film sarebbe potuto terminare molto prima... ma se fosse finito sarebbe stato un altro film. La gente cui non piace la scena del *party* sembra non capire che se non ci fosse stata ci saremmo trovati di fronte ad una qualsiasi storiella sulla omosessualità, mentre è qualcosa di più ampio respiro. È la condanna di certi aspetti della società a disturbare il pubblico » (18). A proposito invece di *Per il Re e per la Patria* dice: « In *King ad Country* c'è una esecuzione capitale, la vittima non muore subito ma gli viene dato il colpo di grazia con una revolverata in bocca. Certo avrei potuto farne a meno, ma allora il pubblico non sarebbe stato disturbato. Ho fatto seguire a questa una scena più calma appunto per far riflettere il pubblico su quello che ha visto » (19).

Il problema, come si vede, è sempre quello di non lasciar tranquillo lo spettatore, ponendolo continuamente di fronte a situazioni problematiche o addirittura paradossali, che, nelle intenzioni di Losey, dovrebbero, però, avere lo scopo di far sorgere il dubbio e la insoddisfazione in coloro che solitamente « non amano essere disturbati e non amano pensare ».

E bisogna pur dire che una certa abitudine all'esercizio della attenzione e della osservazione è strettamente indispensabile anche soltanto per essere in grado di penetrare il simbolismo, talvolta ermetico, di alcuni elementi della narrazione cinematografica.

Il simbolismo, infatti, non rappresenta solamente — come fino ad ora s'è detto — un pericolo ed una prospettiva, ma entra a far parte della poetica loseyana in veste di elemento specificante ed espressamente ricercato dal regista stesso. Al di là del citato principio, brechtiano, della spogliazione della realtà e della sua ricostruzione mediante dei simboli-realtà, c'è sufficiente spazio per una utilizzazione di certi segni che hanno di per se stessi un valore simbolico — magari strettamente riferibile all'ambito culturale che li ha espressi o dal quale sono stati desunti — non sempre riducibile, perciò, ad una precedente spogliazione del reale. L'acqua e gli specchi, la cui presenza ricorre spessissimo

Organizzazione

ALESSANDRO

VITTADELLO

confezioni

ELEGANZA - CONVENIENZA
BUON GUSTO - GARANZIA

4 qualità in un solo nome

VITTADELLO

MANTOVA - Corso Umberto I - telefono 26382

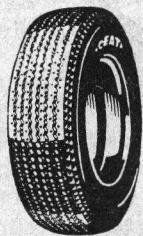
Piazza Cavallotti - telefono 26372



il pneumatico

S. p. A.

COPERTURE E CAMERE PER TUTTE
LE VETTURE ITALIANE ED ESTERE



COPERTURE E CAMERE PER TRAT-
TORI - AUTOCARRI INDUSTRIALI
E MOTOCICLI

MANTOVA - Piazza d'Arco 7
Telefono 20.583

VASTO ASSORTIMENTO
MOBILI componibili PER
CUCINA IN METALLO
FORMICA - LEGNO

**Le più grandi
marche di**

**frigoriferi
lavatrici
cucine a gas**

Fratelli

Guadagnin

**Piazza delle Erbe 23
Piazza Concordia 17**

MANTOVA - TELEF. 20308

Autoscuola

SOLCI

L'Autoscuola che fa scuola

- ▶ Gioiellerie
- ▶ Argenterie
- ▶ Orologerie
- ▶ Cristallerie
- ▶ Porcellane

V. TOSONI

Corso Umberto I. 60 - Telefono 23924

- ▶ MEISSEN
- ▶ NIMPHENBURG
- ▶ WEDGWOOD
- ▶ COPENHAGEN
- ▶ COPELAND

nella cinematografia di Losey, sono senz'altro da intendersi in questo senso.

Anche nel *Servo* l'acqua — che quasi sempre sta ad indicare una liberazione, una purificazione, un ritorno a qualcosa di incontaminato e di strettamente privato — compare più volte. Durante il soggiorno nella villa dei Mounset essa è presente sotto forma di neve, ad indicare la cristallizzazione di una purezza che Tony comincerà a perdere dal momento in cui scopre Barrett e Vera nella sua camera da letto. Nella sequenza finale del film, sul pianto sconsolato, ma anche liberatore, di Susan, piove dirottamente. A proposito poi della scena in cui Toni e Barrett giocano a nascondino — dove la presenza dell'acqua mescolandosi al motivo della lacerazione della tenda del bagno, finisce per assumere dei significati estremamente complessi e sovrapposti o addirittura contrastanti a seconda del punto di vista — è lo stesso Losey che scrive: « Si tratta di una regressione infantile del personaggio e non volevo farlo nascondere in un posto ovvio. Il bagno mi è parso opportuno come ambiente per la presenza dell'acqua... » (20). Lo stesso si può dire, credo, delle lamentele di Tony di fronte a Vera che ha indebitamente usato il suo bagno, dove evidentemente l'uso del bagno e la conseguente, apparentemente sproporzionata, irritazione di Tony, stanno ad indicare l'inizio di una violazione che — superando di gran lunga la forma della banale sbadataggine (Vera), o del pignolo risentimento (Tony) — colpirà il giovane padrone nelle zone più riposte della sua personalità. Anche i vasi di fiori, che nel *Servo* diventano un motivo di contrasto tra Susan e Barrett, sono probabilmente legati a questa forma di simbolismo. Per non parlare poi del pediluvio (preparato da Barrett alla fine di una giornata gelida) o del rubinetto che gocciola durante la scena della seduzione di Vera. La interpretazione di questi simboli, come del resto l'ulteriore approfondimento di quelli fino ad ora proposti, rende indispensabile sapere: 1° che l'acqua viene sovente usata da Losey in funzione di simbolo sessuale, 2° che il rapporto stabilito nel *Servo* tra Barrett e Tony si configura sempre più come un rapporto di natura anormale proprio sul piano sessuale.

A proposito degli specchi — che Losey solitamente utilizza nelle varie forme di riflessione del personaggio (sdoppiamento), riflessione della realtà (verità), riflessione reciproca di uno specchio in un altro (irrealtà) — basterà ricordare le sequenze della scenata con cui Tony caccia di casa il servo, dove la incerta e poco autorevole reazione del padrone risulta convenientemente sottolineata dallo specchio che riflette, alle spalle di Tony, l'immagine spavalda di Barrett e Vera allo scopo di indicare che quella è, nonostante tutto, la realtà e che, d'ora in avanti, essi saranno i veri padroni della situazione. In effetti quasi subito ci accorgiamo che la cacciata di Barrett, malgrado le sue colpe, è soltanto provvisoria e assistiamo poco dopo al suo trionfale ritorno nella casa di Tony non più da servo, ma da padrone.

C'è un altro elemento da tener presente per una analisi del *Servo*, ed è il dialogo, la cui stesura è dovuta ad Harold Pinter, autore della sceneggiatura ed uno degli esponenti più rappresentativi del nuovo teatro inglese. A qualcuno è bastato questo fatto per insinuare che nel *Servo* gli autori sono « almeno tre », alludendo probabilmente alla regia di Losey, alla sceneggiatura di Pinter, alla fotografia di Douglas Slocombe e — visto che c'è un « almeno » — al montaggio di Reginald Mills. È vero che il film non può che essere il frutto di una collaborazione, ma è anche vero che l'accostamento di personalità talmente autorevoli — e che non hanno con Losey una lunga abitudine di lavoro — può legittimamente far sorgere dei dubbi circa la possibilità di una totale ed autentica

convergenza di intenti. E i dubbi maggiori nascono soprattutto intorno a Pinter e al ruolo da lui effettivamente svolto. È chiaro infatti che, essendo Pinter più un autore che un tecnico, la sua funzione è difficilmente limitabile a quella del semplice stesore dei dialoghi. Essa si estende di fatto in misura molto maggiore coinvolgendo nel suo complesso le stesse prospettive di Losey e contribuendo per certi aspetti, a fare del film un prodotto abbastanza tipico di quella « poetica dell'assurdo » di cui Pinter è un autorevole seguace.

Anche nella stesura dei dialoghi comunque, Pinter si è strettamente attenuto ai criteri comunemente usati dagli « angry young men »: 1° « si prende una battuta qualsiasi del testo e le si dà una risonanza shakespeariana »; 2° « la si getta di punto in bianco in testa al pubblico alla maniera degli attori delle riviste e delle farse »; 3° « si ricorre alla cosiddetta *immobilità contrappuntale* » (21); 4° « si alternano sulle stesse battute, una recitazione lenta e costellata di lunghe pause, a una velocissima e precipitosa ». Da ciò si può ben capire che se da una parte questi criteri possono in qualche modo servire l'esigenza loseyana-brechtiana dello straniamento, dall'altra possono facilmente trascinare verso quella « poetica dell'assurdo » da cui, in fondo, sono stati escogitati. Ora, poichè questa tendenza è a mio avviso ravvisabile in tutta l'opera di Losey, i casi sono due: o Losey non è riuscito a contrastarla efficacemente; oppure essa fa strettamente parte della sua personalità. Nel primo caso il limite sta nel film, che avrebbe potuto essere condotto in altro modo, nel secondo caso sta nella stessa poetica di Losey. (22)

DI PELLEGRINI

50 anni di libreria

CORSO UMBERTO I, 32 - Tel. 20.333

Mantova

- (1) Per le frasi riportate tra virgolette cfr. GOFFREDO FOFI, *Introduzione a Losey*, Quaderni Piacentini n. 21. Il saggio a parte questi giudizi frettolosi ed altre osservazioni sulle quali ci sembra di non poter concordare, contiene, come vedremo, delle indicazioni indubbiamente utili ed è uno dei pochi a tener conto dell'opera di Losey in generale.
- (2) Per le notizie contenute in quest'ultima parte e per una maggior informazione sulla questione dei rapporti tra Losey e il cinema, cfr. CHRISTIAN LEDIEU, *Joseph Losey*, Ed. Seghers pp. 11-20 e GOFFREDO FOFI, op. cit. pp. 73-75.
- (3) Cfr., ancora, G. FOFI e CH. LEDIEU, op. cit. « Nel '35 — scrive Losey — la capitale sovietica era, come Montmartre, in preda al fervore dell'intelligenza, dominata dall'avanguardia teatrale che aveva in Meyerhold il suo esponente più prestigioso, e dalla cultura emigrata del terzo Reich: Piscator, Eisler, Brecht ». V. *Europa Letteraria*, 1965/2, p. 231.
- (4) In quel periodo numerose personalità del mondo cinematografico furono implicate nella inchiesta della Commissione. Tra queste val la pena di ricordare, per il fermo atteggiamento che assunsero: Humphrey Bogart, Burt Lancaster, Edward G. Robinson, Van Heflin, Frank Sinatra, Gregory Peck. Accettarono invece di collaborare, tra gli altri, i registi Dmytryk e Kazan. Cfr. J. H. LAWSON, *Il film nella battaglia delle idee*, Feltrinelli 1955, pp. 164 e 9.
- (5) Da un articolo di LOSEY pubblicato sotto il titolo *A mirror to life* in *Films and filming* del giugno '59 e ora in CH. LEDIEU, op. cit., p. 17.
- (6) G. FOFI, op. cit., p. 75.
- (7) CH. LEDIEU, op. cit., p. 64.
- (8) *Ibidem*, p. 42 n. 1.
- (9) Da « L'oeil du maître », *Cahiers du cinema* n. 114, p. 29; ora in CH. LEDIEU, op. cit., p. 102.
- (10) Per le frasi riportate tra parentesi vedi le dichiarazioni di Losey riferite in CH. LEDIEU, op. cit., p. 91-92-93.
- (11) Confronta a questo proposito G. FOFI, op. cit., p. 91.
- (12) Vedi per i giudizi riportati tra virgolette E. BRUNO, *Influenze brechtiane nella drammaturgia di Losey*, Filmcritica n. 129.
- (13) Il giudizio di Lukacs è già stato sufficientemente discusso da PAOLO CHIARINI in *L'avanguardia e la poetica del realismo*, Laterza, 1961, p. 41 e segg.
- (14) G. LUKACS, *Breve storia della letteratura tedesca*, Mondadori, 1962, pp. 259-60.
- (15) *Intervista con Joseph Losey*, Filmcritica n. 154.
- (16) CH. LEDIEU, op. cit., p. 90.
- (17) *Intervista con Joseph Losey*, op. cit.
- (18) *Ibidem*.
- (19) *Ibidem*.
- (20) *Ibidem*.
- (21) « ... che consiste nel far pronunciare battute come: Arrivederci, o: Adesso bisogna proprio che me ne vada - mantenendo la più assoluta inerzia (questa trovata permette anche la variante contraria di far correre gente che proclama di star ferma) ». *Incontro con Harold Pinter* a cura di LUCIANO CODIGNOLA, *Sipario* n. 196-197, agosto-settembre 1962. Dall'articolo di Codignola sono tratti anche gli altri punti. Per quanto riguarda i rapporti Losey-Pinter nella realizzazione del *Servo* vedi quel che scrive JAMES PRICE in *Clyton e Brook: nuovo cinema inglese*, *Europa Letteraria*, 1965/2 p. 189: « *The Servant (Il Servo)* mostrava i segni di un conflitto fra sceneggiatore e regista: era un film di Losey ma la parte di Pinter lo plasmava decisamente ». Nello stesso articolo Price conferma ulteriormente la invadenza di Pinter quando annota che « *The Caretaker (Il guardiano)* » — pure sceneggiato da Pinter — « era un film di Pinter riverentemente diretto da Clive Donner » e convalida sostanzialmente il giudizio da noi precedentemente dato sull'opera di Donner. (v. « Cinema libero » a Porretta, *Il Portico* n. 2, p. 42).
- (22) Per una maggiore documentazione sui pareri della critica specializzata a proposito di Losey e del *Servo* vedi, oltre ai testi citati: MINO ARGENTIERI, *La XXIV mostra cinematografica di Venezia*, *Il Contemporaneo* n. 65. VARI, *L'apologo di un non moralista*, *Il nuovo spettatore cinematografico* n. 4 agosto '63. LORENZO PELIZZARI, *Il servo*, *Cinema Nuovo* n. 173. HAROLD PINTER, *Il servo* (sceneggiatura), *Filmcritica* n. 149. APRÀ, PONZI e MARTELLI, *Punto su Losey*, *Filmcritica* n. 154. ADELIO FERRERO, *Venezia '63*, *Cinema Nuovo* n. 165. S. RONCORONI, *The servant*, *Filmcritica* n. 137.

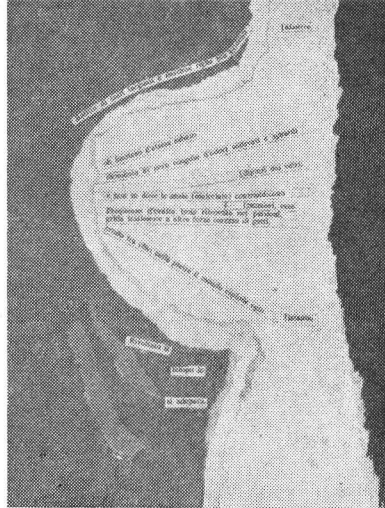
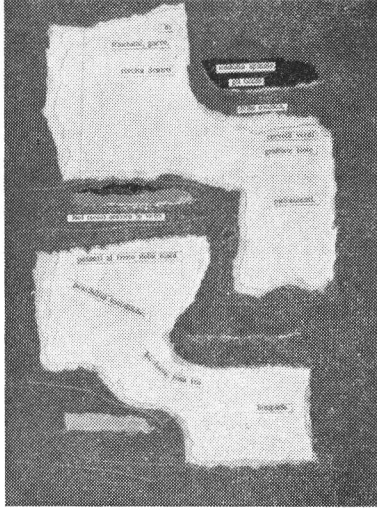
2 PRESENZE

Pierluigi Rampinelli

è nato a Verona nel 1925. Autodidatta, inizia fin dal 1947 ad esporre le sue opere pittoriche e di bianco e nero. Gli sono organizzate numerose personali e partecipa a diverse mostre di carattere nazionale. Nel 1960 aderisce al gruppo «Quattro». Nel 1961, pubblica «prove di poesia visiva» con "collages" (parole da testi poetici di A. Mozzambani). Vive e lavora a Verona. Nel 1964 si separa dal gruppo «Quattro». Mostre personali: Galleria Ferrari, Verona, 1960, 1962, 1964; Galleria dell'Acquasola, Genova; Galleria Il Punto, Torino. Mostre collettive: 1952: Odense, Danimarca - Fjins Kunststudstillings. 1953: Brescia, La Loggetta; Verona, Galleria del Cappello. 1955: Reggio Emilia, Internazionale del Disegno; Milano, Premio Diomira, Galleria Cairola; Firenze, Galleria La Strozzi. 1956: Bologna, Mostra Nazionale; S. Marino, Mostra del Titano. 1958: Reggio Emilia, Internazionale del Disegno. 1961: Arezzo, Premio Arezzo; Verona, Galleria Ferrari, Arte Contemporanea in Collezioni Veronesi. 1962: Avezzano, Premio Avezzano; Verona, Galleria Ferrari, «Quattro»; Verona, «Unicità»; Recoaro, Biennale del Disegno. 1963: Termoli, VIII Premio Termoli; Bologna, Galleria La Loggia. 1964: Firenze, Mostra Mercato di Arte Contemporanea, Galleria Ferrari; Ancona, Premio Marche; Termoli, IX Premio Termoli. 1965: Verona, La Critica e La Giovane Pittura Italiana, Galleria Ferrari. Sue opere figurano presso Enti e collezioni private in Italia e all'estero.

Alessandro Mozzambani

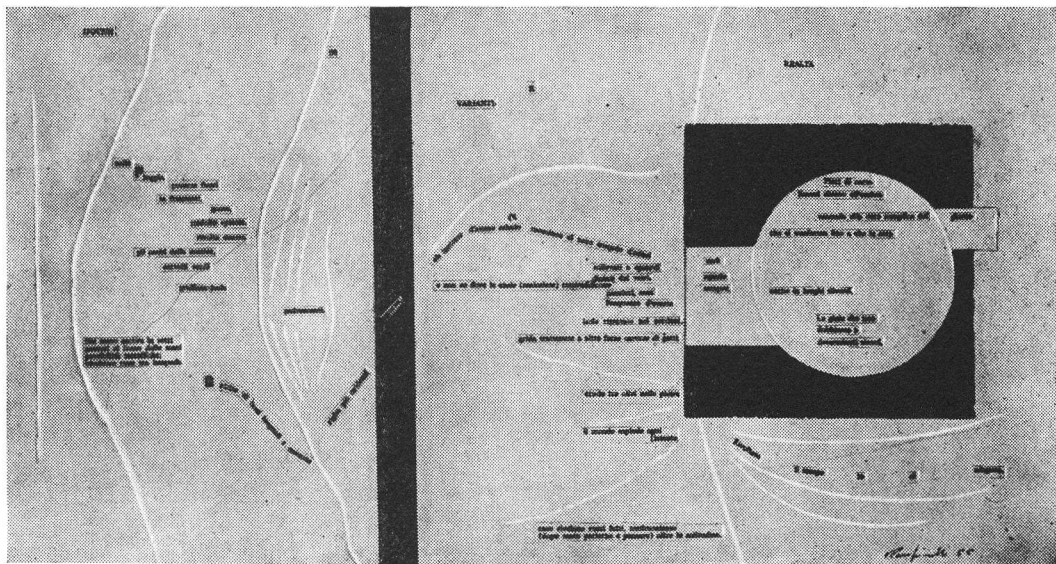
nato a Verona il 15-3-1934. E' responsabile culturale dell'attività della Galleria Ferrari di Verona. Si dedica con assiduità alla critica d'arte, non trascurando però la poesia che rimane il suo interesse principale.



P. RAMPINELLI: 2 Prove 1961 - 1962

Stralcio dalla presentazione di A. Mozzambani (Gall. Acquasola - Genova).
Già nel 1961 Rampinelli in due collages a carte colorate con rilievi tentava sue definizioni di una meccanica dello spazio rimanendone ossessionato e attratto, successivamente in studi di carte bianche stracciate e incastrate tra di loro, (poi disegnate e dipinte), la ricerca andava anche oltre un fatto statico di riferimenti alla visività emotiva del mondo industriale.

Nell'anno seguente sorse l'idea di sviluppare ulteriormente queste prove, e questa volta addirittura con una serie di cartelle di disegni collages a carte dorate e argentate nei cui spazi bianchi, (o colorati a seconda dei rapporti), si stampassero delle poesie che avrei potuto scrivere contemporaneamente. La stampa poteva significare un diverso rapporto culturale-divulgativo assommato, e un tentativo di racconto a rapporti reversibili tra parola e gesto e viceversa: e ancora una diversa impostazione segnico-grafica delle parole (oltre che contenutistica) e di completamento visivo (oltre che strutturale) dei collages. Cioè una vera e propria adesione delle due espressioni unite, nell'insieme delle loro libertà singolari. L'idea restò in embrione con dei bozzetti già delineati, ma con poche parole del tutto occasionali.



P. RAMPINELLI: Prova definitiva «poesia-collage» (Ipotesi di varianti e realtà) che sarà presentata nel prossimo autunno in n. 30 copie numerate e firmate.

All'apparenza immagini
sapore di carta, rari veicoli che la parola
tratta più o meno profondamente.
Situazioni rifatte sterili
senza pegni dal costume, o difettose
manchevolezze, difettose di struttura
all'origine incompleta.
Immagini di carta, non sogni
gli aeroplani volano due metri
picchiando battono con leggera esasperazione
sulla guancia infantile, immagini che tendono al nulla.
Queste altre disponibili,
quelle tutte da fare altamente impersonali.

Così sentenziando il vecchio
da imbecille si frega le mani,
incontra solo un uccello che canta
storie senza speranza.

Piuttosto esiste la luna,
nella nostra esistenza.
Quei rapporti che una parola tronca
un saluto a denti stretti e lingue
nella salsa dell'affabile. Realtà-intenzioni
come lontana dal segno, una vela
ai bordi ne marca i contorni
limiti quelli risibili all'idiota.

Piuttosto una merce non utilizzata
o regalo dell'industria. Dilapidando
feste natalizie con tacchino nel nailon
a prezzo fisso, le nevi degli inesperti
che ricavano emozioni solo di domenica.

Piuttosto la marcia ritmica senza confronti,
merceologia funzionale connessioni
tra il tempo del realizzare che in esso
tentano segni adesivi a unirne
le sostanze originali, organi in efficienza;
tu in quei bianchi
sottili
nelle superfici, trucioli
garze di tela,
paglia e metalli sporgendo
toccano senza paradosso.

Fulminea e passiva la incostanza degli eventi,
vinose storie apparire gloria delle code,
le mani contro i vetri
occhi nel rumore, diseguale
superficie umana
la città con pochi scampi, domeniche
incredibili dell'esodo, la campagna
di verdi diversi, la roccia intima
che si vena di rossi a San Ambrogio,
sù a Bolca i fossili dei millenni
senza coscienza nel colmo del futuro.

Fabbricando dismisura dei destini in docili
ricreazioni a pulsante: condizione d'aria
che purifica in sè stessa ossigeno e sputo.
Ossigeno artificiale delle lampade in specie,
obluzioni la sindacalità che mostra fiori,
taglia discorsi pastosamente alla coscienza,
terreno quando parlando incontriamo
limite di parole native e non fermare
i tuoi passi nelle preziose diffamanti
e la pittura coglie dagli anonimi, e no
i diletta raccolti in corporazioni ancora
estemporanei legami.

Vuoi nei sensi
ai bisogni,
immagazzinare un filo di colore
al contatto aggiunto di lanugini,
sesso della non apparenza contro
indecisione che risulta.

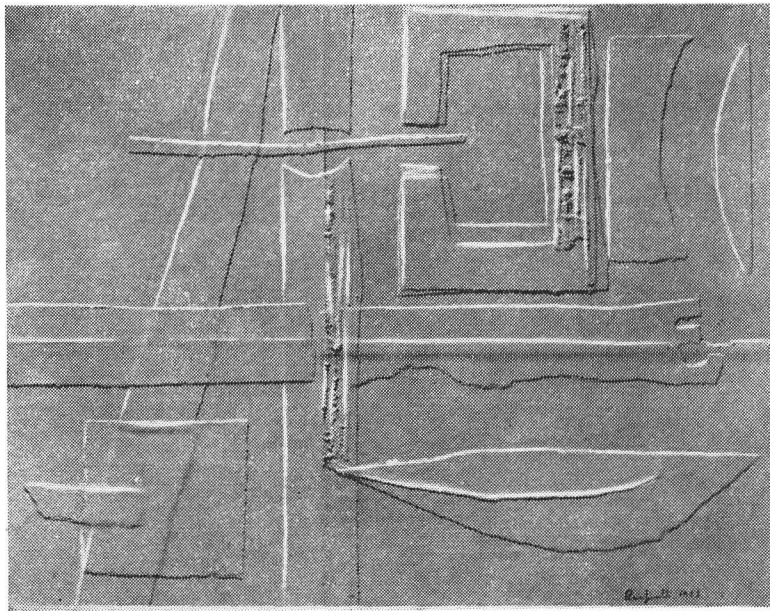
Vuoi piuttosto.

Smarrimenti di retoriche
sono le condizioni della fede impreparata
a progredire.
Un uomo vivo contro sè stesso
negli altri in certe piene di racconto,
spazio situato vario, ondulante, difforme,
adesivo al colmo dell'esperienza che muta.
L'umano giallo in luce contro diseguali
forze semantiche, con l'uomo che non si traveste
nel tirocentro alle giostre dei barattoli
che cadono per sole cento lire di sfogo
tirare palle di stoffa.
Tornando ai bordi
seguiti intorno al volto,
tirato via il modello,

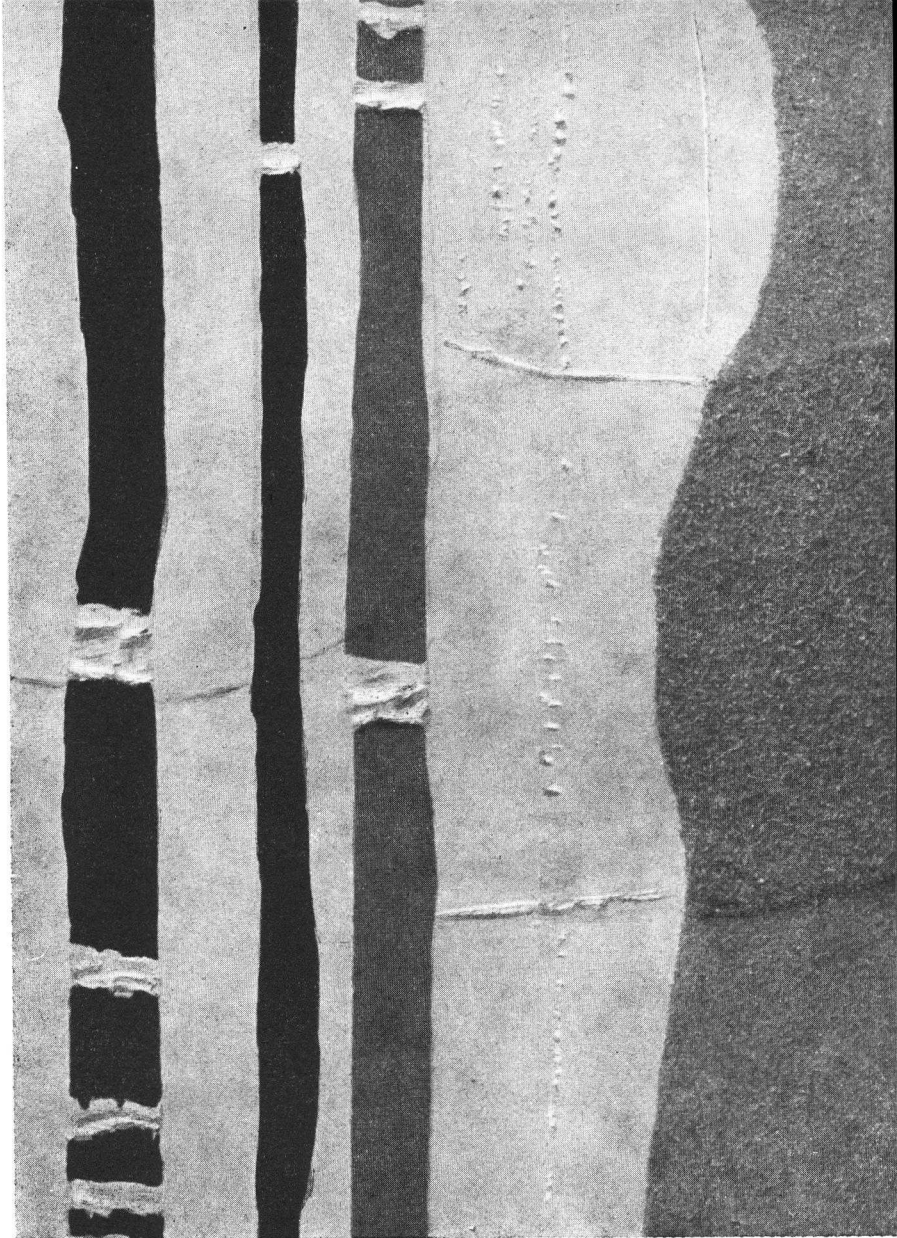
sono convenzione,
distrazioni di velleità poetiche,
piccole isole umane ancora
l'individuo si crede
gridando da solo.
Contano altri incoerenti
materiale privazione che li distrugge;
gli abiti definiscono il grado di resistenza
definito incontro e trovando mettere organismi
insieme dentro immagini a minima osservanza,
compito facile adesso che siamo più soli,
e cerchiamo le cose dell'uomo da soli
insieme per il dopo delle pratiche
rischiate in eccesso
e trovate, difettosamente trovate.

Il mezzo è un attraverso, canzone
per la musicalità della voce con i suoi contenuti,
e il prato più verde è ricordo
non solo di quella poesia,
bianche narrazioni oltre i loro segni,
soprattutto nelle forme premute
che si dispongono a varianti sospese
nell'epicentro che motiva anche in esse,
o dopo un altro azzurro di cielo.

24.12.964.

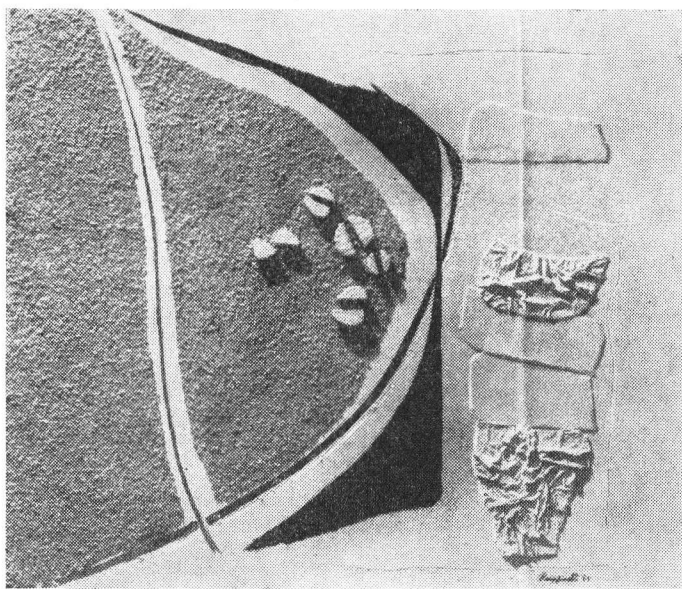


PIERLUIGI RAMPINELLI / A19 1963 Coll. Prof. Ettore Sacco - Genova



D/17 - 1963

Coll. ANTONINI LUCIANO - Verona



PIERLUIGI RAMPINELLI

D/55 1964

Ipotesi di varianti e realtà

per Laura

Qualche vocazione nessuno approdo di pioggia
nel rosso ancora in vetri
pesanti al freno delle mani
possibilità metalliche;
desideri sprofondati dolci
bicchiere rosa tra lampade.

Battito di tasti ineguali e nessuna righe più evidenti azzurre,
non conseguenza d'alberi ipotesi grasse:
oh inatteso d'attese sabato
momento al nero coagulo d'odori sollevati e sguardi dipinti dai vetri,
e non so dove le ansie (malcelate) contraddicono pensieri, esse.

Avanti spiumate ansie dopo la scia, alcuni no quadrifogli di carta
al carnevale, scansione nei giorni successivi più terrea crosta, neve.

assortita stupefazione, nella pioggia, pesante fuori
nelle colonne tranviarie di fili,
in frantumi, gocce, midollo spinale, rivolta dentro
gli occhi della musica,
cervelli verdi graffiate isole
putrescenti.

Frequenze d'ovatta isole ritrovate nei perdoni,
grida trattenute a altre forze carezze di gatti;
crudo tra olivi nelle pietre il mondo esplode ogni istante,
cose rivelano rossi fatti, testimonianze
(dopo tanto parlarne e pensare) oltre la solitudine.

Dell'acqua le evidenze sconosciute fiori aderenti:
fiori di carta limoni dicono all'ombra
venendo alla cura semplice del giorno
che si trasforma fino a che la sera
sarà uguale, anche in luoghi diversi.

La gioia che non dobbiamo a determinati slanci.

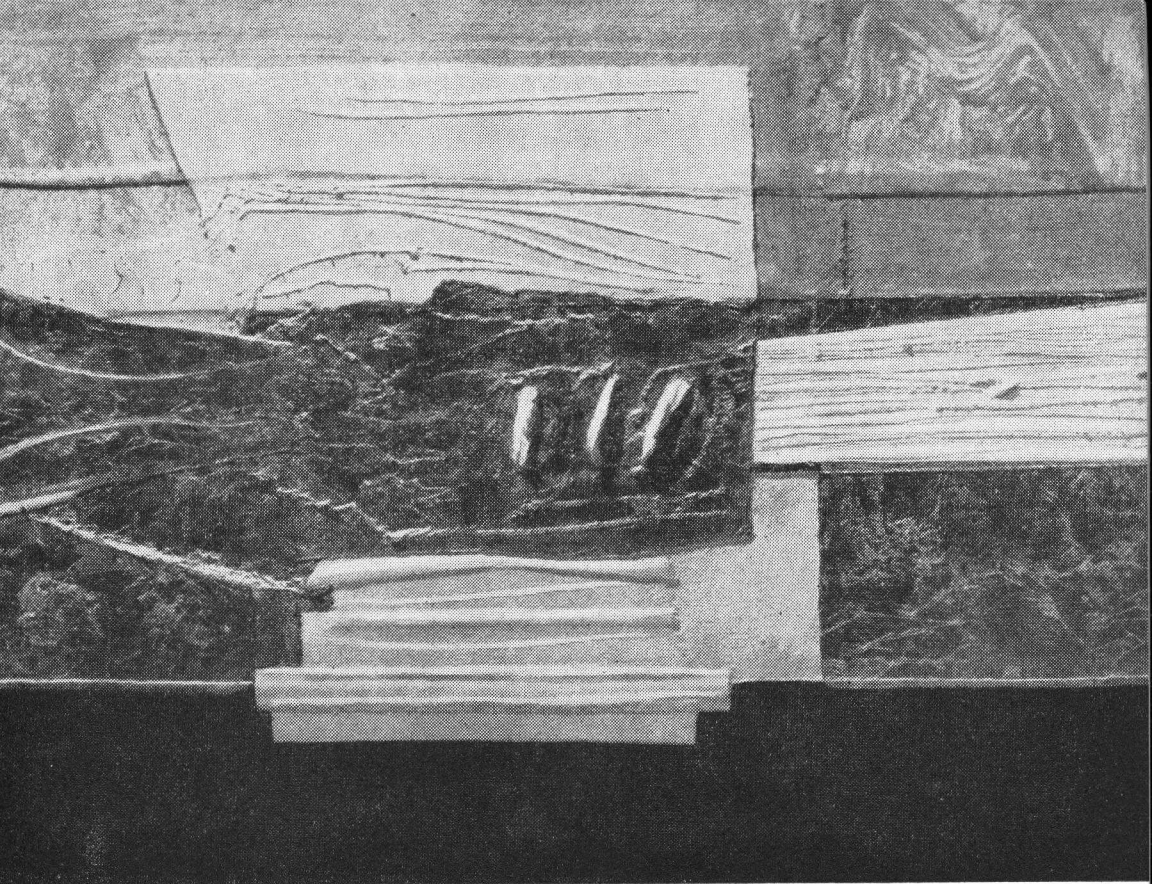
Rivoltato il tempo lo si adopera.

marzo-aprile 1963

*Dialogo, e no, 1965: alternato come verifica,
poetare e dire. Sera pensata*

Stasera, come una sera, dovere regali e dissolvenze
nelle mie materie organiche, in crudo come desideri
vissuti, o inutilmente colate dense, a braccia, in
stampi del sangue, coi sensi allegri in allegria
che si impara, negli occhi, nei frutti agri la sera
chiesta, a dismisura senza simulazione di misure
forse con alberi dappertutto nei colori della terra,
o dense colate liquide glandole per veicoli
indisponibili o canali, quello che volete, fate voi
ormai medesimo ne uscirà un risultato di denti,

di traghetti e pontili, di cose cui l'immagine
strozza gridi per rifarli inadeguata virtù
mai chiesta, gli sguardi (non soltanto gli sguardi,
o i miei sguardi) la fretta indecente attrae
le conquiste alterne... più futile la memoria
mia negli altri.... nuove mode si vestono.....
o risultati fermi, con volti idioti, con visitatori
che ridono..... risa di nervi flessibili
a rovescio dentro opportuni lastricati del segno,
l'adesso magari: quello che è il desiderio, voi fate.



Conta, determina (so e non) l'albero con radici
nell'acqua, più verde scatto nella gelatina: estivo
vario il paesaggio caldo in rarefazione, o il sole
disegnato sul muro, sulla carta a tutta immagine,
come corpo sabbia con l'umido, stampo con necessarie
ipotesi di traccia per l'albero più sciolto, sinuosi
rami giovani, le foglie ritmiche, sono poi tante
bandierine,

colore nel vento assente,

trama formale,

dell'ombra l'acqua con anitre in fila, (una campagna)
colpi della trebbia, acqua in mestoli (i fazzoletti
sul capo le donne) tutto un ricordo non determinante;
realismo che brucia odori, le sensibili cronache
le parole gestate, avvenimento fissare gesti; segno
che circonda del solo monocromo dei reticoli, tesi
o voluti, segni, membrana, fisico sesso disponibilità,
respiro tra corpo e corpo, immobile. Stesso uomo
voluto nei vestiti, e l'epidermide negli occhi
azzurri delle vene intorno agli occhi, cartilagine
a membrana e diaframma, muscolo del sangue o midollo
dei pensieri, il venir giù fragrante negozio di fondo
della sera pubblica, inarrivabili o controsensi, dentro
lo spessore sentire l'essere, la gente,

la strada.

PIERLUIGI RAMPINELLI

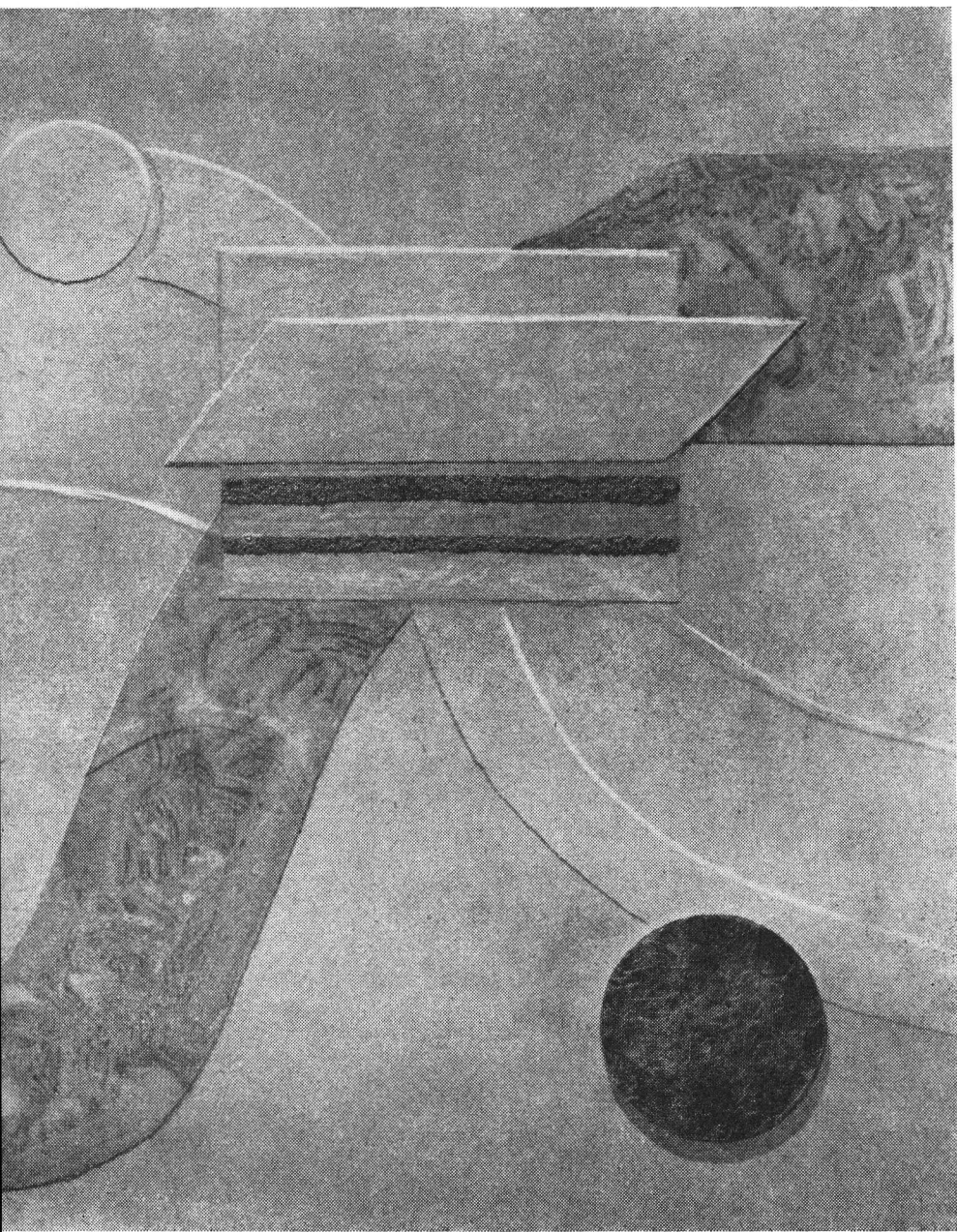
A/P 1964

Coll. Mario Orsatti - Verona

Giorno del dialogo

Il cane piscia mezzo e mezzo, in un portone
fermato da una molla a spirale, membrana si toglie
come pelle (PELLE che dicono sacrario, iconoclasta,
che dicono sudario necessario) epidermica coi bulbi
dei peli, orto con prime sensazioni scoppio formale
che scrive, stesso tram, filobus, corriera, sibilo
acqua delimitata, sesso impresente che non c'è, delimitano
gli occhi, occhi che hanno, oh l'etica voluminosa
nei giri di manovelle storiche! giro dei vuoti,
dei fatti, un fatto di gomma, senza corteccia
senza cariche in flessione sesso della pelle,
la mano le arterie, vive con caldo risucchio
coglie mordendolo con voce dolce (suadente
azione dentro) dentro la pelle i delitti sono echi,
tondo nel tondo morfina, tonfi e ipotesi monche
che non questuano in giro e l'ambiente di ossidi,
un pettine coi capelli larghi un dito, fiato
sul ventre e gesti nel colore sentito, imbastito
di strappi, cuciture a canale segnate sul posto
e con fissa disponibilità a rischio del corpo,
immagine confessa, che si confessa senza penitenze,
nè pentirmene; ma dovrei? dice di sì, Signore? ognuno,
Signore mio, ha i suoi presupposti formali, non mi pento
in ciò che intorno si spegne, consumo dell'accendere,
cartilagine alla pelle delle materie, dice? no, Signore,
mi creda! E' ancora nell'apparato (come dicono) come
ambiguo apparire, come parvenza inchiostata,
di nero apparenza di cose e basta, e basta, Signore!
non le sintesi, ecco le sintesi/sintesi
e finalmente la trovo d'accordo, Signore, finalmente!
ecco come sintesi, occorrenze e apostolati, niente:
nei salti professionali (non le carriere, Signore:
intenda bene!) niente, laico, eterodosso, no,
vocalizzo diverse religioni, religio una mistica
diffamatoria, impuro solo come rimasto non fatto,
reale, il reale detergersi al presente, dell'essere
(verbo gestuale) e con la pelle (e senza di *essa*, e
era da dire *Lei*) in odori d'amido, compito con
l'adeguato a ore, ora che un tempo (al presente) consuma
membrana alternativa, anche per Ella, Signore!

marzo 1965



PIERLUIGI RAMPINELLI F/11 1965

EREDI LORENZONI MOBILI

VIA GIUSTIZIATI 21-23
MANTOVA - TELEFONO 21-244

★★

RICCO ASSORTIMENTO

★★

*CONFRONTATE
QUALITÀ E PREZZO*

Visitateci !

FIORI PIANTE



CALEFFI



MANTOVA
VIC. G. DE CANI 21
TELEFONO 21-620

PASTICCERIA
LA CENTRALE dei

F.lli PINELLI

il pasticcere di fiducia

Specialità :

Bignolata
Torta Elvezia
Torta Greca
Torta Zuccotto
Sacher
Pappa di Mantova

MANTOVA
VIA B. GRAZIOLI, 4 - TEL. 21.582

PER LA VOSTRA CASA

F.lli ZUCCOLI

VIA CHIASSI 39
TELEF. 20614



Alfa Romeo

CONCESSIONARIA

CABO MOTOR

MANTOVA

VIA BONOMI - TEL. **21.702**

Esposizione di tutti i tipi di vetture

Ricambi originali Alfa Romeo

Officina attrezzata con test e BEM - MULLER

Assistenza completa

Vetture usate ricondizionate con garanzia

L'articolo Appunti per una cultura come dialogo, pubblicato sullo scorso numero del Portico, e i dibattiti che la redazione ha successivamente promosso intorno alla questione in alcuni centri della provincia, non hanno mancato di suscitare qualche negativo commento in certa stampa cittadina. C'è stato anche chi, più zelante degli altri, ha creduto opportuno tacciare di comunismo la rivista in blocco e tutti coloro che avevano in qualche modo collaborato ai nostri dibattiti. Se tali accuse avessero un minimo di fondamento e fossero portate con argomentazioni serie, bisognerebbe certamente prenderle in considerazione. Nell'attesa abbiamo preferito concedere nuovo spazio agli amici Prandi e Lucchini per un ulteriore intervento sulla questione.

Carlo Prandi | LE RADICI DI UN DIALOGO

Il volume recentemente edito per i tipi di Vallecchi, a cura e con la prefazione di M. Gozzini (1), non è passato inosservato: o è stato ampiamente recensito ed ha pure offerto l'occasione per animati dibattiti in varie città italiane, oppure gli è stato riservato, da parte di certi ambienti e di certa stampa, un non meno eloquente silenzio. Segno, anche nel secondo caso, che il problema politico, culturale, religioso di fondo della società italiana: il rapporto dei cattolici col movimento operaio nel suo complesso e, in particolare, con la sua frazione di punta, rappresenta un nodo storico di fronte al quale si possono assumere i più diversi atteggiamenti, ma che non può essere aggirato come una semplice pietra d'inciampo.

D'altra parte se oggi vi maturando una prospettiva di questo genere esistono delle ragioni di principio che fanno da sfondo a motivazioni storiche, con le quali si intrecciano per offrire un quadro d'analisi estremamente ricco e stimolante.

La necessaria distinzione fra «testi sacri» e conseguenti atteggiamenti storici già prefigurata da quei pensatori (Maritain e altri) sui cui testi si sono formate, non sempre con profitto e coerenza, generazioni di cattolici politici e che ha trovato in autorevoli documenti pontifici una precisa riproposta, ad una nuova presa di contatto ha rivelato la necessità di una più complessa chiarificazione. Tanto più che gli scritti che si sono venuti moltiplicando negli ultimi mesi sino a culminare nella pubblicazione del libro citato manifestano, almeno a chi ha seguito per anni il travaglio di un dialogo che ancora non può essere osservato altrimenti che col metro dei tempi lunghi, tutta una serie di problemi di natura non solo po-

litica, ma filosofica, antropologica e teologica rispetto ai quali il riconoscimento di quella irrinunciabile distinzione non può costituire se non un primo, indispensabile punto di partenza.

La cultura non precede la politica.

Con questo tuttavia non ci sentiamo di sottoscrivere la recisa affermazione di Gozzini quando nella sua chiarificatrice introduzione sostiene che «... l'ordine politico... per sua natura segue e non precede l'evoluzione delle idee» (pag. 19). Egli stesso, a questo proposito, parlerà più oltre (pag. 22) di «una coscienza di massa istintiva, volta a unire protesta politico-sociale, dinamismo rivoluzionario e credenza religiosa (che contribuisce) a passare dell'istinto all'intelligenza, dal precario al fondato... perchè gli sviluppi ideologici si accelerino e si consolidino...».

Una unilaterale affermazione circa la priorità della politica sulla cultura e viceversa ci sembra che esprima da una parte un marxismo estremamente elementare che non è certamente da attribuirsi a Marx ma a certi suoi epigoni e volgarizzatori (o miopi interpreti), dall'altra una forma mentis ancora assai radicata nella cultura di matrice cattolica per la quale di ogni problema o fatto si cerca sempre di enucleare il contenuto filosofico nella sua staticità atemporale (la realtà giudicata «sub specie aeternitatis») per trarne in astratto, o cercar di verificarne in concreto con conclusioni spesso forzate, tutte le «necessarie» conseguenze.

Lo stesso famoso enunciato della «Pacem in terris» non è stato stilato per pura illuminazione, ma, implicitamente coinvolto nel travaglio secolare del pensiero

cristiano, e nella prassi politica della Chiesa di Roma, ha trovato negli ultimi anni, sulla base delle sollecitazioni storiche che da tempo avevano resa necessaria la sua piena esplicitazione (secolarizzazione della dimensione politica e dei suoi istituti, nascita del mondo socialista e dei nuovi stati del cosiddetto terzo mondo) le condizioni e la Persona che lo hanno portato alla luce del sole onde svolgerne poi le diverse implicazioni in ordine ai problemi concreti che il mondo cattolico deve oggi affrontare.

Opinioni sul dialogo.

In un articolo apparso recentemente sul periodico della FUCI (Ricerca: 15-1-1964) Mons. A. Ferrari Toniolo tratta alcune interessanti tesi circa la natura e le forme del dialogo. L'autorevole esponente ecclesiastico propone una terna di momenti che si distinguono secondo la seguente successione: anzitutto il dialogo è scoperta di esigenze comuni, cioè è la pura constatazione di una identità o analogia di situazioni che pone più persone sulla medesima piattaforma; in secondo luogo intervengono le proposte concrete che su quella comune piattaforma vengono formulate per soddisfare le esigenze di quel gruppo; in un terzo luogo vi è la giustificazione con cui « si intende venirne incontro, secondo la propria visione di vita integralmente presente nella coscienza di chi fa delle proposte e presentata onestamente e integralmente ».

Ovviamente questa distinzione ha un carattere puramente metodologico ai fini di un chiarimento interno, ma, precisata in questi termini, pone già le premesse per impostare quello che l'articolaista chiama « dialogo nel temporale » (per distinguerlo dal « dialogo religioso »). « Nell'ambito di questa unità dell'ordine temporale — scrive più oltre — io posso trovarmi a coincidere parzialmente anche con alcune motivazioni delle soluzioni che io propongo. In questo caso non sono solo d'accordo sul piano operativo, ma siamo d'accordo su qualcosa che è anche ideologico: ma non è ancora l'essere unitario dal punto di vista dell'integrale accettazione della posizione ideologica dell'altro, perché io posso essere d'accordo sulla motivazione della nazionalizzazione dell'industria elettrica, ma posso poi trovarmi in diver-

genza nella giustificazione radicale più profonda di questa nazionalizzazione parziale, perché lui la colloca in una collettivizzazione integrale dei mezzi di produzione, ed io questo non lo accetto ».

Si potrebbe obiettare che la collettivizzazione integrale non è ancora, a nostro parere, una giustificazione di fondo, un principio filosofico, ma semmai una prospettiva politico-economica che nella « via italiana » può anche subire sistemazioni diverse e più articolate rispetto a quelle sperimentate in altri paesi, tuttavia quel « qualche cosa che è anche ideologico », se correttamente inteso, è un dato di natura filosofico-antropologica che rende la questione oltremodo spinosa dal momento che si trova di fronte al fondamentale problema della concezione della persona nel cristianesimo e nel marxismo.

Fra gli autori comunisti che hanno collaborato alla stesura del volume, chi manifesta una maggiore sensibilità e apertura nei confronti del problema della persona all'interno del marxismo, a livello teoretico, è certamente S. di Marco: asserendo che il problema religioso nel marxismo non è che una componente del più generale problema della soggettività, egli implicitamente riconosce che è ancora lungo il cammino che i marxisti devono percorrere ai fini di una sua più articolata impostazione. Ma su questo ritorneremo più oltre.

La Chiesa e la storia.

Il 7 settembre 1955, in un periodo in cui il temporalismo pesava notevolmente nella azione della Chiesa di Roma e specialmente sulle vicende politiche italiane, Pio XII, ricevendo i partecipanti al X Congresso internazionale di Scienze Storiche, pronunciava un memorabile discorso, teologicamente limpido e, soprattutto assai importante in relazione al frangente storico in cui veniva pronunciato. Ad un certo momento egli espresse un principio che ci sembra il punto chiave per sviluppare un qualsiasi coerente discorso circa i rapporti fra Cristianesimo e « realtà terrene »: « La Chiesa Cattolica — sono le sue testuali parole — non si identifica con alcuna cultura: non le è permesso dalla sua essenza ».

Ciò significa che il fine della Chiesa non è perseguibile e raggiungibile nel mondo,

pur essendo il mondo il teatro, la materia stessa del suo esistere. Due sono gli aspetti, intimamente fusi, che compongono l'essenza della Chiesa: da una parte essa è quel « momento » del Regno di Dio che è compreso fra la Rivelazione e la Parusia; dall'altra essa è, e non può non essere a costo di vanificarsi, un istituto storico che fa da supporto e da intermediario fra il Regno e l'umanità nel suo complesso. Dice la Costituzione dogmatica « De Ecclesia » approvata dal Concilio il 21 novembre 1964: « ...tutti i fedeli sparsi nel mondo comunicano con gli altri nello Spirito Santo, e così « chi sta in Roma sa che gli Indi sono sue membra » (G. Crisostomo). Siccome dunque il Regno di Cristo non è di questo mondo, la Chiesa, cioè il Popolo di Dio, introducendo questo Regno, nulla sottrae al bene temporale di qualsiasi popolo, ma al contrario favorisce e accoglie tutta la dovizia di capacità e consuetudini dei popoli, in quanto sono buone, e accogliendole le purifica, le consolida e le eleva ».

Da questo principio deriva anzitutto che « essere nel tempo » significa per la Chiesa di Roma sforzarsi di adeguare il più possibile l'ordine divino-soprannaturale che le è consegnato dalla Rivelazione, nella certezza che la perfetta adeguazione fra l'Ideale e il reale è possibile soltanto oltre il mondo con l'avvento, appunto, della Parusia.

Ora, uno dei particolari modi di « essere nel tempo », oltre a quelli che le ineriscono in modo esclusivo, per es. la prerogativa che la Chiesa ha di pronunciarsi circa se stessa come istituto storico, è il diritto di pronunciarsi intorno ai problemi che riguardano l'uomo non soltanto in relazione alla salvezza, ma anche in relazione alla sua esistenza terrena che il Cristianesimo intende ordinata alla vita soprannaturale.

E' noto come il travaglio storico, che ha portato alla configurazione distinta delle singole attività dell'uomo in quanto operante nel tempo, sia stato lungo ed estremamente complesso. Oggi possiamo dire che le dimensioni: politica, economica, scientifica, estetica ecc. hanno una loro strutturazione autonoma, una fisionomia specifica, nel senso che trovano nelle proprie finalità la loro ragion d'essere e di operare pur essendo ciascuna in stretta

connessione con le altre.

Da un punto di vista del pensiero cristiano questa autonomia è in sé potenzialmente riconosciuta, perchè l'uomo agisce nella teoria e nella prassi, entro quelle dimensioni, su quel piano razionale che lo accomuna a tutti gli altri uomini e che, nella distinzione ormai classica operata dalla speculazione dei massimi filosofi cristiani, da S. Tommaso a Maritain, si pone fra il piano naturale che lo accomuna agli animali e il piano soprannaturale che collega l'uomo, per partecipazione, all'Essere che è Principio (2).

Quali sono le forme attraverso le quali il Cristianesimo può offrire dei principi o dei contenuti atti a orientare l'attività storico-concreta dell'uomo? Ci soffermeremo in modo particolare al problema politico-economico: per il cattolico impegnato al superamento dell'attuale assetto sociale ci sembra la questione più scottante.

Cristianesimo e proprietà.

La Chiesa cattolica dalla fine del secolo scorso è venuta elaborando un suo corpo di dottrine relative al diritto di proprietà, alla distribuzione dei beni e, talvolta, anche ai modi stessi secondo cui dovrebbe strutturarsi l'assetto proprietario. « L'insegnamento sociale della Chiesa comprende tre elementi di natura ben diversa: 1) richiamo di principi del Diritto Naturale, del Dogma e della Morale; 2) giudizi su dottrine e strutture sociali; 3) direttive pratiche » (3).

Con questo non si asserisce che il problema della proprietà sia rimasto estraneo al pensiero cristiano fino al sorgere della « questione sociale ». Anzi, la Chiesa di Roma in forma più o meno diretta ha sempre avvertito, almeno sul piano morale, l'incidenza della ricchezza o dell'indigenza sul comportamento dell'uomo nei confronti dei propri simili e sulla sua presumibile possibilità di salvezza.

La Patristica è ricca di riferimenti al problema e, salvo varianti di scarsa importanza, si può rilevare come le idee dei Padri dalle origini fino al V e VI secolo siano dominate dal principio che Dio è il vero proprietario assoluto dei beni ai quali viene « fissato un valore etico e il cui uso deve rispondere alla comunanza teleologica stabilito da Dio a favore dei fratelli » (4). Icasticamente S. Ambrogio dirà che

CINEMA 60

SOMMARIO del n. 7

Rocco Musolino: Per una critica specifica del film.

Dario Natoli: Missionari e crociati della censura.

Roberto Alemanno: Il colore del Deserto.

Tadeusz Pallasz: Sintomi di una ripresa.

Gian Piero Dell'Acqua: Il momento della verità.

Gianpiero Berengo Gardin: La costanza del rigore.

I «dossiers» di «Cinema '60».

Un «collage» per Soraya.

Claudio Bertieri: E' morto lo zio Stan.

Robert Benayoum: Disponibilità dello spettacolo.

Rubriche:

L'occhio critico - Incontri - Panoramica.

Redazione:

c/o Corso Gianpiero Mughini,
Via F. Cilea, 119 - CATANIA.

GIOVANE CRITICA

SOMMARIO del n. 50

Alfonso Pozzi: La «tragedia» è indispensabile?

Vito Attolini: Poetica e stile in Michelangelo Antonioni.

Giorgio Tinazzi: La via della regressione naturale.

Pio Baldelli: Le alternative del cinema cubano.

Augusto Illuminati: Classe, coscienza di classe e ideologia.

Roberto Roversi: Una nota a proposito di due problemi.

Guido Fink: Kubrick, o del cinema indiretto.

Sergio Ragni: L'attualizzazione dei classici.

Renzo Renzi: I retroscena di una collana.

Giuseppe Zagarrìo: Ragioni di un emigrato.

Segnalazioni di libri e riviste.

Redazione:

Via Colonna Antonina, 52 - ROMA.

«la natura generò il diritto comune, l'uso e la consuetudine fece il diritto privato» (5). Questo importante concetto del Vescovo milanese, che esclude essere la proprietà privata (nel significato moderno del termine) di diritto naturale originario, verrà più tardi ripresa e sistemata da San Tommaso nella Summa. Il ritorno dell'Aquinata sulla questione per approfondire le soluzioni in precedenza accennate è tanto più importante quando si pensi che gli istituti proprietari della società del suo tempo riposavano sul principio romano dell'«ius utendi et abutendi», cioè sul diritto all'uso esclusivo dei beni, diritto tutt'al più temperato, ma mai sostanzialmente mutato dall'avvento del Cristianesimo.

Se accettiamo in linea di principio la fondamentale distinzione fra la dimensione proprietaria in quanto tale, cioè in quanto necessaria al vivere civile e sociale dell'uomo, e gli istituti diretti a garantirne in concreto la presenza in ogni dato assetto della società, dobbiamo riconoscere che il pensiero cristiano, per merito principale di S. Tommaso, ha raggiunto in proposito una tale chiarezza e linearità da suggerire quella distinzione come un punto di partenza preciso ed essenziale. A maggior chiarimento riportiamo un brano di un saggio che uno studioso cattolico, il Vykopal, ha dedicato alla dottrina tomistica del «superfluo»: «Dopo aver affermato che l'uomo ha il suo «ius utendi» e questo è comune, S. Tommaso si domanda se l'uomo, pur essendo l'uso dei beni in comune, possa ancora possedere dei beni come propri. Ecco come si pone la questione: se sia lecito possedere qualcosa come proprio. Nel concetto di ius utendi proprio a ciascun uomo, non è incluso se la proprietà debba essere collettiva o privata, anche se la collettiva sembra più corrispondente al diritto naturale dell'uso comune. S. Tommaso non fa questione se il primo uomo che si è appropriato di qualche cosa abbia fatto peccato. Ma, tenendo conto del fine dell'uomo e della corrotta natura di lui, conclude, pur confermando l'uso comune dei beni, che è lecito e necessario che l'uomo possieda in proprio intendendo questo diritto come *potestas procurandi et dispensandi*. Sostiene però l'Aquinata che il diritto di proprietà non è *de jure naturae primario*. Ecco le sue parole: se-

condo il diritto naturale non c'è divisione di beni ma piuttosto secondo un contratto sociale, regolato dal diritto positivo, per cui la proprietà dei beni non è contro il diritto naturale ma è aggiunta al diritto naturale dalla ragione umana... La comunanza dei beni è attribuita al diritto naturale, non nel senso che il diritto naturale prescriva che tutto sia posseduto in comune e che nulla si possa possedere in proprio, ma nel senso che la divisione delle possessioni è estranea alle prescrizioni del diritto naturale; esso dipende piuttosto dalle convenzioni umane e pertanto è di pertinenza del diritto positivo. Così la proprietà non è contraria al diritto naturale, essa vi si sovrappone per via di conclusione razionale. (S. Th. 2, II, 66, 2 ad I)» (6).

In ultima analisi, come risulta dalle sue stesse parole, S. Tommaso riconosce la storicità della dimensione proprietaria guardandosi bene dal negarla (contro certe esasperazioni riscontrabili nell'età apostolica e patristica e in alcune sette dell'età medioevale) e ne afferma la necessità in quanto parte dal presupposto metafisico che la persona umana trova il suo completamento nella fruizione della proprietà. «Potestas procurandi et dispensandi», funzione sociale della proprietà — diremmo noi moderni — in contrapposizione al concetto romano dell'«jus utendi et abutendi»: questo è l'importante salto qualitativo operato dall'Aquinate, il quale ha così introdotto un preciso rapporto tra il piano naturale della fruizione indistinta e comune dei beni e quello storico del loro uso e distribuzione.

Una domanda ora si pone spontanea: in qual modo, per mezzo di quali contenuti concreti il limpido enunciato del massimo filosofo cristiano ha trovato le sue storiche, e quindi transitorie, formulazioni? Crediamo di non andare errati se affermiamo che, al di là delle generiche esortazioni, al di là di iniziative a volte stupende (basti pensare, è un esempio, agli ordini sorti nel periodo precedente e successivo alla Riforma sino a S. Vincenzo de' Paoli), di carattere benefico e assistenziale, la azione dei cattolici non ha saputo, o forse potuto andare oltre.

La «questione sociale.»

Con l'avvento al potere della borghesia,

con la nascita della civiltà industriale e la corrispondente formazione del movimento operaio la proprietà viene progressivamente libendosi dai suoi vincoli feudali e, demistificata dei significati religiosi predestinazionistici che l'ideologia calvinista le aveva attribuito, diventa essa stessa il titolo originario ed esclusivo di una nuova gerarchia sociale.

Di fronte a questa distorsione di valori che pone la dimensione economica come unico fondamento della dinamica storico-sociale, cui ogni altra dimensione viene ricondotta e subordinata, la Chiesa di Roma, preoccupata oltretutto dal generale dissolvimento della sua egemonia religiosa quale si manifesta nelle dottrine filosofiche che fanno da sfondo all'azione del nascente movimento operaio, non può rimanere estranea e non pronunciarsi circa il grave problema che d'ora in poi assumerà il nome complessivo di «questione sociale». Senonchè troppi sono i nodi insoluti a livello politico-culturale; sistematici, malgrado i contrasti, sono i legami che il mondo cattolico, dopo il trauma dell' '89, ha ritessuto con le classi dominanti: la Chiesa di Roma presa fra i due fuochi di un sistema di cui avversa le radici ideologiche («Quanta cura», «Sillabo» ecc) e di un movimento di masse che progressivamente si staccano dopo secoli di fedeltà, prende la strada della difesa dei propri interessi corporativi intravedendola in una soluzione di tipo interclassista, sostanzialmente moderata, che, incapace di incidere il sistema, incontrerà dissensi anche notevoli presso gli stessi cattolici (si pensi, con tutti i suoi limiti, alla ribellione sconfitta di Romolo Murri). Viene certo raccomandato ai dirigenti responsabili che essi debbano curare il bene comune, ma nello stesso tempo si raccomanda al popolo di non giudicare chi li governa. Il risultato pratico è che ci si mostra più preoccupati di garantire alle classi dirigenti e privilegiate il possesso pacifico dei loro beni, piuttosto che di garantire che essi assolvano a quegli obblighi che, vedi tutta la tradizione patristica, dovrebbero costituire la sola giustificazione dei loro privilegi.

Ma, a parte tutti i rilievi e le indagini ormai ampiamente documentate circa le concrete convergenze fra Chiesa (intesa naturalmente, sotto questo aspetto, nella sua dimensione umana ed istituto «anche»

visibile) e classi dominanti, non esiste forse un nodo di fondo, tuttora irrisolto, se non per empiriche e quindi del tutto insufficienti anticipazioni, che impedisce ai cattolici di impostare in modo scientifico e innovatore il problema del superamento di un assetto ancora sostanzialmente basato sul concetto romano dell'« jus utendi et abutendi? ». Lo stesso disagio che costituisce il filo conduttore delle successive encicliche « sociali » fino a certi recenti interventi pontifici, indica appunto che esiste « qualcosa di profondamente sbagliato, di radicalmente insufficiente nel sistema » cui evidentemente neppure i cattolici hanno saputo porre rimedio. Si potrebbe aggiungere, tra parentesi, che a nostro parere è assai discutibile se si possa qualificare la Democrazia Cristiana come partito cattolico, non tanto per la questione di principio che un partito cattolico è un non senso, quanto per la funzione di garante che tale partito svolge nei confronti della borghesia in netto contrasto con le aspirazioni più profonde, ma per tante ragioni comprese, di larga parte della sua base elettorale.

Il nodo di fondo, cui prima accennavamo, ci sembra di poterlo configurare nella identificazione del concetto metafisico di proprietà, in sè così riccamente articolabile secondo le più diverse direzioni dello sviluppo storico, con la formulazione privatistica ed esclusivizzante che è alla base dell'assetto capitalistico-borghese. La funzione subalterna che il pensiero sociale cattolico ha svolto nei confronti del capitalismo, tentando di smussarne le punte più aspre e di costringerlo su di un binario che permettesse di mantenere una società ordinata, rivela, a nostro parere, il vizio d'origine cui prima accennavamo letteralmente esiziale: vale a dire la prospettiva dell'accettazione della cosiddetta « società opulenta » con tutti i miti in cui essa si configura. Pensiamo che attualmente una prospettiva del genere sia addirittura catastrofica sul piano dei valori: segnerebbe la vittoria su tutti i fronti del « particolare », cioè la fine di ogni dimensione qualitativa e universale, a cominciare da quella religiosa. Non è forse questo il processo in atto in quegli stati che la socialdemocrazia propone come punto finale dello sviluppo storico-sociale del nostro paese?

Nuovi indirizzi.

Nei giorni dal 21 ai 23 ottobre 1962 si è svolto a Trento un convegno sul tema « La sociologia religiosa » (7) durante il quale sono emersi orientamenti (espressi da qualificati teologi e sociologi cattolici) circa il problema della proprietà e della fondazione della dimensione politica che ci sembrano di estremo interesse proprio perchè manifestano, sia pure allo stato embrionale, una presa di coscienza nuova rispetto a posizioni tradizionali che sembravano inattaccabili. La introduzione al corso era affidata al gesuita p. L. Rosa il quale ad un certo punto ha fatto la seguente ammissione: « Pensiamo, come a un esempio, a quanto si è detto e ripetuto tante volte circa il diritto di proprietà sulla base dei principi del diritto naturale, e in particolare a come ci si sia in genere dimenticati di studiare l'istituto della proprietà così come concretamente si presenta nella realtà sociale. Si è finito per affermare questo diritto così come se esso fosse realizzato unicamente da una determinata struttura sociale esistente. Non si è compreso che questo diritto, come disse Pio XI nella « Quadragesimo anno », non è affatto immobile, ma può presentarsi, e in realtà nelle diverse epoche storiche si è presentato, diversamente configurato nei singoli ordinamenti. Spesso nella filosofia morale spicciola che circola nei nostri ambienti si colgono affermazioni semplicistiche. Non si è studiata la realtà, *si è assunto come assoluto un determinato ordine sociale esistente* non si è presa in considerazione la possibilità di ordinamenti diversi, tutti rispettosi dei diritti della persona e quindi dell'intera legge naturale. Le esemplificazioni potrebbero moltiplicarsi » (8).

Questo ritorno ai principi è certamente sintomatico: non a caso esso comincia a farsi strada proprio in un'epoca nella quale il diritto di proprietà ha avuto sistemazioni assai diverse o addirittura « eversive » rispetto ai vecchi ordinamenti: un miliardo di persone vive e opera nei vari paesi socialisti e gran parte dei nuovi stati africani è in cerca di una via in cui, per le condizioni stesse di sottosviluppo in cui si trovano, il processo di accumulazione si traduca nella utilizzazione razionale e diffusiva delle ricchezze.

Al convegno di Trento sono emerse po-

sizioni contrastanti, specie durante il dibattito che ha seguito la relazione introduttiva. Dopo alcuni interventi da discussione si è spostata sul problema della fondazione della politica in quanto tale: si trattava in sostanza di chiarire se la Morale naturale e il Diritto naturale fossero due realtà distinte o se il secondo fosse parte della prima. Riportiamo alcune battute del dibattito perchè ci sembra che da esse emergano precisazioni notevoli (op. cit. pag. 38 segg.):

Goffi: ...Noi diciamo che la politica può rimanere sul piano naturale perchè racchiusa entro il diritto naturale non entro la morale naturale. Se si considera la politica in quanto regolata dalla morale, allora essa è contemporaneamente naturale e soprannaturale, è cristiana. E perchè il diritto può raccogliersi solo sul piano naturale? Perchè riguarda le azioni esterne e non le intenzioni; ossia non è la cosa giusta in tutta la sua perfezione, in quanto essa può aversi indipendentemente dalle disposizioni d'animo. (S. Theol. II, II, 57,1).

Rosa: Non riesco a vedere la distinzione che Lei pone tra Morale naturale e Diritto naturale, perchè per me il Diritto naturale fa parte della morale naturale.

Goffi: No. Per me la morale sic et simpliciter orienta la persona direttamente al bene supremo personale; il diritto naturale unicamente per l'intermediario del bene comune: ossia il diritto è il rapporto che si ha nei confronti del bene comune, cioè essenzialmente sociale.

Rosa: La nostra è forse una questione di termini. Per la maggior parte degli autori la Morale naturale è l'insieme di tutte le leggi naturali che regolano la condotta dell'uomo. Il Diritto naturale è il sistema di quelle leggi naturali che regolano i rapporti dell'uomo con i suoi simili.

Goffi: Anche qui io e Lei siamo su posizioni diverse.

Rosa: Vorrei capire esattamente in quale senso.

Goffi: Vede, la legge naturale non è il Diritto naturale. Quando io voglio cercare ciò che è alla base del diritto, vi trovo il Diritto naturale. Quando cerco che cosa

sia alla base della morale vi scorgo la legge naturale; sempre sul piano razionale s'intende. Ma se Lei invece mette alla radice un comune denominatore da cui deduce tutto, perchè poi distingue Diritto e Morale? Diritto e morale sono la stessa cosa, o no?

Rosa: Sono due cose diverse di cui una (il Diritto naturale) è parte dell'altra (la Morale naturale).

Goffi: Il Diritto si distingue dalla morale anche perchè il valore di una azione può sussistere nella sua realtà esteriore, prescindendo dall'intenzione etica della persona che ha posto quell'azione. E questo consente parimenti che sussista un valore sociologico, economico o politico, prescindendo da preoccupazioni morali soggettive. Altrimenti l'uomo politico non potrebbe più distinguere fra res politica (attività sociale esterna) e il suo atteggiamento di coscienza.

Rosa: (*passim*). D'altra parte però anche l'attività sociale esterna comporta delle scelte libere. Quindi è essa pure soggetta alla legge morale.

Goffi: Ciò non basta. Se la realtà politica, in quanto tale, dipendesse dall'etica e non dal Diritto naturale, non si potrebbe fare apertura come l'hanno fatta adesso.

Rosa: Perchè no? Per me se la cosiddetta apertura fosse contro i principi dell'etica, dai cattolici non avrebbe dovuto venir fatta, in nessun caso.

Goffi: L'apertura non si potrebbe fare perchè si dovrebbe porre a base di ogni situazione politica il criterio non giuridico ma etico e quindi introdurre le esigenze di verità filosofica, di soprannaturale, ecc.

Autonomia delle scelte politiche.

La precisazione del teologo don T. Goffi circa la fondazione della dimensione politica è come si vede veramente fondamentale (9): essa sgombra infatti il campo da ogni residuo integralistico e permette al cattolico di qualificarsi come cittadino e di operare di conseguenza quelle scelte che una visione filosofico-politica della realtà gli impongono. In quel perimetro hanno il diritto di configurarsi sia la politica che l'economia come scienze auto-

me operanti all'interno di un particolare assetto sociale.

Fino a tanto che i cattolici crederanno di trovare negli empirismi della cosiddetta « Dottrina sociale della Chiesa » la base per la loro azione in quanto politici non potranno mai sfuggire al ricatto ideologico e pratico di quell'alternativa periodicamente riemergente nel mondo cattolico dell'integralismo e del progressismo. Con questo vogliamo dire che fino a tanto che da alcuni postulati metafisici si vorrà far discendere in modo diretto un certo tipo di assetto sociale (la cristiana società di dossettiana memoria) non ci si potrà meravigliare di fronte ai contraccolpi di coloro che, dall'inefficacia constatabile delle empiriche soluzioni impropriamente dedotte dalla cristiana « metafisica della società » arriveranno, nella loro impazienza, alla altrettanto errata conclusione che la metafisica, in quanto supposta ispiratrice di pseudoconcetti politico-economici e sfondo moderato, è essa stessa « reazionaria ».

Da De Maistre e Lamnais, attraverso il modernismo, Murri e Sturzo, fino a Maritain, De Gasperi, Dossetti, il mondo cattolico, costretto alle corde da questo insanabile aut-aut, ha vissuto un lungo, drammatico travaglio, il cui obiettivo finale: la trasformazione dei « politici cattolici » in « cattolici politici », è ancora in cerca delle condizioni « strutturali » favorevoli e di una generale sistemazione scientifica. Per ora, come conseguenza, non resta che la scelta in corso, pure essa empiricamente subita, della socialdemocrazia.

Se si valutano tuttavia, come possibile base di discussione, le proposte sopra riportate e i brani che abbiamo scelto e riprodotti in nota (10), si può obiettivamente constatare che almeno a livello teorico si è acquisita dai cattolici, circa lo specifico campo operativo della dimensione politica, una certa consapevolezza. Non ripeteremo un luogo comune asserendo che tale consapevolezza soltanto per merito del pontificato di Papa Roncalli è uscita dal chiuso dei « casi di coscienza » per raggiungere, almeno in certi gruppi della « cattolicità » europea (ancora troppo esigui) una sua esplicita definizione di principio, base certa per ogni corretta operazione politico-economica.

Perchè il dialogo con i comunisti ?

La formula: dialogo dei cattolici con i comunisti, lo riconosciamo, è sostanzialmente ambigua. Essa è equivalente, da un punto di vista strettamente terminologico, a qualsiasi dialogo che i cattolici, in quanto tali, vogliono intavolare con dei non cattolici (siano essi religiosi o atei: è un problema di metodologia pastorale). In questi termini il dialogo ha significato soltanto a livello teologico, oppure missionario. A livello teologico-teoretico si discute e si dialoga sull'esistenza di Dio e sulla natura della religione; a livello missionario il cattolico, secondo il mandato evangelico, ha il compito di moltiplicare i talenti, di allargare, cioè, il regno di Cristo in terra per mezzo della parola e dell'esempio, nel pieno rispetto delle coscienze.

Questo tipo di dialogo è (o dovrebbe costituire) per il cattolico un imperativo costante, anzi la ragione stessa del suo essere cattolico: non sarà inutile ricordare come il martire sia il testimone per eccellenza, la cui testimonianza è una forma concreta di dialogo, la più alta, allo scopo di suscitare altri testimoni che continuino la sua opera.

Il dialogo cattolici-comunisti cui ci riferiamo non è soltanto quello sopra accennato, ma è anche l'altro, anzi è senz'altro quel rapporto intorno al quale da vario tempo si va discutendo e che ha portato fra l'altro alla composizione del volume cui si è accennato all'inizio (1).

Si tratta nel nostro caso della possibilità e delle ragioni di un incontro non occasionale fra cittadini che sono « anche » credenti e cittadini di orientamento marxista, in particolare collegati al Partito Comunista.

Esiste tale possibilità intesa come perimetro delimitante un'area di autonomia decisionale? Per i cattolici ci sembra di aver già risposto in termini affermativi, ma ancora in un certo senso astratti. La domanda si sposta su di un altro terreno. Basta guardarci intorno per vedere come oggi le posizioni politiche, le scelte in ordine ai problemi contingenti si distribuiscano in uno spettro di contenuti assai ampio, pur constatando ovviamente (ci riferiamo al movimento cattolico nel

suo complesso) un tale squilibrio di forze da ridurre certe posizioni addirittura a singole individualità isolate.

Ebbene, «perchè» e «come» deve operarsi la convergenza fra questi due gruppi che, indipendentemente da ogni giudizio di merito, sono le due componenti decisive della società italiana? Qual'è la piattaforma comune che oggi si presenta come la base per la costruzione di quella città terrena che esprima nel modo più organico possibile le aspirazioni del movimento cattolico e del movimento operaio?

Esclusione dall'assetto borghese.

I cattolici, sia come tali che come operai e contadini, non hanno tardato nel secolo scorso a manifestare la loro avversione nei confronti della società liberale: a livello sovrastrutturale (sono noti i documenti pontifici che lo dimostrano) e sul piano pratico: nascita di organismi laici (Opera dei Congressi - 1875) all'insegna dell'intransigentismo e, sul finire del secolo (la *Rerum novarum* è del 1891) organizzazione delle prime forme sindacali cattoliche.

Non ci interessano per il momento le vicende, le polemiche, gli errori compiuti in quel periodo; certo è un fatto: i cattolici contrapponendo il «paese reale» al «paese legale», sentono di essere esclusi dall'assetto borghese, avvertono la sua tendenza a ridurre ogni realtà a sua immagine e somiglianza e, sia pure in forme immature e corporative, vi reagiscono. E' vero che le loro organizzazioni hanno spesso un carattere concorrenziale nei confronti delle formazioni socialiste, verso le quali i documenti pontifici sono puntualmente implacabili, ma è anche vero che i contadini e gli operai cattolici vivono gli stessi problemi, subiscono lo stesso sfruttamento degli operai e contadini socialisti.

La loro situazione, in quanto proletariato, non differisce da quella degli altri proletari: la base cattolica e il movimento operaio hanno dunque una radice medesima (pur essendo diversa la consapevolezza della propria funzione e pur allargandosi nei decenni successivi il fosso che li divide): la condizione di sala-

riato, il ricatto sistematico dei detentori della proprietà. Potrebbe d'altra parte essere diversa la loro condizione? La proprietà individuale, assoluta ed esclusiva, affidata al libero gioco del mercato, fondante essa stessa il diritto che a sua volta la giustifica e la garantisce, non può non respingere e opprimere chi della proprietà è privo.

Ora, di fronte alla protesta operaia due vie di salvezza può adottare la classe dominante (dopo i vari tentativi di cattura che stanno alla base del giolittismo e dell'attuale formula di centro-sinistra): la via inizialmente sperimentata del fascismo e della violenza, conclusa nel modo che sappiamo, oppure la prospettiva socialdemocratica di una società dei consumi che devitalizzi ogni dimensione qualitativa cercando di soddisfare nel modo più largo possibile le pure necessità fisiche e i bisogni superflui che essa artificialmente stimola.

Nen è un caso se marxisti e cattolici sono stati i maggiori protagonisti della Resistenza: non era soltanto una questione di lotta per la libertà contro la violenza e il sopruso: era la volontà, più o meno consapevole, di costruire un ordine nuovo, a misura dell'uomo, dove semmai il benessere fosse un mezzo, e mai un fine.

L'urgenza del dialogo.

A vent'anni di distanza ci troviamo in una società che, pur conservando gli istituti che costituiscono il resto della migliore eredità dello stato liberale, vive ancora sotto il peso di quell'esclusivismo proprietario che finalizza al denaro e alla produzione qualsiasi altra dimensione. La classe operaia e contadina ne pagano lo scotto più alto, ma che cosa sanno opporre ai cattolici alla logica di una struttura che essi stessi puntellano contribuendo all'appiattimento di ogni possibile verità o valore che si oppongano al diritto proprietario vigente (il Cristianesimo ne è addirittura agli antipodi) per rivendicare la propria esistenza e quindi inciderlo e mutarlo secondo le proprie istanze?

Un processo di sviluppo della libertà si caratterizza come promozione di qualità e di valori: nell'ambito dell'assetto liberal-liberalista (tale esso ancora è, anche

se i liberali sono all'opposizione) tale processo può avvenire alimentato solo da chi rifiuta l'appoggio del privatismo proprietario. Nel quadro di un ordinamento sociale adeguato alla misura dell'uomo esso potrà compiutamente esplicarsi nella misura in cui il diritto proprietario avrà finito di essere l'indifferente supporto di qualsivoglia operazione individuale e non accetterà la proprietà come fatto spontaneo, istintivo, falsamente libero in quanto sostanzialmente legato all'*jus utenti et abutendi*, ma verrà invece ad incontrare come naturale sostegno unicamente quelle iniziative e quei valori che avranno affermato vigorosamente, fuori da ogni prevaricazione costituita, la loro superiorità insostituibile.

Per queste ragioni è possibile l'incontro delle forze che, fallito il centro-sinistra, possono ancora esercitare una critica di fondo al neo-capitalismo e alle sue mistificazioni: i cattolici in quanto cittadini democratici e i comunisti.

Il dialogo è a due.

In un articolo apparso su *Rinascita* del 25 aprile 1964 col titolo: «Democrazia socialista e democrazia interna di partito», l'on. Ingrao affrontava un discorso che, a livello di enunciazione teorica, per il Partito Comunista era senz'altro nuovo. Per la prima volta si ponevano in termini positivi i problemi della struttura di una società socialista con la proposta di quei lineamenti che essa dovrebbe assumere nella particolare situazione italiana, al di là della denuncia di ciò che dovrebbe sparire, fermo restando il fatto che i due aspetti della questione sono dialetticamente inseparabili.

A nostro parere dall'immediato dopoguerra il Partito Comunista, non solo si era di fatto inserito, accettandolo, nel cosiddetto gioco democratico, ma della democrazia, all'interno e col movimento operaio, era stato il sostegno delle sue componenti più vitali. Gravi problemi di carattere internazionale pesavano sulla sua azione e gravi erano gli errori che avrebbe compiuto; d'altra parte lo scontro frontale col sistema capitalista e con il partito che si era ridotto, malgrado le sue origini «popolari», alla sua più immediata espressione politica, aveva impedito di affrontare nella sua completezza

za il problema dello stato nella prospettiva della fuoruscita dalle strutture borghesi. Era nelle cose che la «via italiana al socialismo» non potesse assumere le forme e le sistemazioni delle altre «vie» ben note, che il problema riguardava il movimento operaio nel suo complesso, i ceti medi asserviti al monopolio, gli intellettuali ecc. e che, come tale, riguardava larghi strati della popolazione di diverse fedi politiche e religiose, ma è anche vero che, pur puntando alla formazione del «blocco storico», di questo blocco non era stata indagata, se non sporadicamente, l'interna possibile articolazione sul piano delle strutture, degli istituti, dei centri decisionali.

Già Togliatti nell'aprile del '61, scriveva su *Rinascita* in polemica con De Martino: «Egli ci rimprovera, prima di tutto, di identificare il socialismo in generale, col regime sovietico e con i regimi di democrazia popolare oggi esistenti in cos gran parte del mondo. Ma se noi facessimo questa identificazione, così come dice lui, a quale scopo e per quale motivo ci saremmo impegnati in quella ricerca e lotta per una via italiana e democratica al socialismo, diversa da quella che venne seguita, in altre condizioni di necessità storica, e in Russia, e in Cina, e nelle democrazie popolari dell'Europa centrale e orientale dell'Asia? Egli non ci vorrà negare che in nessun paese del mondo, ad eccezione di questi che ho nominato, esista qualcosa che anche lontanamente possa essere assomigliato a un regime socialista. Non ostante questo, credo che siamo stati proprio noi a dimostrare e sottolineare la necessità (non soltanto la possibilità, cioè), nelle condizioni nostre, di un movimento verso il socialismo che, partendo da queste condizioni, abbia la sua originalità storica e politica».

Ingrao nell'articolo prima citato ci spinge più oltre cercando di precisare dei contenuti, appunto, originali: «La costruzione di una struttura unitaria della società non significa però per noi — e qui noi correggiamo alcune interpretazioni schematiche della nostra dottrina — riduzione di tutta la società a un solo organismo sociale (totalitarismo di partito): ecco allora l'autonomia del momento sindacale, della ricerca culturale ecc. ecc.; ecco allora la supremazia del momento

politico realizzarsi non come annullamento degli altri momenti ma come direzione, come sintesi e sbocco di tutta una serie di spinte che maturano nella società. Ed ecco anche la possibilità che l'unità di direzione politica del nuovo Stato socialista si realizzi non attraverso un solo partito, ma attraverso una collaborazione (è dibattito e confronto) fra più forze politiche di orientamento socialista. Noi accettiamo il metodo della maggioranza e minoranza... noi prospettiamo l'organizzazione di un potere socialista e di uno Stato proletario in cui determinati diritti politici — di voto, di parola, di organizzazione ecc. — siano riconosciuti a tutti, anche a uomini e gruppi che non sono di orientamento socialista... Quanto più estesi saranno i diritti di libertà politica, tanto più dovrà essere rigorosa la lotta per colpire le basi economiche del vecchio ordinamento e la lotta per rinnovare gli istituti democratici, per collegarli alle masse, per animarli e renderli efficaci contro la resistenza delle forze del passato... L'esistenza di una rete di autonomie, di determinate libertà e anche di diritti individuali ci si presentano come elementi importanti per dare realtà e sviluppo ad esigenze e valori che la classe operaia eredita dalla storia, fa propri e assume nel patrimonio e programma del movimento rivoluzionario. L'affermazione e lo sviluppo di determinati diritti di libertà non sono concepiti da noi come concessioni agli altri e rinunce allo scontro di classe, ma come un terreno e un modo di condurre la nostra battaglia contro l'avversario di classe, che è più complesso e difficile, ma che contiene un

grande potenziale unitario, di coesione rivoluzionaria, di forza creativa...».

Ora, a noi sembra che quando si vuol porre il « dialogo alla prova » fra le due forze decisive della società italiana sia proprio la volontà di rinuncia all'« assoluto » e all'« univoco » ciò che permette di discutere e di operare per fini comuni.

Non ci si fraintenda quando parliamo di rinuncia all'« assoluto »: per i cattolici, in quanto tali, non ha evidentemente alcun senso il rifiuto dell'Assoluto (con l'A maiuscola): Esso è il « Punto Omega » che li qualifica come credenti. Per essi vale esattamente l'opposto di quanto sostiene A. Natta: « ...noi non crediamo nell'eternità della religione, noi crediamo nell'eternità della storia »(11)

Su questo piano, e non può essere altrimenti, i cattolici rimangono sull'altra sponda. I cattolici, come cittadini e soltanto come tali, devono rinunciare ad « ideologizzare », ad assolutizzare gli enunciati e le conquiste transeunti delle cristianità storiche in cui essi operano. Ciò del resto è un fatto acquisito per le scienze naturali, ma si può asserire che lo sia altrettanto per le scienze sociali e, in particolare, per la politica e l'economia? Non stanno essi trasformando, proprio ora, nel momento della sua crisi più acuta, la « democrazia » in un feticcio, in un paralizzante tabù di cui non avvertono la sostanziale incapacità a combattere lo sfruttamento e la solitudine dell'uomo? Non è necessario citare documenti di preti operai o di settimane sociali recentemente svoltesi in Francia e altrove: questi problemi sono emersi in Concilio e sono stati oggetto di interventi precisi in

dal 1923 **Russo** veste Mantova elegante
tessuti novità

RUSSO

MANTOVA - Corso Umberto I, 9 - Tel. 21604

relazione allo Schema 13.

Per i marxisti la questione dell'assoluto e dell'univoco non si pone ovviamente sul piano teologico: esso si pone, almeno in Italia non è una novità, in relazione alla domanda se il marxismo sia una visione globale del mondo, se esso cioè abbia la capacità e il diritto di costringere la realtà in tutti i suoi piani (compreso il religioso), entro un'unità che, proprio perchè coatta, non può non essere esteriore e artificiosa.

In Unione Sovietica, ad esempio, siamo ancora fermi alla teologica «visione del mondo», ultimo e definitivo approdo della storia del pensiero umano: non si ha ancora il minimo sospetto che tra un simile modo di affrontare i problemi della cultura, dell'arte, della filosofia, della religione e la formidabile svolta storica cui all'interno e su scala mondiale, ha dato origine la Rivoluzione d'ottobre vi è una insanabile contraddizione (la drammatica vicenda di Majakovsky ne è un evidente paradigma).

Non staremo certo qui ad esemplificare, per una ennesima condanna, rozze approssimazioni contenute nel rapporto Jlicev: esse altro non sono che il frutto più deteriore di una stasi della quale anche i marxisti più avvertiti del mondo orientale cominciano a rendersene conto. A Schaff, ad esempio, ammette esplicitamente: «Nelle considerazioni teoriche abbiamo trascurato per anni interi le questioni filosofiche inerenti alla persona umana e ai suoi problemi» (12). E' quindi vero che come sostiene Di Marco (lo ripetiamo testualmente: «...tutta la questione del rapporto di crisi fra socialismo e religione appare come una componente della più generale crisi fra marxismo e soggettività» (13).

Ma è tutto qui il problema? Che cosa comporta in ultima analisi il proseguimento del discorso di Ingrao e del Di Marco, su una via del resto già aperta da Gramsci e Togliatti, se non il dispiegarsi, in prospettiva, delle diverse dimensioni umane, qualitative e quantitative, nella loro corretta distinzione mediante la assunzione dei più validi apporti delle culture contemporanee entro un complesso unitario e, nello stesso tempo, aperto di strutture e di valori?

Su tale linea di sviluppo non soltanto

spetterebbe al marxismo una funzione prevalentemente metodologica di richiamo al concreto e di intersezione fra momento ideale e momento reale dei fenomeni storici, ma soprattutto esso rientrerebbe nel suo alveo naturale di scienza dello sviluppo del sistema sociale e di strumento politico per la liberazione del proletariato.

Su questo piano esso ritroverebbe la sua più profonda verità perchè, come dice il Marrou: «Allo storico questa dottrina si presenta come una teoria formulata dal suo autore (soprattutto per mezzo di "tipi ideali": capitalismo, borghesia, proletariato, classi sociali, forze di produzione), nella prospettiva filosofica che gli era propria (quella cioè di un allievo di Hegel e di Feuerbach) al fine di spiegare un complesso di fenomeni sociali legati alla rivoluzione industriale europea del XIX secolo; indubbiamente entro questi limiti, la teoria non ha mancato di dimostrarsi feconda, rispondendo assai largamente al compito che le era stato assegnato. Ma, a partire dal momento in cui ci si sforza di applicarsi a certi settori della realtà sempre più lontani da quello originario economico sociale, che fu il motivo immediato della sua formulazione, la sua aderenza al reale, il suo significato, la sua portata diminuiscono. E tutto questo si manifesta, tra l'altro, nel caso dei fenomeni religiosi... Se il marxismo ha avuto ed ha ancora oggi una più ampia funzione nella elaborazione della storia, essa non si risolve in queste applicazioni letterali, bensì nelle trasposizioni analogiche che è stato possibile farne: il suo vero ruolo è stato quello di insistere sulla fondamentale importanza degli aspetti economici della storia, e quindi di spingere a ricercarli» (14).

Partendo quindi da una corretta distinzione operata dal marxismo fra teoria della politica, metodo d'interpretazione storica e strumento rivoluzionario da una parte (per sè in continuo sviluppo e arricchimento) e concezione generale del mondo dall'altra (con tutti i pericoli di cristallizzazione dogmatica insiti in ogni «visione totale», ma tuttavia suscettibile, anche a quel livello, di revisioni e approfondimenti), non vediamo come non possa stabilirsi un dialogo fecondo fra cattolici (ripetiamo: in quanto cittadini) e comunisti per condurre avanti la batta-

glia di fondo al fine di trasformare l'attuale assetto proprietario da garanzia di privilegio e di sistematica inversione dei valori a condizione diffusiva di libertà.

Entro certi limiti questo rapporto è in atto: a livello sindacale, per esempio, per obiettivi immediati di ordine prevalentemente economico, oppure su libri e riviste sotto forma di delucidazione di principi, di revisione di testi, di interpretazioni storiche. Ma fra questi due estremi c'è il vuoto, o quasi del dialogo politico, c'è la separazione culturale, ci sono i pregiudizi e i settarismi (da entrambe le parti: il dogmatismo è una forma mentis che non ha niente da spartire col Dogma).

Non si può continuare, per fare un esempio da parte comunista, con la puntuale antistoricistica polemica che contrappone su due sponde opposte Giovanni XXIII e Pio XII quasi che i cattolici debbano qualificarsi unicamente in ordine ad una scelta manichea di fronte a questo inesorabile aut-aut.

D'altra parte, i cattolici, i democristiani quali obiettivi credono di poter raggiungere sul piano della « democrazia », della « libertà » e dei « valori » riesumando il cadavere dei comitati civici e insistendo in una visione talmudica del comunismo che si compiace di fermarsi all'Ungheria senza tener conto di tutte le responsabilità passate e presenti (a suo tempo ricordate da Berdjaev) e senza tener conto, soprattutto, che alla luce di una osservazione attenta, sofferta e mai disperante, il concetto maritainiano della pluralità delle cristianità storiche, manifesta oggi tutta la sua validità anche per le società socialiste?

CARLO PRANDI

- (1) « Il dialogo alla prova » - Cattolici e comunisti italiani, Vallecchi 1964. Vi hanno collaborato: M. Gozzini, N. Fabro, R. Orfei, G. P. Meucci, D. Zolo (cattolici); L. Lombardo Radice, L. Gruppi, A. Cecchi, I. Delogu, S. Di Marco (comunisti).
- (2) La letteratura sul problema della persona nel Cristianesimo è vastissima: ci limiteremo ad alcune citazioni tratte da volumi la cui lettura riteniamo oltremodo utile:
« Possiamo dire che l'attività organizzatrice e l'attività immanente tengono il campo del temporale, hanno per termine l'uomo; l'attività religiosa quello dell'eterno, ha per termine Dio. Le prime due attività attuano il tem-

porale; la terza si inserisce nell'eterno » (J. MOURoux, *Senso cristiano dell'uomo*. Morcelliana, pag. 15).

« La persona è l'ente che esiste sotto la forma più salda e più perfetta. Il ciottolo, la pianta, l'animale stesso esistono realmente, ma d'una esistenza provvisoria, precaria; la persona umana, al contrario, esiste in se stessa, da se stessa e per se stessa (id. pag. 44) ». « E' voluta secondo la sua propria individualità, non è dunque un mezzo nè per la specie, nè per l'universo: la persona è un fine » (id. pag. 156).

« Aristotele definisce l'uomo animale razionale, un animale ragionevole. Secondo tale definizione l'uomo è composto da un lato di un modo d'essere sensibile, esteso e materiale, dall'altro di un modo d'essere spirituale. Il rapporto fra due diversi modi di essere si può variamente determinare, ma una cosa rimane certa, ed è che qui si tratta di costitutivi immediatamente e per prima cosa il sistema interno degli elementi costitutivi, ma la relazione vitale con Dio... Ambedue le concezioni non si escludono, ma piuttosto si completano, pur rimanendo essenzialmente diverse (M. REDING, *La struttura dell'esistenza cristiana*, Ed. Paoline, pag. 48-49).

Si veda pure: MARITAIN, *L'uomo e lo stato*, Vita e pensiero, pagg. 94-128.

- (3) J. VILLAIN, *L'insegnamento sociale della Chiesa*, Centro Studi Sociali, pag. 19.
- (4) L. ORABONA, *Cristianesimo e proprietà*, Studium, pag. 62.
- (5) L. ORABONA, *op. cit.*, pag. 148. Per un ulteriore approfondimento della questione rimandiamo, oltre naturalmente ai testi della Patristica, facilmente reperibili, al saggio dell'Orabona, a « Il pensiero politico cristiano dai Vangeli a Pelagio » (a cura di G. Barbero)- UTET, e all'opera, da considerarsi ormai un classico di E. Troeltsch: « Le dottrine sociali delle chiese e dei gruppi cristiani » (2 voll.), La Nuova Italia.
- (6) A. VYKOPAL, *La dottrina del superfluo in S. Tommaso*, Morcelliana, I ediz. pag. 28-29. Vedi anche l'articolo di D. ZOLO sul volume « Dialogo alla prova ».
- (7) Vedi: « Atti del I Symposium di Sociologia religiosa », Morcelliana.
- (8) *Op. cit.*, pag. 30.
- (9) Per una più esauriente trattazione rimandiamo al volume di T. GOFFI, *Laietà politica e Chiesa*, Ediz. Paoline.
- (10) « La politica regge la società, la morale guida l'uomo, la religione regola i rapporti che corrono fra l'uomo e Dio. Sono tre campi diversi: la società non è l'uomo e tanto meno va confusa e identificata con Dio; e l'uo-

mo presenta molti rapporti e rispettivi principi morali formalmente differenti da quelli che lo legano a Dio. *Per cui la politica si distingue dalla morale e più ancora dalla religione*». (P. PAVAN, *La società a servizio dell'uomo*, ed. Figlie della Chiesa, pag. « Vorrei notare qui che le parole ideologia e principio si possono capire in due modi diversi; ho già detto che lo stato presente della divisione intellettuale fra gli uomini non permette un accordo su un'ideologia speculativa comune, nè su principi espliciti comuni. Però, quando si tratta, al contrario, di un'ideologia pratica basilare e di principi fondamentali di azione implicitamente riconosciuti oggi, in modo vitale se non programmatico dalla coscienza dei popoli liberi, si costituisce inavvertitamente grosso modo una specie di residuo comune, una specie di legge comune non scritta, al punto di convergenza pratica di ideologie teoriche e di tradizioni spirituali completamente diverse. Per capire questo fatto basta fare una distinzione fra giustificazioni razionali, non separabili dal dinamismo spirituale di una dottrina filosofica o di una fede religiosa, e le conclusioni pratiche che, giustificate variamente per ciascuno, sono, per tutti, principi di azione analogicamente comuni. Io sono pienamente convinto che il mio modo di giustificare la fede nei diritti dell'uomo e nell'ideale di uguaglianza, di libertà e fraternità è l'unica solidamente basata su verità. Questo non m'impedisce di essere d'accordo su queste convinzioni pratiche con coloro che sono convinti che il loro modo di giustificazione, completamente diverso dal mio o perfino in opposizione col mio nel suo dinamismo teorico, è parimenti l'unico basato sulla verità. Pur prestando entrambi fede alla carta democratica, un cristiano e un raziona-

lista daranno però giustificazioni che son incompatibili una con l'altra, in cui saranno impegnati l'anima, la mente, il sangue e per queste giustificazioni essi si combatteranno... Dal momento che non c'è unità di fede o unità di filosofia nella mente degli uomini, le giustificazioni e interpretazioni saranno in scambievole conflitto. Nel dominio dell'asserzione pratica, invece, è possibile un accordo su una dichiarazione comune per mezzo di un avvicinamento che è più pragmatico che teorico, e per uno sforzo collettivo di confronto, di rifacimenti e perfezionamenti dei progetti per renderli accettabili a tutti come punti di convergenza pratica, senza riguardo alle divergenze di vedute. In questo modo niente impedisce di giungere a formulazioni che starebbero a indicare un notevole progresso nel processo della unificazione del mondo... C'è una storia di sviluppo e di crescita vitale, per così dire, della conoscenza e del sentimento morali, indipendentemente dai sistemi filosofici, sebbene in un secondo tempo questi entrino a loro volta in azione reciproca col processo spontaneo. Come risultato, questi vari sistemi mentre disputano intorno al « perchè » prescrivono nelle loro conclusioni pratiche regole di comportamento che, nel complesso, sembrano essere quasi le stesse per un determinato periodo e per una determinata cultura ». (J. MARITAIN,

L'uomo e lo stato, Vita e Pensiero, pag. 91-94).

- (11) « Socialismo e coscienza religiosa », in *Rinascita*, del 19-9-1964.
- (12) « La filosofia dell'uomo », Edit. Riuniti, pag. 134.
- (13) « Dialogo alla prova », pag. 398.
- (14) H. MARROU, *La conoscenza storica*, Il Mulino, pag. 198.

Del primato pratico dell'uomo

1) Tragedia dell'umanesimo antropocentrico o del Cristianesimo non umano?

Prima c'è l'uomo. Questa vuol essere soltanto l'affermazione del *primato pratico* dell'uomo, del suo valore originario e superiore in ordine alla situazione sociale e storica. Nulla sopra l'uomo: non lo Stato, non la Chiesa, non l'economia; e nemmeno la cultura, l'arte, la religione. Queste manifestazioni, queste organizzazioni sono al servizio dell'uomo, mai viceversa.

Come appare dalle esemplificazioni, ci si sofferma di proposito, nelle considerazioni e nelle affermazioni, agli aspetti fenomenici, storici, e non ai problemi metafisici. Noi riconosciamo esplicitamente la impossibilità teoretica, e tanto più pratica, di fondare l'uomo su se stesso, di far coincidere esistenza ed essenza, insomma di far a meno di Dio. Non sta nell'autonomia rispetto a Dio l'autentico, effettuale umanesimo. Scrive Jacques Maritain: « Si capisce come l'umanesimo antropocentrico meriti il nome di umanesimo inumano e che la sua dialettica debba essere considerata come la *tragedia dell'umanesimo* » (1).

Sulla scia, indubbiamente feconda e penetrante, dell'*Umanesimo integrale* di Maritain, s'è svolta tutta una produzione, divenuta poi quasi una moda, come succede, intorno alla persona umana (in particolare vi si sono impegnate la sociologia e la pedagogia di parte cattolica). Il dopoguerra culturale ha segnato il ritorno dell'uomo, dopo la fine (provvisoria) di alcuni miti disumani o, come si diceva, super-umani. Tra quei libri si distingue, anche per la testimonianza lucida e generosa dell'autore, il volume di don Carlo Gnocchi, *Restaurazione della persona umana* (2). Riprendendo ed attualizzando le considerazioni di Pascal (misericordia e grandezza della persona umana: cfr. le sublimi *Pensées*), anche don Gnocchi condiziona la tesi di Maritain circa la « tragedia

della personalità », sviluppatasi a seguito dell'Umanesimo, del Rinascimento, della Riforma: « La crisi dell'uomo moderno e della sua civiltà è la crisi del mondo nato dalla Riforma » (3). Vengono così messi sotto processo, e sommariamente condannati, insieme col Protestantesimo, l'Illuminismo, il Monismo idealista (Hegel) e materialista (Marx) e via via tutte le disgregazioni dell'uomo, operate da Darwin, da Freud, da Nietzsche. Si dichiara la bancarotta della civiltà laica moderna, che postasi in polemica contro l'era medioevale, non ha liberato l'uomo, ma lo ha reso sempre più schiavo: « L'uomo moderno è caduto sotto le degradanti schiavitù della macchina e del danaro nel capitalismo; della massa, della collettività e della violenza nello stalinismo totalitario: dal giorno della sua ribellione a Dio, l'uomo non è mai stato così schiavo come oggi » (4).

Pur condividendo l'accusa degli autori finora citati su una certa responsabilità dei movimenti culturali e sociali dell'età moderna a proposito della « sconsecrazione » dell'uomo e della sua conseguente strumentalizzazione da parte del mondo economico e politico, mi rifiuto, tuttavia, di concludere sulla negatività dell'era moderna e di converso, sulla superiorità dell'era medioevale. Anche quando lo si riconosceva figlio di Dio e fratello in Cristo, con questo semplice (pur se, in assoluto, fondamentale) atto devozionale, l'uomo non guadagnava per intero, e comunque non più che nei secoli successivi, libertà ed autonomia, rispetto ed uguaglianza.

Insomma, come ha insegnato Machiavelli, non le sole disquisizioni ideali, le precisazioni metafisiche, le consacrazioni religiose, hanno rilevanza nel concreto della storia e della vita dell'uomo; a volte non ne hanno alcuna, o comunque meno di quanto teoricamente parrebbe e si dovrebbe. Bisogna, invece, badare alla « realtà effettuale », la quale, per venire al dunque, ha messo sul conto della civiltà mo-

derna tanti di quei valori (di tecnica, di progresso, di scienza, di arte, di condizioni più elevate di vita economica e culturale, di maggiore dignità civile, di auto-governo politico ecc.) che hanno soltanto il torto di essere « sganciati » da Dio, quando però lo sono veramente (e chi scrive pensa che non lo siano quasi mai).

Il problema si fa delicato ed intenso. Si fa riflessione ardita ed incerta nello stesso tempo. Coraggio e paura si stimolano e si condizionano a vicenda. Perché certe verità fanno più male a chi le scopre che a chi vengono rimproverate; e poi ci si avvede che non c'è una sola verità, che uno stesso fatto ha aspetti positivi e negativi insieme, che il male e il bene non sono manicheisticamente distinti e divisi, che una civiltà può essere detta o ritenuta cristiana quando non la è nella sostanza, e un'altra civiltà forse è più cristiana a dispetto di tutto. Ma allora?

Allora è tempo che si smetta di appiccicare etichette, di prendere a prestito i giudizi, di fermarsi agli slogan della propaganda, di chiudersi nella propria parrocchia, o nel proprio ghetto, per non contaminarsi con gli altri (Cristo stava bene con gli altri; li andava a cercare; iniziava il dialogo con loro).

2) Dal « Dialogo alla prova », al « Vicario »,

A proposito del dialogo, l'esperienza fiorentina di cinque marxisti di fronte alla coscienza religiosa e di cinque cattolici di fronte al nuovo Stato da costruire (5), merita un po' di attenzione, di là dalle facili e irritate condanne, e pure di là dalle non meno facili speculazioni e strumentalizzazioni. Come scrive, nell'introduzione al dialogo, Mario Gozzini, si tratta di iniziativa di cattolici, convinti che « secondo il pensiero cristiano, la forza del male nasce dal bene che vi è nascosto; e questo bene deriva da Dio » (citazione ripresa dal gesuita tedesco Karl Rahner, pag. 3). Si tratta, comunque, di un dialogo strettamente culturale, diciamo pure religioso, e non politico, cioè a dire, a livello di partiti. E' un colloquio aperto, utile, necessario, persino spregiudicato, mal tollerato dai dogmatici delle due sponde (o tollerato con riserve mentali, per usare un'espressione generosa). E',

ad ogni buon conto, una lettura raccomandabile, stimolante, ricca di suggestioni e di revisioni (si pensi al saggio di Lucio Lombardo Radice: « Un marxista di fronte a fatti nuovi nel pensiero e nella coscienza religiosa »; alle aperture di Ruggero Orfei, di G. Paolo Meucci, di Danilo Zolo, di Nando Fabro: dove si dimostra che i cattolici intervenuti nel dibattito hanno palesato minori complessi, senza cadere in cedimenti; e infine le riflessioni filosofiche di S. Di Marco sul problema dell'uomo, che è il punto vero e ultimo di incontro, nello spirito di un ritrovato umanesimo contemporaneo).

Tutto questo è stato possibile (purtroppo, dicono gli uni; finalmente, ribattono gli altri, e sono i più) col pontificato di Giovanni XXIII: « con fervore portare lo scompiglio nelle proprie file », come annota acutamente un poeta di casa nostra e dei nostri giorni (6). Ma non s'è trattato di rivoluzione improvvisa, o impreveduta; è scoppiata, con grande fragore, data la quiete dell'imperversante conformismo, del cattolicesimo stagnante, piagnucoloso od astioso, la bomba dell'entusiasmo religioso misto all'amore umano; soltanto questa combinazione rende vivo ed efficace il Cristianesimo (è il senso reale anche se misterioso, dell'Incarnazione). Tra i primi, Don Mazzolari comprese e preparò i tempi che abbiamo cominciato a vivere: « Egli aveva presentito — con l'acume doloroso dei profeti disarmati e perseguitati — che una nuova primavera stava sbocciando nella Chiesa... Il 10 novembre 1958 scriveva ad un amico: « Abbiamo un Papa di carne e tutto il mondo ne è sollevato. La paternità non è un sentimento aereo; tant'è vero che il Figlio dell'Uomo è il Dio fatto Carne ». (7)

Non per contrasto, che sarebbe irriverente e di pessimo gusto, e comunque di totale assenza di spirito storico (oltre che di fede nella Provvidenza, che manda, a seconda dei tempi, Papi diversi per la Chiesa di Cristo, ma unicamente per registrare atteggiamenti con prevalenti considerazioni dottrinarie e diplomatiche, viene fatto di pensare al « Vicario » (8), al dramma cristiano, come lo qualifica nella prefazione Carlo Bo. A proposito del « silenzio di Pio XII » lo scrivente ebbe modo di chiarire, sulla base di un minimo di documentazione, gli equivoci, i limiti,

MERCATO DEL MOBILE

di NEGRI e FANTINI



Vastissimo assortimento di mobili
di ogni stile

SUZZARA

PIAZZA GARIBALDI



PREZZI IMBATTIBILI

SUPERMERCATO

Radio - TV

Elettrodomestici

di **ALDO FANTINI**

SUZZARA

CORSO DELLA LIBERTÀ

Elettrodomestici e Televisori di tutte le marche

Sconti fino al 50%

VISITATECI!

Uioletta

MANTOVA - Corso Umberto I n. 18

Telefono 22015



Mode

Confezioni

Maglierie



TAPPEZZERIE - TENDERIE
TAPPETI PERSIANI E NAZIONALI
STOFFE
VELLUTI - COPERTE

**Vasto assortimento
lane per materassi**

**Angelo
Gennari**

MATERASSI A MOLLE
SIMMONS BEKA

Via P. F. Calvi, 13 - tel. 20729

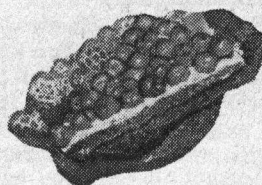
Al Bigné d'oro da LUGLI

dove la pasticceria
è arte

Specialità regionali:

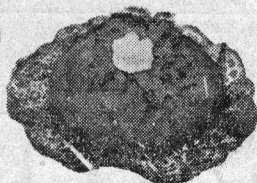
Il grappolo

Crema bianca
e cioccolato
ciliege alcoliche
ricoperto
con bignolini
alla crema
bigné d'oro



Pappa di Mantova

Crema bianca
chantilly
e chantilly
al cioccolato



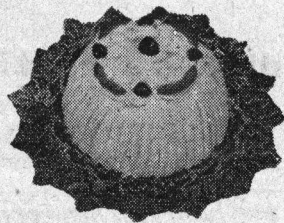
Polenta e baccalà

Crema speciale
lavorazione
esclusiva
della ditta



Zuccotto fiorentino

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



Al Bigné d'oro

Viale Gorizia, 17-C - tel. 28228

la validità morale e, in certi punti, anche artistica, e infine l'aspirazione polemica, cattiva quasi, tutta fondata su delle ipotesi, che non fanno storia nè critica seria, dell'opera di Rolf Hochhuth. Ma resta, di là da tutte le considerazioni e le giustificazioni, il massacro di sei milioni di ebrei, o meglio — perchè qui è il punto — di sei milioni di uomini. Scrive Carlo Bo: « Certo la Chiesa... ha il compito di portare in salvo la nave, la barca di Pietro, ma nel caso dell'ultima guerra c'era un altro obiettivo da prendere in esame e tener presente: la sorte dell'uomo, il destino della materia prima della nostra storia » (9). Prima che ebrei, cattolici, protestanti, mussulmani, atei, si è uomini.

Se invece di sei milioni (ma nel '43 e nel '44 questa cifra era ignorata: facciamo la metà) di ebrei fossero stati sei milioni di cattolici, il Vaticano avrebbe taciuto? Impensabile. E siamo d'accapo; tacere nel caso di ebrei, parlare nel caso di cattolici. *Uomini e no*, come direbbe Elio Vittorini. Lucio Lombardo Radice coglie nel segno, a prescindere dagli atti di carità e dai rifugi dei conventi, voluti dallo stesso Pontefice: « Il Vaticano taceva quando la dignità dell'uomo era offesa, calpestata, derisa nel fratello comunista o nel fratello ebreo, protestava solo se i suoi fedeli erano toccati come fedeli (10), se i privilegi che la Chiesa aveva ottenuto di ottenere con i Concordati non erano rispettati ». (11)

3) Cristiani fedeli alla terra e all'uomo come fine

A questo punto, sulla scorta degli studi di A. C. Jemolo (12), di Mario Bendioli (13), di G. De Rosa (14), di L. Salvatorelli (15), per fermarsi ad autori sotterranei e non sovversivi, verrebbe la tentazione di accennare alla « politica concordataria » di Pio XI (distanziamento del Vaticano dal Partito popolare, avvicinamento al fascismo, ecc.); ma onestamente che si riconosca come proprio Pio XI, dopo lo scatenarsi del neo-paganesimo fascista, a seguito dell'allineamento con le folle persecuzione antisemitica e col razzismo decisamente anticristiano e anti-umano, si preparava persino a denunciare il Concordato (cfr. le rivelazioni di Gio-

vanni XXIII sul discorso che Pio XI avrebbe dovuto pronunciare l'11 febbraio 1939, in occasione del decennale del Concordato: il vecchio Pontefice morì il giorno prima).

L'autore di queste note confessa che fu proprio la lettura, dal '39 in poi, dell'*Osservatore Romano* e della *Civiltà Cattolica* (ai quali era abbonato), a dargli la consapevolezza della rivolta cattolica al fascismo, nella misura in cui questo movimento si configurava sempre più contro il rispetto dell'uomo. Da qui la resistenza culturale e morale, in primo luogo, dei cattolici. Scrive un sacerdote, protagonista di quella ribellione: « Fu la coscienza di un popolo che, ritrovate le profonde sorgenti della propria vitalità spirituale, insorse contro gli intollerabili arbitri dell'oppressione domestica e straniera, per affermare gli inalienabili diritti dell'uomo in quanto tale, ossia come persona, ad una vita libera, giusta, dignitosa » (16).

Fedeltà all'uomo in quanto tale. E' il primo impegno del cristiano, se vuol cominciare il dialogo della salvezza. Partire dall'uomo, mai prescindere. Prima fare i conti, e pagare i debiti con l'umano; poi è permessa, lecita, accettabile la trascendenza. Questa è la lezione attualissima del già citato teologo tedesco, il gesuita Karl Rahner (17), e, soprattutto, del « gesuita proibito » (18) Teilhard De Chardin. Il profilo e la raccolta di saggi a cura di Paul Grenet portano un titolo veramente significativo, quasi il programma dei gesuiti francesi: « Il cristiano fedele alla terra » (19). Che le idee di Teilhard De Chardin, ardite e contrastate come quelle di Galileo, siano già accolte dal Concilio Ecumenico, è tesi troppo ottimistica (20); ma pur con tutte le doverose riserve, è certo che il messaggio dell'alvernese ha già trovato, e troverà sempre più accoglienza, dentro e fuori del Cattolicesimo. Basti questa citazione: « Il Cristianesimo nella misura in cui cessa di coprire (come invece dovrebbe) tutto l'Umano sulla terra, perde il mordente della sua vitalità e il fiore della sua attrattiva. Risultando sottoumanizzato, esso non soddisfa più integralmente i suoi fedeli. Non è più contagioso presso i miscredenti. Non è più così resistente contro i suoi avversari... Alla magnifica carità cristiana manca attualmente, per renderla definitivamente attiva,

quella quantità sensibilizzante di fede e di speranze *umane*, senza la quale, di diritto o di fatto, nessuna religione non potrebbe altrimenti apparire all'Uomo che insipida, senza calore e inassimilabile » (21).

Con l'invito a leggere qualcosa intorno a Teilhard De Chardin (ottima, oltre alla presentazione prima riportata, l'introduzione di N. M. Wildiers: (22) mi permetto ancora, tra le intuizioni più suggestive e cosmiche, di accennare alla « Messe sur le monde », a testimonianza di una estrema fedeltà alla terra. In una lettera inedita, riportata dal suo maggiore bibliografo, Claude Cuénot, (23) Teilhard scrive queste impressioni sulla Cina, ove si svolse gran parte della sua attività scientifica: « Quando cammino col mulo, per intere giornate, ripeto, come una volta — in mancanza d'altra messa — la « messa sul mondo » che conoscete, e credo di dirla con più lucidità e anche con più convinzione d'una volta. Che bella ostia questa vecchia Asia, ostia morta per il momento (credo), ma che porta, nella sua polvere, le vestigia d'un così lungo lavoro, del quale ora approfittiamo ».

Prima di tutto, dunque, fedeli alla terra, fedeli all'uomo. Come Charles Péguy piano storico, ossia sul piano concreto, la sua funzione è esaurita » (27).

Il Cristianesimo non è finito, non finirà. Ma questo non è il punto. Il Cristianesi-

mo sarà efficace nella misura in cui sarà umano, cioè sarà, genuinamente, se stesso. L'eternità comincia nel tempo (28). L'uomo eterno si salva quaggiù. *Nunc et semper*.

(che per « rimanere socialista ha dovuto farsi cristiano », come annota Primo Mazzolari nella prefazione a « Un uomo libero ») che scrive, ad un certo punto: « I bigotti: siccome non sono umani, credono di essere divini. Siccome non amano nessuno, credono di amare Dio » (24). E' la tesi della « Farisea » del Mauriac.

Dall'Umanesimo cristiano al Cristianesimo umano. Potrebbe essere il titolo di una ricerca, o meglio, di un programma, di cui le osservazioni che precedono rappresenterebbero, volta per volta, l'annuncio, l'esistenza, la testimonianza. E con ciò lo scrivente rifiuta la tesi di Alberto Moravia che, nel saggio *L'uomo come fine*, (25), dopo aver condannato (il saggio fu scritto nel 1946) il machiavellismo del mondo moderno (cfr. in un altro saggio della raccolta la stroncatura del Machiavelli: (26) ha concluso che, se siamo tutti cristiani (« non possiamo non dirci cristiani » diceva, storicisticamente, il Croce), e anche Hitler era cristiano, il Cristianesimo è finito. « Si dirà: allora il cristianesimo è fallito. No, non è fallito, anzi il suo successo è stato completo; ma, sul

BIBLIOGRAFIA CITATA

- (1) MARITAIN, *Umanesimo integrale*, Borla, Torino, pag. 78.
- (2) CARLO GNOCCHI, *Restaurazione della persona umana*, La Scuola, Brescia.
- (3) C. GNOCCHI, *Ibidem*, pag. 3.
- (4) C. GNOCCHI, *Ibidem*, pag. 211.
- (5) *Il dialogo alla prova*, Vallecchi, Firenze.
- (6) G. FINZI, *La nuova arca*, Rizzoli, Milano, pag. 21.
- (7) NAZARENO FABBRETTI, prefazione del disco « La strada della pace », ed. Adesso, Milano.
- (8) ROLF HOCHHUTH, *Il Vicario*, Feltrinelli, Milano.
- (9) R. HOCHHUTH, pag. 12.
- (10) G. DELLA TORRE, *Azione Cattolica e Fascismo*, Ave, Roma.
- (11) L. LOMBARDO RADICE, *Dialogo alla prova*, pag. 95.
- (12) A. C. JEMOLO, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Torino.
- (13) M. BENDISCIOLI, *La politica della S. Sede 1918-1938*, Firenze.
- (14) G. DE ROSA, *Storia politica dell'azione*

- cattolica in Italia*, Bari.
- (15) L. SALVATORELLI, *La politica della S. Sede dopo la guerra*, Milano.
- (16) G. CAVALLI, in *Fascismo e antifascismo*, Feltrinelli, Milano, pag. 548.
- (17) K. RANHER, *La libertà nella Chiesa*, Borla, Torino.
- (18) G. C. VIGORELLI, *Il Gesuita proibito*, Il Saggiatore, Milano.
- (19) P. GRENET, *Il cristiano fedele alla terra*, Vallecchi, Firenze.
- (20) M. GOZZINI, *Concilio aperto*, Vallecchi, Firenze.
- (21) P. GRENET, op. cit., pagg. 78-79.
- (22) N. M. WILDIERS, *Introduzione a Teilhard De Chardin*, Bompiani, Milano.
- (23) C. CUÉNOT, *Teilhard De Chardin*, Il Saggiatore, Milano, pagg. 56-57.
- (24) C. PÉGUY, *Un uomo libero*, La Locusta, Vicenza, pag. 103.
- (25) A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano.
- (26) A. MORAVIA, *Ibidem*, pagg. 115-134.
- (27) A. MORAVIA, *Ibidem*, pagg. 212-213.
- (28) F. MONTANARI, *Tempo eterno*, Studium, Roma.

Mario Sanfelici

CULTURA E AZIENDA

Nei grandi complessi industriali nulla è lasciato al caso od alla improvvisazione. Tutto viene sottoposto ad uno studio attento da parte dei vari esperti, in vista di una pianificazione più o meno rigida: programmi di investimento e di produzione, utilizzazione degli impianti, tempi di lavorazione eccetera. Il materiale umano non fa eccezione a questa regola. Anch'esso, in un certo senso, deve essere « omogeneizzato » allo stabilimento, possedere determinati requisiti di intelligenza e di capacità professionali, un bagaglio minimo di cognizioni specifiche e di livello culturale. Viviamo nell'epoca della standardizzazione, delle merci destinate al consumo e dei fattori che concorrono a produrle.

Rifuggendo dalla tentazione di affrontare nella sua complessa vastità un tema, del quale, da anni, si interessano gli studiosi di sociologia o di psicologia sociale, mi pare utile un tentativo di indagine sui modi concreti attraverso cui una grande fabbrica moderna tenta di organizzare la vita culturale dei propri dipendenti. Si tratta certamente di un aspetto molto parziale e limitato del problema generale, ma non per questo meno degno di essere approfondito, poichè le aziende dedicano grande cura alla formazione culturale dei loro operai, tecnici, impiegati ed essa viene « razionalizzata » al pari della prestazione di lavoro.

Campo d'osservazione, la nostra Sicedison, ove le attività che si ricollegano all'assunto delle presenti note si esplicano tramite due principali canali: la scuola interna ed il dopolavoro aziendale.

Il direttore ed il corpo insegnante della scuola sono dipendenti dalla Società. I corsi svolti sono di due tipi: il primo, definito di cultura generale, triennale; il secondo, della durata di quattro o cinque mesi, riservato a coloro che già possiedono il diploma di terza media o che hanno terminato con profitto il corso di cultura generale, è a carattere monografico e sono gli stessi potenziali allievi a scegliere l'oggetto dell'insegnamento.

I programmi del corso di cultura generale sono assimilati a quelli della media statale, con l'aggiunta di alcune materie integrative. Materie fondamentali sono: italiano, matematica, fisica, osservazioni scientifiche, *cultura* (!). Integrative: lingua straniera (francese), educazione artistica, chimica generale, chimica organica, macchinario ed impianti chimici. Le ore di lezione sono quattro alla settimana.

Sulla base delle preferenze dimostrate, negli ultimi anni i corsi monografici hanno avuto per oggetto la storia contemporanea e l'elettrotecnica.

La partecipazione alle attività della scuola aziendale è libera, ma essa viene incentivata fra le maestranze in varie forme.

Alcune centinaia di allievi l'hanno sinora frequentata e l'iniziativa ha riscosso un notevole successo, almeno dal punto di vista della partecipazione. D'altronde non poteva essere diversamente. Quando la Edison ha cominciato ad assumere manodopera per avviare alla produzione lo stabilimento di Mantova, l'industrializzazione della nostra provincia era, si può dire, in una fase ancora primordiale. Entrarono in massa manovali generici, non specializzati, o figli di coltivatori diretti, bravissimi nel coltivare la terra, ma privi di qualsiasi esperienza nel lavoro industriale. La necessità della loro qualificazione era evidente.

In un primo tempo i nuovi assunti venivano mandati alla scuola esistente presso lo stabilimento di Porto Marghera, ove venivano impartite nozioni sulle tecniche specifiche che essi avrebbero dovuto adoperare una volta entrati nell'organico di qualche reparto: CS, ST, CR... Parallelamente alla crescita del complesso mantovano, nascevano nuove esigenze. Innanzitutto quella di procedere in loco alla formazione professionale delle maestranze, poi di rivederne i criteri ispiratori. Le animate discussioni degli anni scorsi in materia sono finalmente approdate ad un punto fermo. Nessuno è ora portato a pensare che l'istruzione professionale dei lavoratori debba continuare ad essere indirizzata verso una preparazione tecnico-specialistica, ma si preferisce ritenere che essa debba essere fondata su una solida base di cognizioni scientifiche e su un aumento della cultura generale. Superata la fase pre-capitalistica della bottega artigianale, anche quella della meccanizzazione è in via di superamento o di radicale trasformazione, mentre si schiude l'era dell'automazione.

Nell'industria chimica il futuro è già cominciato. L'adeguamento della Edison ai nuovi orientamenti è stato rapido, come si conviene ad un Gruppo d'avanguardia, che nella sua efficienza, spinta al massimo grado, intende interpretare lo spirito dei tempi moderni ed il suo continuo moto di rinnovamento. Da questo punto di vista la scuola interna aziendale, osservata anche nella sua dinamica evolutiva, è un modello abbastanza significativo. Poichè essa assolve contemporaneamente la funzione di corrispondere ai bisogni della qualificazione professionale, di soddisfare la « domanda di cultura » di lavoratori in età ormai troppo avanzata per non sentire un profondo stato di disagio nel ritrovarsi sui banchi di una scuola pubblica insieme ai ragazzini di dieci anni, di garantire il controllo privato sulla istruzione impartita.

Organicamente integrate con quelle della scuola sono le attività del dopolavoro. Esso si propone, statutariamente, tre finalità: culturali, sportive, ricreative. Queste ultime, in verità, trovano molte maggiori occasioni di soddisfacimento che non le altre, per le quali era stato predisposto tempo fa un programma piuttosto ambizioso, in seguito notevolmente ridimensionato.

Prima di entrare nel merito delle attività del dopolavoro, due parole sulla sua strutturazione. A norma di Statuto, esso è diretto da un consiglio di nove persone: cinque sono membri elettivi — ogni anno si tengono apposite consultazioni per designarli — e quattro vengono nominati dalla Direzione aziendale. Il Presidente è naturalmente espresso dal Consiglio, ma tale carica può essere ricoperta solo da uno dei quattro consiglieri rappresentanti della Direzione.

Riprendendo il filo interrotto, oltre ai corsi di cui si è detto, la scuola ed il dopolavoro avevano messo in cantiere congiuntamente alcune iniziative di indubbio interesse: proiezioni di films scelti fra i più significativi e loro discussione; incontri mensili con il libro e con l'autore, sia attraverso la presentazione critica di opere del passato, sia attraverso la discussione diretta con alcuni esponenti della narrativa contemporanea; incontri periodici con il teatro.

Il cineforum ha avuto vita breve, esaurendosi dopo un paio di serate, dedicate, fra l'altro, a pellicole di non eccessiva levatura. Gli incontri con il libro o con il teatro sono stati rimandati a tempi migliori, mentre si sono invece svolti due cicli di manifestazioni « a tema », dedicati, il primo, alla vita artistica mantovana negli ultimi cento anni, il secondo, tuttora in corso, alle varie espressioni dell'arte musicale.

Il limite intrinseco nella prima iniziativa è notevole, ma avrebbe potuto risultare un'esperienza tutto sommato molto interessante, se essa fosse stata informata ad uno spirito più aperto. A prescindere dalle intonazioni del più deteriore e pacchiano provincialismo, la evidente parzialità della presentazione ha impedito l'approfondimento di un discorso autenticamente culturale e non banalmente strumentato, sdolcinato, melenso, così come è in effetti risultato, anche se non è mancato un discreto successo di pubblico e di partecipazione. Tanto per esemplificare, la tradizione popolare mantovana è stata ridotta al teatro dei burattini od alla poesia dialettale minore: qualsiasi fermento progressista, od anche semplicemente protestatario, così come si è espresso, ad esempio, nei canti sociali o del lavoro della fine dell'ottocento, è stato completamente trascurato. Vi è stata anzi la valorizzazione di una certa componente qualunquistico-rinunciataria, scanzonata solo in apparenza, che non è mai assente nella cultura popolaresca di ogni regione d'Italia: il *ca' nisciuno è fesso* dei napoletani, il nostro *chi da nualtar la taca miga...*

Di molto maggior impegno il secondo ciclo: le serate sinora effettuate sono state dedicate alla musica da camera, alla lirica, al balletto.

L'impostazione, è vero, è stata un tantino didascalica, si potrebbe forse più esattamente definire « propedeutica », ma occorre tenerne presente il carattere « di massa », il fatto che queste manifestazioni si rivolgono ad un pubblico in gran parte inesperto, anche se indubbiamente appassionato, per il quale occorre tutto un discorso preliminare e che deve essere aiutato nella comprensione: il che va fatto sovente in termini assai elementari. Sotto il profilo strettamente metodologico, mi sembra dunque si debba esprimere un giudizio positivo.

La politica culturale della Edison nei confronti delle maestranze, a livello di « holding », è d'altronde un esempio ben congegnato di articolazione e, in un certo senso, di spregiudicatezza. Essa viene graduata a seconda dei mezzi, del tasso di partecipazione individuale alle diverse iniziative promosse, delle tradizioni e delle esperienze di lavoro. Se a Mantova essa è ancora nella fase di iniziazione, a Milano assume ben altra consistenza. Al dopolavoro Edisonvolta di Milano, ove le condizioni ambientali sono ben differenti da quelle della nostra cittadina di provincia, si sono svolti recentemente dei dibattiti sull'espressionismo, introdotti e diretti da autentiche personalità del mondo culturale: Enzo Ferrieri, Mario Monteverdi, Umberto Eco, Guido Aristarco, tanto per citare solo i più noti. Non dimentichiamo che la Edison ha sempre avuto alle sue dirette dipendenze giornalisti di buona fama, registi, insegnanti, studiosi di sociologia e di pubbliche relazioni, accanto ad una schiera di tecnici qualificati e di prim'ordine. Spesso si sente parlare di « industria della cultura », e si scrivono sull'argomento fiumi di

parole da parte di intellettuali più o meno autentici: troppo spesso invece si ignora ciò che si potrebbe chiamare « la cultura dell'industria » o la cultura al servizio dell'industria. Un approfondimento di tale tema, sono convinto, non solo abbatterebbe tutta una mitica, tutto un complesso di luoghi comuni, ma darebbe assai maggiore concretezza a talune formulazioni generiche, oggi recepite dalla stessa sinistra italiana in modo assai vago.

Può in un certo senso stupire che un complesso dotato di grandi mezzi come la Edison, che sa attuare una politica oltremodo intelligente, svolga contemporaneamente un'azione propagandistica così smaccatamente strumentale e volgare, da risultare veramente controproducente alla luce delle finalità immediate che essa si propone. Senza voler spendere troppe parole su iniziative del tipo « tuttocarpi », cui viene concesso generoso e largo finanziamento, basta leggere il mensile a rotocalco « Trenta giorni », notiziario per i dipendenti del Gruppo, per rendersene conto. Qui veramente si dimostrano, parafrasando l'arguta espressione di un conferenziere sceso recentemente a Mantova, i « limiti del capitale »...

Così come essi sono evidenti in quelle attività del dopolavoro aziendale, sintonizzate a direttive di carattere generale, che stanno in compartecipazione fra il culturale, il ricreativo, la cosiddetta razionale utilizzazione del tempo libero. Concorsi e mostre di pittura, concorsi di musica leggera, mostre di hobby, gite, eccetera. Ad essi si aggiungono, per completare il panorama, tornei interaziendali sportivi, gare di pesca, escursioni di caccia, ed altro ancora di genere simile. Attorno a questa « razionale utilizzazione del tempo libero » il neocapitalismo ha costruito tutta una teorizzazione, la cui validità ben tosto si annulla, allorchè viene portato sul terreno della trattativa sindacale il discorso sulla durata e sulla utilizzazione del tempo occupato nel lavoro.

Alcune brevi considerazioni, al termine di queste note. Sarebbe a mio avviso profondamente errato, anche se le cose vengono osservate da un angolo visuale di sinistra, liquidare l'argomento con la bolla di condanna, tanto totale, quanto generica. Partendo dal presupposto che il potere economico influenza la politica, la cultura, lo sviluppo civile della società, che determinati modi interpretativi della realtà sono solo l'espressione della classe dominante, del sistema su cui si regge, della scala di valori che ne è l'espressione, si è già detto tutto. Ma se si rimane al livello delle proposizioni « stratosferiche » si rischia anche di non dire niente, o per lo meno di non fare dei passi in avanti verso l'individuazione dei modi concreti di superamento e, se vogliamo, di capovolgimento della situazione.

Non fosse altro che sul piano di determinati metodi di lavoro, talune esperienze andrebbero considerate con maggiore attenzione.

Quante volte non abbiamo sentito lamentare la frattura fra vita scolastica ed attività extra-scolastiche? Quante volte non abbiamo sentito ripetere il lamento sulle deficienze del nostro ordinamento scolastico, perchè agli studenti ai quali viene propinato l'insegnamento della chimica, della fisica o delle osservazioni scientifiche non viene data nei fatti la possibilità di verificare le formulazioni teoriche con adeguate sperimentazioni di laboratorio, perchè neppure una misera audizione discografica non segue le lezioni di educazione artistica oppure la visita di un museo quelle di storia dell'arte?

Quante volte non abbiamo visto certi intellettuali, che amano definirsi progressisti, chiudersi in una specie di orgoglioso isolamento, tutti intenti a seguire il corso delle proprie ricerche, ma inesorabilmente distaccati dalla realtà viva di ogni giorno, dalla coscienza e dalla sensibilità delle « masse », dai loro problemi,

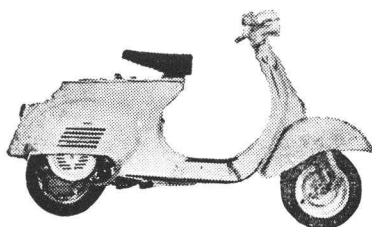
dalle loro esigenze, che possono anche essere piccole, meschine limitate, distorte, fin che si vuole, ma che sono pur sempre esigenze vitali e reali?

Quante volte nelle trattative fra Sindacati e datori di lavoro sono state poste in discussione questioni riguardanti il tempo libero o la vita culturale in azienda?

La serie degli interrogativi potrebbe continuare. Certo, il capitale privato non se ne sta fermo ed impassibile ed in mancanza dell'altrui iniziativa tende a colmarne i vuoti. E non solo fa questo, ma proprio per la sua naturale, potente aggressività, tende ad imporre la propria legge, in ogni campo. Ad ogni domanda esso dà una risposta. Nell'azienda cerca di ridurre la dissonanza tra la scuola e la vita, tra la formulazione teorica e la pratica del processo produttivo. Nell'azienda gli ex manovali, gli ex braccianti, gli ex coltivatori diretti imparano a scrivere correttamente in italiano e si addentrano nei segreti della matematica. Nell'azienda insorgono i loro interessi culturali, scoprono il mondo dell'arte, si avvicinano alla comprensione della storia contemporanea. Nell'azienda apprendono i moderni dilettevoli ed istruttivi passatempi ed appagano il loro desiderio d'attività fisica.

Ecco allora un valido insieme di motivi sui quali possono ritrovarsi impegnati, per vie diverse, politici e sindacalisti, uomini di cultura ed amministratori pubblici. Il discorso sui rapporti fra politica e cultura, fra i diversi tipi di cultura, fra cultura e masse non può rimanere eternamente in astratto. Siamo in un'epoca bisogna scordarsi che la scienza moderna si fonda sulla verifica e sulla sperimentazione. Di qui la necessità di scendere dal generico, per affrontare sul piano concreto, anche in campo culturale, una discussione sugli strumenti pratici di azione, sulla loro obiettiva democraticità, sul loro pieno possesso da parte della collettività. Ciò non esclude la continuazione dell'approfondimento teorico. Restando nell'ambito locale, se non si vuole correre il rischio di disperdere l'immenso patrimonio della tradizione culturale più viva e genuina della nostra terra, e proprio prendendo come dato di riferimento lo sforzo compiuto da una grande industria per inserirsi e modificarla, sincronicamente quanto sta facendo per trasformare l'ambiente sociale, mi pare necessario che quanti hanno a cuore una simile tematica debbano affrontare il problema a viso aperto. Sarà forse una discussione poco seducente ed allettante, ma senz'altro costruttiva.

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



FILIPPINI - VESPA - MANTOVA

Via Montanara e Curtatone n. 58

Telefono 2.96.96

Teofilo Folengo

Est locus arrentum Cipadaes mille cavezzos,
qui, velut historiae contant, Mottella vocatur;
parvula villa casis, at largo maxima campo.
Illic semirutis ecclesia vecchia murais
officiabatur quorundam semine fratrum,
officiare solet ceu gens todesca tavernam.
Sub quali norma vivebant nescio certum,
sed (velut externo poterat lusore videri)
ille decor gesiae, frater Stopinus, ad unguem
claustra reformavit, sanctis habitata capuzzis,
quorum porcinos si voiam scribere mores
sat vereor, quod pane boni, vinoque carebunt,
mancabuntque suae, laico nil dante, pitanzae.
Ille suos docuit monacos praecepta coquinae,
atque lecatoria doctores fecit in arte.
Ergo duo fratres ex his, qui sancta colebant
moenia Stopini, semper spuzzantia lardo,
nescio quo pariter frezzosis passibus ibant.
Inconstumati, graduum sine lege trotantes,
frontibus alzatis guardantes omnia circum,
pessima simplicibus dantes exempla brigatis,
sfazzati, molles, chiachiarones, absque pudore,
absque intellectu, pensantes semper ad artem
sive rofiani, seu barri, sive pitocchi.
Dumque simul properant propter visitare comadres,
en sibi Zambellum cernunt occurrere, qui tunc

La vacca Chiarina

A poca distanza da Cipada, un migliaio di cavezzi all'incirca, c'è una località che si chiama la Mottella: così raccontano le storie. Un borgo di poche case, con intorno una bella spianata di campi. Alla Mottella c'era una chiesa, ormai vecchia e quasi diroccata, dove una certa semenza di frati era solita officiare alla stessa maniera che usano i soldati tedeschi quando officiano alla taverna. Non so bene sotto quale regola vivessero, ma, per quanto si poteva vederne dal di fuori, frate Stopino, ornamento e splendore della parrocchia, aveva portato a perfezione la riforma di quel convento, abitato da santissimi cappucci. Ho tuttavia un certo ritegno a descrivere i loro costumi (che niente hanno da invidiare a quelli dei maiali) perchè altrimenti i buoni rischierebbero di perdere il vino, il pane e il companatico, se venissero a mancare le regalie dei laici. Peraltro frate Stopino, dopo aver insegnato ai suoi monaci i precetti della cucina, li ha incoronati dottori nell'arte leccatoria.

Due frati dunque, di quelli che stavano tra le mura di Stopino (dove è puzza di lardo, più che odore di sanità), si erano incamminati in gran fretta per andare insieme non so dove. Trottavano gli scostumati con passo sbilenco, guardando ogni cosa all'intorno con faccia proterva e dando pessimo esempio alla gente semplice di quel paese: sfacciati, sbracati, chiacchieroni, senza pudore, senza luce d'intelletto, col pensiero sempre fisso all'arte del ruffiano, a quello del baro, oppure a quella del pitocco. E mentre insieme si affrettavano per far visita a qualche buona comare, ecco che vedono venirgli incontro Zambello, che cacciava avanti col pun-

infortunatam guidat stimulatque Chiarinam.
 Quorum, qui primus non tam fuit ordine, sed qui
 doctrina superat socium, studioque cosinae,
 protinus egregiam meditat fabricare magagnam.
 Sic ait ad comitem: — Frater Baldracche, parumper
 siste pedes, illam volo guadagnare vedellam,
 quam menat ad tempus contra nos ille vilanus. —
 Cui Baldraccus: — Amen, tibi sum, fra Rocche, paratus.
 Carnevalis erit grassus, satque beatus,
 hanc si queat pignata absorbere vaccam. —
 Illico fra Rocchus spoiat de corpore cappas,
 apparetque statim fans in giuppone galantus,
 quod si consideres positus guarnazzibus illum,
 illum plus aptum ronchae, spetoque Bolognae,
 iurabis, quam ferre crucem, quam dicere messam.
 Tolle viam chiericam, soldati forma videtur.
 Tunc ibi Baldraccus macchia se imboscat in una,
 ut simul accordant, utque una ponitur ordo.
 Fra Rocchus, tanquam laicus celer obuius ibat
 Zambello: — Quo vadis — ait — villane cuchine?
 Quo ve illam ducis capram? — Zambellus ad illum:
 — Capram? doh cancar, vacca est non capra, quid inquis?
 Rocchus ait: — Capra est, nimium, villane, bibisti. —
 Respondet Zambellus: — Habes tu lumina vistae
 sguerza magis, cui capra paret quae vacca Chiarina est. —
 Fra Rocchus bravat: — Venit tibi cancar in occhis,
 est capra, dico tibi. — Zambellus parlat: — Ochialos
 pone, precor, naso, poteris comprehendere follam.
 Non ego cognosco nunc vaccam, non ego capram?
 ista ne fert barbam ceu capra? cagat ne balottas?
 Capra caret cauda, cauda huic longissima pendet,
 nec *be* quando cridat, sed *bu* pronuntiat ore. —
 Fra Rocchus dicit: — Capra est, nam cornua gestat,
 rasisti barbam, caudamque deretro tacasti. —
 — Non ego sum — Zambellus ait — barberus, et istam
 radere nescirem vaccam, sed mungere tantum. —
 — Ne dicas — fra Rocchus ait —, scio mungere vaccam;
 dic potius: capram scio mungere. — Non ego dicam
 menzogna — parlat Zambellus —: vacca Chiarina est. —
 Fingit fra Rocchus coleram, blasphemam, et inquit:
 — Vis giocare istam, quam dicis nomine vaccam,
 contra octo scudos quod capra est? ludere vis ne? —

golo la sua sventurata Chiarina. Uno dei due, che eccelleva sul compagno non tanto per grado quanto per dottrina e conoscenza dell'arte culinaria, subito pensa di mandare ad effetto una beffa ingegnosa. E dice al compare: — Fermati un poco, frate Baldracco. Sto pensando come potremmo fare per pigliarci quella vaccharella che 'sto villano conduce in buon punto verso di noi. — E Baldracco: — Così sia, frate Rocco. Sono pronto ai tuoi comandi. Se riusciremo a farla stare nella nostra pignatta, passeremo un discreto carnevale. — Detto e fatto: frate Rocco si leva la tonaca e in un istante appare in farsetto, vestito come uno zerbinotto. Se lo guardi con attenzione, ora che s'è cavata la tonaca, giureresti che è adatto alla ronca e allo spiedo di Bologna, più che a portar la croce e a dire la messa; immaginalo senza chierica, e vedrai un pezzo di soldato fatto e finito. Baldracco, da parte sua, si nasconde in una macchia, secondo gli accordi presi e in conformità del piano preordinato.

Frate Rocco si fa incontro a Zambello con l'aria di un laico che cammini di buon passo: — Dove vai — lo apostrofa —, birba d'un villano? E dove conduci quella capra?

E Zambello: — Che capra? Canchero, è vacca, non capra. Che dici?

E frate Rocco: — E' capra. Hai bevuto un po' troppo, o villano.

Risponde Zambello: — Sei proprio guercio, se la mia Chiarina ti sembra una capra.

E frate Rocco, bravando: — Ti venga un canchero negli occhi: è una capra, ti dico.

Replica Zambello: — Ti prego, mettiti gli occhiali sul naso, e vedrai che stai prendendo una topica. Credi che non sia capace di riconoscere una vacca, o una capra? Questa bestia porta forse la barba come quella delle capre? caca forse bacole? La capra non ha coda; e questa invece ha una coda lunghissima, e quando grida non fa *be* con la bocca, ma *bu*.

Dice frate Rocco: — E' capra, perchè porta le corna. Tu le hai tagliata la barba e l'hai incollata sul di dietro, come se fosse una coda.

— Non faccio il barbiere io — dice Zambello —; e poi non saprei come fare per radere questa vacca. Piuttosto sarei capace di mungerla.

— Non dire — replica frate Rocco — « Son capace di mungere la vacca ». Di' piuttosto: « Son capace di mungere la capra ».

— Non ho l'abitudine di dire bugie — risponde Zambello —: Chiarina è una vacca.

Frate Rocco finge di arrabbiarsi; comincia a bestemmiare e poi dice: — Continua pure a chiamarla vacca. Bene: vuoi giocarla contro otto scudi, se è vero che è una capra? La vuoi giocare, sì o no?

Cui Zambellus: — Ita volo ludere, sborsa denaros:
si mea vacca potest quod non sit vacca provari,
nec Zambellus ero, nec erit plus vacca Chiarina,
atque guadagnabis capram si capra Chiarina est. —
— Sum contentus — ait fra Rocchus —: quis tamen istam?
Ecce romitus adest; poterit decidere causam. —

Exierat boscum Baldraccus more tacagnae
vulpis, quae sbuccat propter robbare galinas,
itque urbem versus multa gravitate, paretque
sanctificetur, habens sportam galone tacatam.
Cum fuit appressum socio, chiamatur ad illo:
— Heus, pater, huc ad nos vestras ne spernite gambas
flectere, si charitas inamorat sancta romitos:
hic date iudicium (lis est non poca) gaiardum.
Iste ostinatur, velut est usanza vilani,
quod capra non illa est, quam menat, et esse vedellam
aut vaccam giurat; quid ait Reverentia Vostra? —
Respondet Baldraccus: — Abest dubitatio quaeque,
quod sit capra, eiamque istud tibi diceret orbus.
Tu, poverelle, capram praesumis dicere vaccam?
Vade, quod es mattus; lusisti forte coellum? —
— Lusimus — ille refert — octo auros contra vedellam. —
Ad quem Baldraccus: — Persa est, me iudice, capra. —
Tunc ibi Zambellus chara stetit absque Chiarina,
quam secus fratres ducunt ad claustra Motellae.

(BALDUS, VIII, 353-445)

E Zambello: — Sì che voglio, caccia i quattrini. Se si può provare che la mia vacca non è vacca, nemmeno io sarò più Zambello e Chiarina non sarà più una vacca; e tu guadagnerai la capra, se Chiarina è una capra.

— Va bene — dice frate Rocco —; ma chi deciderà questa controversia? Ecco qui che sta per venire un romito; potrà risolvere lui la questione.

Frattanto era uscito Baldracco dal bosco e pareva una volpe taccagna che esce dalla tana per rubare le galline. E s'incamminava verso la città con portamento molto grave e con l'aria di sanctificetur, tenendo una sporta attaccata al fianco. Come arriva vicino al compagno, questi l'apostrofa dicendo: — Ehi, padre, non sdegnate di piegare il vostro passo verso di noi, se è vero che la santa carità riempie d'amore il cuore dei romiti. Date qui il vostro ponderato giudizio: la questione è molto sottile. Costui giura e spergiura, da buon villano, che quella bestia che conduce non è una capra, bensì una vitella o a una vacca. Che ne dice la Reverenza Vostra?

Risponde Baldracco: — Non v'è dubbio possibile che sia una capra. Lo direbbe anche un cieco. E tu, poverino, presumi di dire che una capra è una vacca? Va', che sei matto. Hai forse scommesso qualcosa?

— Otto scudi contro la vacca — risponde quello.

E Baldracco: — In virtù della mia sentenza hai perso la capra.

Così Zambello restò a mani vuote, senza la sua cara Chiarina; e i frati se la portarono con loro al convento della Mottella.

(trad. di EMILIO FACCIOLI)

Aspetti teorici della traduzione nella opera "Les problèmes théoriques de la traduction,, di Georges Mounin

(Editions Gallimard, 1963)

a cura di Aldo Enzi

Il problema della traduzione si era imposto all'attenzione dei filosofi sin dall'antichità. Esso origina dall'incontro, o, se si vuole, dal conflitto di due civiltà diverse, di due forme di cultura opposte: alla sua base sta quindi la forma estrema e genuina di un contrasto, che tuttavia risulta mitigato quando insieme affiorino in misura variabile elementi di assimilazione e di penetrazione reciproca.

Il problema fino all'800 è stato sempre posto in senso limitato; ogni discorso sulla traduzione sottintendeva il passaggio di contenuto da una lingua di cultura ad altra. Pertanto il tradurre era reputato un utile esercizio perchè, addomesticando il pensiero colle bellezze recondite delle grandi testimonianze letterarie, allargava gli orizzonti e fecondeva la produttività; inoltre, conducendo il tradurre a una analisi minuta del pensiero dell'autore tradotto, ne procedeva « utile ginnastica all'intelletto e insieme larga e piena conoscenza del pensiero stesso ». Il problema quindi veniva impostato nei suoi presupposti letterari e filologici, e nelle sue conseguenze culturali.

Il fatto che nel problema della traduzione si fosse assunto a unico campo di osservazione quello delle lingue di cultura, ha impedito di avvertire sia il giovamento, sia la difficoltà, che alla conoscenza particolare dei valori di ciascuna lingua poteva derivare dal raffronto con elementi paralleli delle lingue meno note. Quando già nel '500 tale vantaggio fu avvertito, non mancarono severe resistenze dovute al carattere di assoluta che il peso della tradizione conferiva alle lingue di cultura.

Non erano certamente ignote le difficoltà. « L'attenzione degli antichi verso il linguaggio ha gravitato su due diversi aspetti: quello che possiamo dire psicologico, del significante rispetto alla natura, quindi del valore di verità naturale che esso ha, e quello logico del linguaggio come forma del pensiero. Ma non è stato ignorato quello culturale, del linguaggio, cioè, come componente della storicità dei popoli, particolarmente rilevato nella sua partecipazione alle attività creatrici della parola » (1). Una difficoltà alla traduzione è evidentemente rappresentata non solo dalle differenze delle forme particolari a una nuova struttura, ma anche dal fatto che a questa diversa forma dia maggiore contributo la logicità o non piuttosto il lato intuitivo, emozionale o pratico.

Le difficoltà intuite avevano sì indotto a pensare che il tradurre potesse essere impossibile, però l'affermarsi della attività traduttrice e, soprattutto, l'atteggiamento dei filosofi, avevano fatto assumere come canone assoluto che la traduzione fosse sempre possibile. Il linguaggio era concepito come una innata facoltà di espressione; questa spinta all'espressività, considerata come un denominatore comune che sotteraneamente lega le lingue una all'altra, si riportava alla ragione fondamentale della universalità dello spirito e del pensiero umano. È vero che il linguaggio ha in sé qualche cosa di necessario e di naturale, e intanto è universale in quanto è comune a tutti gli uomini, però esso, nelle varie lingue, si determina in una scelta diversa dei molteplici aspetti della realtà e si avvale di simboli fonici, il cui valore è convenzionale e non naturale, par-

ticolare e non universale. Non si avvertiva pertanto nelle lingue «una diversa tendenza, o, se si vuole, un diverso indirizzo nella costituzione di unità noetiche organizzatrici del reale, nel senso che l'ambito in cui opera la categoria della identità o della omogeneità può essere più o meno vasto» (2).

Nella valutazione del nostro problema si era affacciato anche il concetto del « facile » e del « difficile ». Già Cervantes, facendo dire a Don Chisciotte che le traduzioni altro non sono che dei « tappeti visti alla rovescia », osservava che il tradurre da una lingua facile (noi diremmo da una lingua strutturalmente affine) non è altro che « decalcare ». La difficoltà quindi, non l'impossibilità — chè alla possibilità del tradurre non si conoscevano limiti — era intuita nella costrizione a crearsi una nuova storicità culturale e linguistica.

Il problema della traduzione si trasformava anche nel problema del traduttore; si spostava dal contrasto oggettivo di due culture invertebrate nelle rispettive lingue, alla soggettività — sensibilità e cultura — dell'intermediario, il quale « essendo padrone per definizione di due lingue, domina anche due civiltà, per lontane che esse possano essere per gli altri mortali » (3). Trasferito il problema nella personalità del mediatore, si poneva il quesito della « fedeltà » e della « infedeltà », si affermava l'esigenza di definire le qualità del buon traduttore (4).

Non si ignorava, è vero, ma pur tuttavia non si teneva nel dovuto conto, la profonda differenza che intercorre fra i due poli della impossibilità teorica e della possibilità pratica della traduzione, né si indugiava a riflettere sulla differenza fra lingue prive di scrittura, cioè lingue di popoli a livello etnografico, e lingue di cultura, cioè lingue di popoli aperti a tutti i problemi (5). Esistono lingue che obbiettivano forme di civiltà in cui è assente la struttura logica del pensiero, lingue il cui contenuto lessicale-semanticò è assolutamente chiuso alla ricezione di elementi culturali esterni; esistono per l'incontro lingue capaci di assimilare senza nocimento alcuno per la propria autonomia, qualsiasi elemento straniero. Anche nei confronti del traduttore il problema veniva posto sempre tenendo presenti quelle lingue che, storicamente considerate, apparivano come il prodotto elaborato dalla tradizione di una particolare forma di cultura. Il tradurre pertanto era giudicato alla stregua di una tra-

sposizione di linguaggio da una forma culturale ad altra. Già il Machiavelli aveva visto il problema in questo senso: « Ma quella lingua si chiama d'una patria, la quale convertisce i vocaboli che ha accettato nell'uso suo, ed è sì potente che i vocaboli accettati non la disordinano, ma ella disordina loro, perchè quel ch'ella reca ad altri, lo tira a sè in modo che par suo ».

Il problema della traduzione ha un'ampia letteratura e una storia millenaria: sorto da esigenze d'ordine pratico, impostosi su un piano universale col diffondersi dei grandi movimenti religiosi, esso sollecitava una soluzione dibattendosi fra la tradizione sacra del rigoroso rispetto al verbo divino e la tendenza letteraria profana al libero adattamento. Ma le soluzioni prospettate attevano sempre alla filologia, alla stilistica, non alla linguistica pura. Il problema era stato indagato nella figura, nella *trasparenza* dell'interprete, il quale veniva rappresentato ora come un momento di contatto preliminare fra due civiltà, ora come strumento veicolare; era stato studiato nel suo aspetto di espansione, di convergenza culturale e di esigenza civilizzatrice, di permeabilità e di adeguamento di linguaggi espressivi riflettenti mondi diversi, di equivalenze significative e di corrispondenze semantiche; si era ripudiato il culto della parola isolata e si era riconosciuto il valore dei sintagmi; si era avvertita la necessità dell'interpretazione dei valori evocativi, della espressività accessoria, e si era intuita la validità del rapporto fra atto linguistico e situazione; si era posto in rilievo il contrasto fra traduzione poetica e traduzione di ordine scientifico e pratico; era stato reso evidente l'atteggiamento ricettivo di una lingua vitale, « la quale spalanca ansiosamente le porte a tutto quanto è nuovo, umano, perché capace di sentirlo come proprio ».

Il problema della traduzione perciò non poteva avviarsi a una soluzione scientifica, fin tanto che imperava il principio di una mera differenza di cultura. Lentamente, dal tardo medioevo in poi, l'ampliarsi delle cognizioni linguistiche contribuì ad indebolire la tradizione aristotelica determinando una situazione nuova. Si giunse a intuire una diversità non solo esterna delle lingue; « la idea del loro interno e più intimo divergere, da curiosità quasi favolosa che era, cominciò a diventare un concreto dato di esperienza e un oggetto di ricerca scientifica » (6).

Mancava, cioè, una trattazione rigorosamente, consapevolmente scientifica: Georges Mounin assolve questo compito.

* * *

L'opera, presentata in una breve prefazione da Dominique Aury, si divide in sedici capitoli raccolti in sei parti: 1°) La linguistica e la traduzione; 2°) gli ostacoli linguistici; 3°) il lessico e la traduzione; 4°) la visione del mondo e la traduzione; 5°) la etnologia, la filologia e la traduzione; 6°) la sintassi e la traduzione.

Nella esposizione della materia abbiamo ritenuto opportuno attenerci alla sequenza dei capitoli.

Come avverte subito il Mounin, la parola traduzione è da interpretarsi nella sua accezione più vasta (si pensi alla traduzione della Bibbia in tutte le lingue del mondo) e non deve essere limitata alla comunicazione fra lingue di cultura, e neppure nel senso di *ri-creazione* artistica, perchè, in quest'ultimo caso, si entrerebbe nel campo della filologia, della estetica o della letteratura, ma non della linguistica pura (7).

Una teoria della traduzione cercherà di comprendere perchè e in quale modo, nonostante tutto quello che è stato detto circa la eterogeneità radicale dei diversi sistemi linguistici, gli uomini riescano a comunicare fra loro.

L'autore esamina le teorie linguistiche che negano teoricamente la legittimità della traduzione, o, quanto meno negano, sul piano linguistico, la validità di ogni attività pratica di traduzione, motivando il loro atteggiamento sia con la considerazione che la nozione tradizionale di *significato* non è più accettabile, in quanto non consente un accordo sui valori universali, sia colla teoria dei *campi semantici*, e cioè che ogni lingua organizza la realtà cogliendo aspetti parziali e non totali del fatto esterno, sia colla teoria delle *Weltanschauungen* (visioni del mondo), per cui ogni lingua struttura diversamente l'universo, sia infine colla teoria delle civiltà *etnograficamente* diverse, per cui la interpretazione semantica dei fatti ecologici, tecnologici, ecc. non trovano mai piena rispondenza in altra lingua. Le difficoltà che insorgono nella traduzione potrebbero pertanto ridursi a due tipi: difficoltà interne della linguistica e difficoltà ad essa esterne, che potremmo chiamare, secondo la scuola americana, *etnografiche* (8).

1) Mounin considera la traduzione una attività linguistica, e quindi affronta i vari problemi attenendosi scrupolosamente al suo assunto. Egli espone le sue teorie sia direttamente, sia indirettamente, recensendo altri autori. Parlare di traduzione è parlare di bilinguismo; pertanto la traduzione è un fenomeno di contatto, di interferenza fra due lingue, che si inverte dapprima in un individuo particolare. Ogni lingua però è una struttura a sè, un complesso di sistemi e di elementi distinti ma interdipendenti e solidali. Quando essa venga a contatto, o, il che è lo stesso, si trovi in opposizione a un'altra struttura, difficilmente può restare immune da deviazioni. Il caso ipotetico del traduttore perfetto il cui virtuosismo rendesse fattibile sul piano pratico la coesistenza di due strutture linguistiche diverse, senza tracce di contaminazione, non dovrebbe interessare il linguista se non come problema di eventuali esiti di confronto.

Nella coscienza del traduttore il contatto, diciamo pure l'influsso, si manifesta soprattutto nella predilezione dei neologismi stranieri, nella tendenza ai prestiti, ai calchi, alle citazioni non tradotte, nella ripetizione di parole e di espressioni che, tradotte una prima volta vengono poi mantenute nella lingua originale. Il maggiore o minor prestigio di una lingua di cultura influisce poi sulla efficacia della interferenza.

Il problema della traduzione esiste e può essere affrontato tenendo presente: a) l'attività del traduttore, attività pratica che aumenta rapidamente in ogni campo della cultura; b) l'impiego di macchine elettroniche che apre inaudite possibilità; c) gli aspetti teorici delle moderne correnti di linguistica strutturalista e funzionale, secondo le quali la traduzione dovrebbe essere impossibile. Fra l'altro la linguistica moderna mette in forse la validità della traduzione negando la validità della nozione di « significato ».

L'autore non potendo negare nè la validità delle conclusioni cui giunge la linguistica strutturalista (tradurre è impossibile), nè la validità delle traduzioni affermate dalla pratica sociale (quindi tradurre è possibile) sottopone a una attenta disamina gli aspetti del problema.

2) La traduzione concepita come attività linguistica non è mai stata oggetto di una indagine scientifica. Nè i grandi linguisti, nè le grandi enciclopedie, salvo poche eccezioni, degnano di un esame approfondito il nostro

San Marco Giuseppe



IMPIANTI BRUCIATORI A NAFTA
RISCALDAMENTO - SANITARI
IMPIANTI GAS - METANO

Studio tecnico:

Via Guerrieri Gonzaga, 29

TELEFONO 22-403

Abitazione: Borgochiesanuova

TELEFONO 27-568

Legatoria Libri

*Bruno
Dalledonne*

Premiata alla Mostra Nazionale
dell'Artigianato



VASTO ASSORTIMENTO

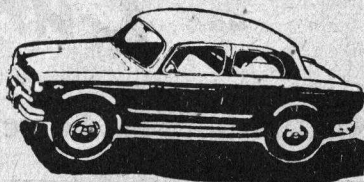
COR NICI

Mantova - Via Cappello, 18

OFFICINA - AUTORIPARAZIONI - SERVIZIO AUTORIMESSA

RICCIOLO

di Vittorio Braghiroli



Stazione Servizio **Molykote**

MANTOVA

Via Cocastelli n. 15

Telefono 26305

Specializzata
per autovetture

Alfa Romeo

L' AUTOSCUOLA CESTARI

AUTORIZZATA DALLO STATO



OFFRE LA PATENTE ANCHE A VOI
con le garanzie della
puntualità - serietà - capacità

MANTOVA

Uffici: Galleria Ferri n. 6 - telefono 22.760

AULA DIDATTICA: VIA CAPPELLO, 14

da **Lano**

Ristorante "La Torretta,,

(nuova gestione)

Mantova

Via Leon D' Oro, 13

TRADIZIONALE

CUCINA

MANTOVANA

Cartoleria

ROSSI

cancelleria

ingrosso

dettaglio

libri - giornali - riviste

Mantova - via Fernelli, 12

telefono 20526

problema. Qualche traduttore ha affermato che la traduzione letteraria non è una attività linguistica, ma una attività letteraria, o quanto meno una attività sui generis; ma il Mounin insiste nell'inserire l'attività traduttrice nel quadro della linguistica generale.

3) Al fine di chiarire alcuni problemi il nostro prende in esame le più accreditate teorie sul significato della parola.

A) Superata la concezione biblica, e anche platonica, della lingua intesa come repertorio, e del vocabolario interpretato come un inventario di parole, concezione secondo la quale il segno linguistico unisce una cosa a un nome, Ferdinando De Saussure aveva affermato che il segno linguistico unisce un concetto a una immagine acustica e che il contenuto, cioè il significato, nell'ambito del campo semantico, si definiva in base a differenze ed a opposizioni. La critica sossuriana ha quindi dimostrato, su basi scientifiche, che non è possibile tradurre parola per parola perchè il lessico relativo a ogni ambito concettuale, costituisce un campo semantico, cioè una unità organizzata, i cui elementi si delimitano reciprocamente e derivano il loro valore anche dalla posizione che occupano all'interno del campo. La struttura dei campi semantici corrisponde a una gerarchia di valori, riflette la mentalità delle varie epoche, influisce su di essa imponendo particolari forme di analisi della realtà. In altri termini: il dominio della realtà non è un dato di fatto acquisito per sempre e per tutti, ma una ininterrotta, continua conquista dello spirito.

B) Il Mounin analizza quindi le teorie di Leonard Bloomfield, il quale spiega la parola « significato » ricorrendo a una definizione di carattere comportamentista, per cui il significato è una componente costituita dalla situazione in cui il loquente pronuncia una frase, e dal comportamento-risposta dell'interlocutore. Cogliere il senso di un enunciato significa conoscere compiutamente tutte le situazioni e tutte le risposte, il che equivale alla somma totale delle conoscenze umane; pertanto la teoria implicherebbe una negazione sia della legittimità teorica, sia della possibilità pratica di qualsiasi traduzione. Tuttavia questa impossibilità scientifica viene corretta dalla postulazione, per tutti gli studi scientifici, di un carattere di specificità e di stabilità delle forme linguistiche nell'ambito di una determinata comunità di parlanti. Nei valori significativi di alcuni vocaboli chiave si rispecchierebbero i carat-

teri spirituali di intere età e ambienti.

C) La linguistica matematica spinge alle estreme conseguenze il rigore scientifico del Bloomfield, ma senza dare importanza al suo postulato circa il valore della semantica. Questa scuola trascura il « significato » (= sostanza) non aprioristicamente, ma perché reputa la semantica quella parte della linguistica in cui le conoscenze meno sicure e meno ampie non consentono ancora una interpretazione scientifica. Questa scuola, di fronte al corpus linguistico, si comporta come un decifratore di fronte al criptogramma, e opera sulla statistica delle frequenze. Il suo principale rappresentante, l'americano Z.S. Harris tuttavia, sia pure indirettamente, non rinuncia in pieno al valore della semantica.

D) Infine Louis Hjelmslev, approfondendo il problema dei rapporti tra forma e significato giunge a distinguere oltre a una forma e una sostanza dell'espressione, anche una forma e una sostanza del contenuto (9), diventando il promotore di un'algebra linguistica.

Insomma, afferma il Mounin, i quattro linguisti tendono a instaurare metodi più scientifici, per giungere al « significato ». I loro tentativi, specialmente degli ultimi tre, di eliminare la semantica non tanto dalla linguistica generale, come vedremo, quanto da quella descrittiva non possono dirsi del tutto riusciti. Essi hanno avuto il merito di scuotere posizioni tradizionali e di aver messo in luce aspetti ignorati, impensati della semantica. Le loro teorie non hanno compromesso né la legittimità teorica, né la possibilità pratica della traduzione.

4) La linguistica strutturalista giunge anche per altra via a negare la possibilità della traduzione. Rifacendosi più direttamente al concetto di struttura si rileva la presenza di un abisso incolmabile fra le strutture linguistiche e le strutture del mondo fisico. Non è affatto vero, e ne conviene subito anche il Mounin, che a una determinata categoria della realtà corrisponda una determinata categoria linguistica; non è vero che a una data realtà, a un dato processo corrisponda sempre un nome o un verbo, e che basti tradurre quel nome, quel verbo, nella voce corrispondente di un'altra lingua. Il presupposto che i concetti espressi nelle varie lingue facessero capo allo stesso universo, alla stessa esperienza umana, analizzata secondo categorie conoscitive identiche per tutti gli uomini

ni, era già stata impugnata dal Humboldt; ora la teoria humboldtiana che ogni sistema linguistico esprimesse una analisi del mondo esterno del tutto particolare a ogni lingua, quindi diversa dalle analisi offerte dalle altre lingue, che il linguaggio e la Weltanschauung si condizionassero, si determinassero a vicenda, viene formulata con maggior rigore. Ogni lingua ha un proprio modo particolare di strutturare la realtà e di rilevare determinati elementi; nessuna lingua ripete nella sua struttura un fatto del mondo esterno nella sua totalità, ma soltanto un segmento di questa, e per ogni lingua il segmento è, o può essere, diverso. Perciò una qualsiasi realtà fisica si obietta linguisticamente in descrizioni semantiche profondamente diverse da civiltà a civiltà. Le lingue, nonostante le apparenze, non analizzano mai allo stesso modo lo stesso fatto reale. Mentre nella linguistica sossuriana e anche bloomfieldiana l'ostacolo alla traduzione era costituito dalla impossibilità di accedere ai significati degli enunciati linguistici, ma tuttavia si poteva postulare l'esistenza di significati comuni a tutti gli uomini, cioè universali, la nuova corrente, impugnando la universalità dei significati, esclude ogni e qualsiasi possibilità di traduzione. Chiunque voglia affrontare il problema della traduzione deve tener presente queste critiche apparentemente distruttrici.

5) Le difficoltà fino ad ora prospettate possono ricondursi alla linguistica *interna*, cioè soggettiva; ma anche la linguistica *esterna*, oggettiva, quella che ricorre alla sociologia come ad una scienza ausiliaria, offre nuove difficoltà di ordine etnografico. Due mondi culturali diversi non possono comprendersi appieno, perciò non si lasciano tradurre l'uno nell'altro. È stato detto che i vari stati cronologici dello sviluppo psichico dell'umanità sono irriducibilmente differenti. Ma anche in senso sincronico le differenze di struttura economica, sociale e tecnologica, le differenze ecologiche, le differenze di natura ideologica, religiosa e politica oltreché linguistica, costituiscono altrettanti ostacoli frapposti a una reciproca comprensione. Un popolo ad alta civiltà potrà penetrare nel mondo spirituale di un popolo primitivo e interpretarlo, prima etnograficamente, poi linguisticamente; ma come potrà, per esempio, una lingua della Patagonia cogliere il senso del mondo filosofico greco?

Pertanto: la esistenza di civiltà differenti

dimostra irrefutabilmente che fra popoli e mondi di cultura diversa esiste una frattura di ordine sociale o ecologico o ideologico, oltreché linguistico, la quale costituisce un ulteriore ostacolo alla traduzione, ostacolo che potremo chiamare etnografico.

6) Dato che la traduzione si fonda sulla conoscenza del significato dei segni il Mou-nin si accinge a una analisi della nozione di « significato » e quindi della nozione di « lessico », quale viene condotta dalle varie scuole linguistiche. La vecchia nozione empirica di « lessico », inteso come repertorio, è stata sottoposta a critiche demolitrici che si possono riassumere in tre correnti: a) una corrente che mira all'approfondimento della nozione di significato; b) una corrente che mira a chiarire i rapporti fra lingua e visione del mondo; c) una corrente, possiamo dire di linguistica esterna, che tende a sottolineare le differenze etnografiche che si appaiono nelle varie lingue. Tutte e tre le correnti, mirando in definitiva a sostituire alla interpretazione tradizionale del lessico inteso come nomenclatura, quella del lessico intesa come struttura, giungevano a una nozione nuova, quella che oggi correntemente si esprime in una immagine comune: campo semantico.

La teoria dei campi semantici costituisce una prova evidente del fatto che ogni sistema linguistico racchiude una sua particolare e originale analisi del mondo esterno che differisce non solo da quella di altre lingue, ma anche da quella di altri periodi cronologici della stessa lingua. Il modo di vedere la realtà, e di segmentarla, varia da popolo a popolo, quindi variano anche i campi semantici che esprimono lessicalmente la realtà. Ogni campo semantico è costituito da un mosaico le cui tessere non corrispondono da una lingua all'altra. Le indagini sulla struttura del lessico (Hans Vogt, S. Ullmann, P. Guiraud, J. Cantineau, L.J. Prieto ecc.) verrebbero a dimostrare che la corrispondenza esatta fra due elementi di uno stesso campo semantico, ma di lingua diversa, è per lo più impossibile.

L'atteggiamento più o meno discutibile di alcuni linguisti tedeschi (Weisgerber, Günther Ipsen, Jolles) che attraverso la concezione strutturalista del lessico vorrebbero giustificare la teoria di una comunità culturale europea germanofona, di una « volontà comunitaria », di una « lotta per l'ordine », non pregiudicano in fin dei conti la validità

dell'attività traduttrice. Si può quindi concludere che i vari tentativi di organizzare in strutture i campi semantici (detti anche, a seconda degli autori, nozionali, concettuali, lessicali) pure non essendosi convincentemente affermati come nel campo della fonologia e della morfologia (perchè il lessico non consente una descrizione esaustiva e ordinata) e che sembrerebbero impugnare la validità della traduzione, sono tuttavia utili in quanto dispiegano la nozione di significato consentendone una interpretazione più profonda e adeguata.

L'autore continua la sua disamina delle varie teorie linguistiche soffermandosi sulla ipotesi della doppia articolazione anche dei significati (del contenuto) come era stata intravista da Hjelmslev e poi indagata con maggiore rigore scientifico da Prieto (è la teoria dell'isomorfismo per cui la doppia articolazione sul piano della espressione, si-

gnificante e fonema, si ripete sul piano del contenuto, significato e unità significative minime o «*figurae*» di Hjelmslev). Il Mounin pure avanzando alcune riserve circa queste «ipotesi di lavoro» si dice convinto che «mettere in evidenza le strutture del contenuto (semantico) in ogni lingua, così come la formulazione di una teoria dei significati, costituisce un apporto inestimabile alla teoria della traduzione, in quanto consentirà un confronto scientificamente meglio fondato dei significati di una parola nelle varie lingue». E qui si affaccia una ipotesi suggestiva: se l'indagine linguistica strutturalista riuscisse nel campo della semantica a enucleare le particelle elementari del significato, così come la fisica ha riconosciuto nell'atomo elementi costitutivi minimi irriducibili, il problema della traduzione potrebbe dirsi risolto.

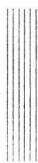
8) I procedimenti seguiti ad es. nel campo della matematica e della chimica che si avvalgono di una specie di «metalingua» (10) costituita da formule e da simboli, i metodi applicati nella classificazione degli oggetti nei musei (11) o delle opere nelle biblioteche (12), potrebbero forse suggerire la via da percorrere per giungere a una classificazione dei concetti nel linguaggio comune. Ciò attraverso la codificazione dei concetti, attraverso quindi una semanticità artificiale, si potrebbe giungere a sostituire alla anarchia delle parole comuni e dei nomi *macroscopici* del vocabolario comune (13), un sistema composto di tratti distintivi, di unità microscopiche addizionabili.

In altre parole: negli autori citati dal Mounin (in Hjelmslev, in Prieto, in Sörensen, in Gardin, nei primi tre in modo esplicito, nell'ultimo con metodo più scientifico) si giunge allo stesso procedimento: alla scelta di caratteri descrittivi o distintivi, di tratti pertinenti, scelta che in ultima analisi è un avvio a una vera e propria «definizione». La definizione acquisisce una importanza relevantissima soprattutto nel campo scientifico e tecnico, in quanto la traduzione deve fondarsi non sul semplice equivalente fornito dai vocabolari bilingui, ma sulle descrizioni.

9) La definizione, o, meglio, l'analisi degli ultimi segmenti significativi, delle particelle elementari, e quindi universali, del significato, suggerisce di riprendere in esame le speculazioni circa le lingue filosofiche universali. Il Mounin quindi accenna rapida-

Libreria Minerva

l'ambiente ideale
per l'amatore
del libro



Mantova

PORTICI BROLETTO N. 45

TEL. 22773

mente alle teorie di Cartesio, di Dalgarno, di Wilkins, di Leibniz. Cartesio, criticando un progetto di lingua universale costituito da un codice cifrato plurilingue (14), proponeva nel suo progetto di lingua universale, sull'esempio dell'ordine naturale stabilito fra i numeri, la istituzione di un ordine analogo che comprendesse tutti i concetti della mente umana. Egli considera la classificazione dei concetti dal punto di vista logico e non linguistico. Dalgarno propone una classificazione metodica di tutti i concetti e la loro rappresentazione mediante lettere dell'alfabeto (caratteri). Anche il Leibniz, fra il 1656 e il 1679, pensava a una specie di alfabeto dei pensieri dell'uomo.

Le obiezioni più gravi che si possono muovere a queste lingue artificiali (un tempo chiamate filosofiche) è che esse partono dal presupposto erroneo di una identità fra rapporti grammaticali e rapporti logici e da una altrettanto erronea opinione che il lessico costituisca una raccolta completa di nozioni universali già chiaramente definite.

Ma oltre questa via, osserva il Mounin, oltre questo tentativo di passare dalla logica al linguaggio attraverso la grammatica (è il metodo aristotelico) esiste una seconda via; passare dalla logica al linguaggio attraverso la semantica. I risultati deludenti conseguiti per la prima via avevano dissuaso gli studiosi dal percorrere la seconda.

Con altre parole: gli sforzi condotti per collegare la logica al linguaggio avevano tenuto conto soltanto dell'aspetto grammaticale della lingua, non di quello semantico. La logica non aveva mai considerata la possibilità di interpretare la correlazione con i segni linguistici dal punto di vista del significato, della classificazione dei significati. Pertanto gli studi sullo strutturalismo semantico e i tentativi di classificazione dei contenuti, si ricollegano in definitiva a una interpretazione logica del linguaggio, quale, in sostanza, era già stato tentato, sebbene per altra via, da Cartesio, Dalgarno, Wilkins, Leibniz e forse addirittura da Raimondo Lullo.

Il Mounin pur non ignorando le gravi critiche mosse ai vocabolari onomasiologici (per es. quelle relative alla impossibilità di definizioni esaustive e di una esatta imputazione delle nozioni ai vari campi semantici) ritiene auspicabile il tentativo: « dans la théorie des classifications, la sémantique structurale risque de trouver les lumières qui lui permettrons de sortir de la période

des tâtonnements et des résultats partiels ».

Riassumendo: la linguistica dei secoli XIX e XX ha distrutto le vecchie idee circa una pretesa correlazione rigida fra logica e linguaggio, però non ha potuto ignorare la necessità di una ricerca più intima da attuarsi nel campo della semantica.

10) Mounin vaglia attentamente ora il concetto di *denotazione* e di *connotazione*. Premesso che i termini sono tolti dalla filosofia scolastica (l'uso moderno risale a John Stuart Mill), il significato dei due termini varia a seconda delle scuole linguistiche. Comunque la denotazione implica una descrizione oggettiva (completa, totale) della realtà, mentre la connotazione esprime valori *aggiuntivi*, supplementari, soggettivi. Nel linguaggio scientifico predomina la denotazione, nel linguaggio letterario la connotazione. Benchè il valore dei due termini non sia ancora univocamente definito, tuttavia si può affermare che per il traduttore le connotazioni, appunto perchè espressioni di valore soggettivo (emotivo, affettivo, evocativo, ecc.) con tutto il loro corredo di valori supplementari ambientali, tonali, tradizionali, culturali, memorativi ecc. escludono la possibilità di una esatta corrispondenza dei significati da una ad altra lingua, anzi, da individuo a individuo, in quanto le emozioni e i segni linguistici sono fenomeni pertinenti a piani diversi e perciò non commensurabili.

È però vero che attraverso l'azione esercitata dalla scuola e dai mezzi popolari di informazione, le definizioni denotative si fanno più frequenti di quelle connotative (15), anche perchè le vie di acquisizione dei significati sono per lo più quella linguistica (significato desunto dai vari contesti) e quella logica (significato derivato attraverso altre parole e definizioni). La connotazione non solo rende difficile, se non impossibile, la comunicazione fra civiltà diverse, fra ideologie diverse, fra diversi ambienti etnografici, ma addirittura frappone barriere invalicabili o, quanto meno, pone gravi limiti alla comunicazione intersoggettiva.

11) Dall'età di Cicerone fino al sec. XVII le difficoltà della traduzione erano considerate come difficoltà soprattutto stilistiche. In netto contrasto con i postulati ritenuti validi sino dalla più lontana antichità, per es. il postulato della possibilità di comunicare tutto a tutti, della unicità della esperienza umana, della identità dello spirito e della universalità delle forme conoscitive,

stanno i risultati della linguistica moderna. Secondo alcune correnti, a dire il vero più filosofiche e letterarie che rigidamente linguistiche, la traduzione è impossibile perché è impossibile la comunicazione fra individuo e individuo. La linguistica moderna soccorre la traduzione segnalando gli ostacoli; essa descrive le difficoltà ma nello stesso tempo suggerisce il modo di superarle. La corrente filosofica, e anche linguistica, che nega la legittimità della traduzione è quella nota sotto il nome di *solipsismo*. È vero che si può operare una distinzione, sotto l'aspetto della versione, fra prosa e poesia; quella essendo una forma di conoscenza discorsiva, logica, consente, sia pure entro certi limiti, la comunicazione dei valori semantici, perché in essa il linguaggio, attuando una sua funzione comunicativa pratica, anche intellettuale, diventa uno strumento; ma questa, la poesia, dovendo esprimere valori emozionali, fantastici, che possono essere anche di natura religiosa, mistica, metafisica, legati alle connotazioni, cioè agli aspetti squisitamente soggettivi, ineluttabilmente individui dell'esperienza, non consente alcuna forma di trasmissione. La linguistica moderna accetta tutte queste analisi minuziose ma le trasporta dal campo della speculazione filosofica nella realtà viva della lingua; e cioè: nei significati possiamo sempre cogliere degli elementi *macroscopici*, elementi significativi comuni agli individui di una stessa comunità culturale, ed elementi *microscopici*, cioè i tratti oscuri, variabili, irriducibilmente personali del linguaggio; in altre parole, esistono sempre dei tratti semanticamente pertinenti, cioè noti a tutta una comunità. La teoria della incomunicabilità che si fonda sulla impossibilità di trasmettere i moti interni, variabili da individuo a individuo, esalta gli elementi microscopici, non tiene conto né degli elementi macroscopici, né dell'immenso contributo della letteratura e della scuola, per cui i significati dei segni vengono acquisiti non soltanto attraverso esperienze esclusivamente individuali, ma soprattutto attraverso definizioni linguistiche e logiche. Se il linguaggio fosse davvero incomunicabile non sarebbe neppure possibile l'apprendimento di una lingua totalmente straniera.

12) Un'altra difficoltà è costituita dalla ricchezza lessicologica che in alcuni popoli caratterizza determinate nozioni o determinati processi. Se è pur vero che ogni lingua opera dissezioni originali nel campo semantico,

tuttavia si può affermare che esistono dei domini in cui la natura stessa, più che l'uomo, ha tracciato i limiti della segmentazione linguistica. In questi campi quindi sarà probabile trovare un sostrato comune. Nei linguisti che cercano di penetrare la realtà oggettiva del linguaggio, si nota spesso come una ripugnanza a trascurare certi caratteri generali, anzi, universali. Prende così corpo la teoria degli universali linguistici. Come l'etnografia prende in esame universali ecologici, tecnologici; come la antropologia e la sociologia ammettono l'esistenza di universali bio-fisiologici, culturali ecc., così la linguistica tenta di applicare il nuovo procedimento alla lingua: si avranno quindi universali cosmogonici, psicologici, morfologici, grammaticali, semantici. La presenza innegabile di universali linguistici, di invarianti di significati denotativi, porta a confermare la validità di una teoria della traduzione.

Tutte le teorie che portano alla conclusione della incommensurabilità dei sistemi linguistici hanno, per un legittimo procedimento metodologico, negletto tutti gli elementi non pertinenti alla loro tesi; ma proprio questi elementi disattesi, questi universali linguistici, sono di grande interesse per una teoria della traduzione. Inoltre si è trascurato di prendere in considerazione un altro fenomeno importante: quello della convergenza delle culture, convergenza che implica una comunanza di riferimenti a una realtà culturale e di conseguenza a una equivalenza denotativa dei segni. Si può quindi affermare che all'interno della famiglia linguistica indoeuropea si ha una massa notevole di cultura comune, riflessa in un vasto corpus del vocabolario comune a tutte le lingue europee (16).

Cosmogonia, biologia, fisiologia, psicologia, sociologia, antropologia culturale e la linguistica stessa contribuiscono a compilare questo vasto inventario di tratti comuni, i quali appunto consentono la traducibilità. Si può concludere che la traduzione è certamente possibile nell'ambito degli universali e questo significa indubbiamente una breccia nella fortezza del solipsismo linguistico assoluto.

13) Si è voluto nelle pagine precedenti giustificare il diritto della teoria della traduzione a figurare in un trattato di linguistica generale. Una teoria della traduzione con i suoi problemi e le sue soluzioni, non si esaurisce nel solo ambito della linguistica strutturale, la quale, soprattutto nel suo a-

spetto combinatorio, porterebbe a pensare che la traduzione possa essere ridotta a un mero problema di conversioni algebriche, cioè a un passaggio dalle formule linguistiche di un sistema (per es. il tedesco) alle formule linguistiche di un sistema diverso (per es. l'italiano). Sappiamo che il lessico allo stato attuale delle ricerche non si lascia strutturare, però si lasciano ridurre a sistema la morfologia e la grammatica. Quindi sotto l'aspetto morfologico e grammaticale ogni lingua è una specie di algebra. Si ritorna al principio dell'isomorfismo, applicato ora ai piani della linguistica e della matematica.

Le formule algebriche si valgono di simboli universali che sono l'espressione di una rigida convenzione; esse non hanno un loro significato compiuto, esse sono *disponibili* per l'uso che se ne vorrà fare; e l'uso che se ne fa consiste proprio nel riempire di contenuto le formule vuote del sistema, cioè riempirle di leggi di corrispondenze, di valori aritmetici, di numeri, di distanze, di velocità, di masse... Allora le formule acquistano un loro significato pieno che consente la comunicazione. Allo stesso modo la linguistica combinatoria può creare dei modelli vuoti, morfologici e sintattici, dello stesso tipo delle formule algebriche; questi modelli rifletterebbero la struttura delle lingue come fossero dei *calcoli non interpretati*; basterebbe aggiungere dei valori concreti, dettati dalla realtà non linguistica, e le formule diventerebbero pienamente espressive. Si avrebbero, in altre parole, delle strutture formali non interpretate; il lessico cioè si comporterebbe nei confronti della linguistica combinatoria, come l'aritmetica nei confronti dell'algebra. La possibilità d'una lettura delle strutture formali *non interpretate* e di una lettura delle strutture formali, interpretate mediante addizione di valori semantici (confronta la lettura algebrica e la lettura aritmetica delle formule), è inequivocabilmente dimostrata sul piano pratico dalla effettiva interpretazione di testi in lingue non ancora totalmente decifrate.

La linguistica americana, partendo dal postulato della impossibilità di una accessione alla plenitudine del significato, ha finito col bandire la semantica dalla linguistica strutturale. Questo atteggiamento implicante la reiezione del contenuto, della « sostanza », ha reso necessaria la formulazione di una nuova terminologia che riflettesse appunto l'aspetto antisostanzialista della linguistica:

linguistica descrittiva, strutturale, combinatoria, interna. Ma la semantica, cacciata dalla porta, rientrava, dalla finestra, nel campo della linguistica generale sotto forma di nuove specializzazioni: psicologia del comportamento espressivo, psicolinguistica, sociolinguistica, etnolinguistica, metalinguistica.

Il problema trattato sinora sotto l'aspetto della linguistica interna, sarà ora analizzato sotto l'aspetto della linguistica esterna, cioè alla luce dei rapporti fra traduzione ed etnografia.

La scuola americana intende per etnografia la descrizione esaustiva della cultura di una comunità, e definisce cultura l'insieme delle attività e delle istituzioni attraverso le quali una comunità si manifesta (tecnologie, struttura e vita sociale, organizzazione del sistema di conoscenza, diritto, religione, morale, attività estetiche). Ma è esattamente quello che si intende per contenuto semantico di una lingua. In fondo è il concetto dei traduttori greco-latini per i quali non bastava conoscere le parole, per tradurre « il senso », ma occorreva anche conoscere le « cose » di cui il testo parlava. Questa esigenza, a dire il vero, non era mai stata ignorata dai traduttori, però non era mai stata formulata esplicitamente (17).

In questo senso la linguistica strutturalista americana affermando che le parole non possono essere comprese compiutamente fuori del contesto dei fenomeni culturali di cui sono simbolo, segna un passo decisivo a favore della teoria della traduzione. E in realtà i tanto decantati soggiorni all'estero che sono unilateralmente concepiti come mezzo indispensabile per appropriarsi una pronuncia corretta, altro non costituiscono, benchè la verità non venga mai esplicitamente riconosciuta, che l'occasione unica di diventare « etnografi ».

Si può accedere dunque ai significati di una lingua per due vie: quella linguistica e quella etnografica (che è poi la via seguita dagli *in-fanti*). Ora, considerando la traduzione sotto l'aspetto etnografico, il processo ci si presenta in un duplice senso: dall'una all'altra lingua e viceversa. Se le lingue appartengono allo stesso livello culturale, la etnografia non presenta problemi insolubili; neppure il passaggio da una lingua a basso livello culturale a una lingua di cultura, offre difficoltà insormontabili; ma non sarà possibile la traduzione da una lingua di cultura a una lingua di popoli primitivi, non

tanto per cause meramente lessicali, quanto proprio per cause etnografiche. Se la traduzione quindi è un problema più che altro etnografico, ne consegue che la civiltà occidentale, la cui profonda e vastissima esperienza e informazione culturale implica la possibilità di ricreare infinite equivalenze di comportamento (tanto più che ha saputo creare la *etnografia*), è la conferma della legittimità di una teoria della traduzione e di una vera pratica scientifica della traduzione.

14) Tuttavia il metodo etnografico perde la sua validità quando si voglia giungere ai significati delle lingue nelle quali si obbiettivano civiltà scomparse. La comprensione di queste lingue sarà possibile nella misura in cui potremo addentrarci nella civiltà di cui sono l'espressione. La scienza che ci permetterà la traduzione sarà allora la filologia. e la filologia è in ultima analisi la comprensione della cultura totale di un popolo; essa ci consentirà, al pari della etnografia nell'ambito delle lingue vive, di interpretare la realtà espressa nelle lingue scomparse.

15) Nell'ultimo capitolo, prima della conclusione, il Mounin riprende in esame il problema della traduzione, considerandolo dal lato della *impenetrabilità* reciproca delle strutture sintattiche. In realtà la struttura sintattica riflette il modo con cui ogni popolo concepisce e raffigura la realtà non linguistica. Se noi ammettiamo nell'universo strutture causali, temporali o modali, il ricorso all'una piuttosto che all'altra, implicherà un diverso modo di interpretare lo stesso fatto invariabile, e di conseguenza, data l'impossibilità di una corrispondenza fra piani diversi di interpretazione del reale, una impossibilità della traduzione.

Si è tentato, per più vie, di risolvere il problema colla ricerca di *universalità* della sintassi; le ricerche, nonostante gli sforzi compiuti, non hanno dato ancora nessun esito soddisfacente. L'esistenza di tali universalità può essere postulata, perchè tutte le lingue umane ricorrono a una stessa specie di strumenti tecnologici cioè fonatori. Comunque, anche ignorando i risultati, invero scarsi, ottenuti dalle ricerche sugli universalità della sintassi, non si può negare che vi è sempre alla base un elemento semantico comune. Anche quando le strutture sintattiche di due lingue siano incommensurabili, si potrà sempre attraverso i *tratti semantici pertinenti*, risalire alla situazione, dalla quale

sarà possibile l'avvio alla traduzione.

16) Conclusione.

Le difficoltà e i problemi della traduzione sono stati formulati in modo razionale sino dall'antichità. Tuttavia una indagine veramente scientifica, cioè linguistica, è stata condotta soltanto nei tempi moderni.

Il problema della traduzione si presentava sotto due aspetti: 1) impossibilità di una traduzione totale; 2) riconoscimento indiretto che la traduzione fosse sempre e comunque possibile, data la universalità delle forme della conoscenza. Essendo prevalso nel corso della nostra civiltà il postulato della identità dello spirito umano, ed essendo stato interpretato il linguaggio più che come *istituto*, come *facoltà*, si è ritenuta sempre possibile la traduzione.

Il Mounin conclude affermando: 1) l'esperienza personale, nella sua unicità, è incommunicabile; 2) in teoria, le unità di base — fonemi, monemi, tratti della sintassi — di lingue diverse non sono sempre commensurabili; 3) però, data la possibilità di riferimento a situazioni comuni tra i parlanti, la comunicazione è possibile. Perciò dovranno rigettarsi le due tesi estreme della totale possibilità e della totale impossibilità della traduzione. «La linguistica contemporanea tende a definire la traduzione come una operazione avente carattere di relatività nei suoi risultati, e di variabilità a seconda dei livelli della comunicazione».

In realtà la traduzione non è mai esautivamente compiuta. Una conoscenza sempre più approfondita di una lingua, intesa nel suo complesso strutturale come nei suoi messaggi soggettivi, la ricerca più ampia di situazioni comuni, la moltiplicazione dei contatti chiarificatori, rendono sempre possibile il rinnovarsi della traduzione.

NOTE

Mentre era in corso di stampa il presente articolo, la casa editrice Einaudi pubblicava, in traduzione italiana, il volume «Traductions et traducteurs» di Georges Mounin («Teoria e storia della traduzione»), dove i problemi della traduzione sono studiati soprattutto sotto l'aspetto pratico.

- (1) A. PAGLIARO, *La parola e l'immagine*, Ediz. scient. Napoli, 1957, pag. 294.
- (2) A. PAGLIARO, *idem*, pag. 352.
- (3) B. TERRACINI, *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, 1957, pag. 77.
- (4) Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, tomo LXIII, p. 508.

- (5) Si veda « Encyclopaedia Britannica » 14-162 E.
- (6) TULLIO DE MAURO, *Johann Joachim Becher*, nella rivista *De Homine* 7/8, pag. 143.
- (7) Quando inseriamo nel problema considerazioni d'ordine stilistico o estetico veniamo in realtà a sfalsare il problema, o quanto meno a limitarlo, perché tali considerazioni ci impegnano in un ambito di alta cultura spirituale; la traduzione, in senso lato, significa trasposizione di un qualsiasi contenuto in una qualsiasi lingua, non solo in quelle aventi lunga tradizione letteraria.
- (8) Per « etnografia » alcuni intendono la descrizione delle varie manifestazioni culturali, sociali, tecnologiche, ecc. dei popoli primitivi, e per « folclore » lo studio delle tradizioni popolari, degli usi, dei costumi, ecc. presso i popoli civili. Per la scuola americana *etnografia* significa descrizione esauritiva della cultura di una comunità, cioè descrizione di tutte le attività e di tutte le istituzioni attraverso le quali una comunità si manifesta. Cfr. pag. 17.
- (9) In L. HJELMSLEV (scuola glossematica di Copenhaghen) i due termini *espressione* e *contenuto* sostituiscono rispettivamente i termini *significante* e *significato* della scuola sossuriana.
- (10) N. D. ANDREEV ha proposto, per es., di chiamare *metalingua* le terminologie normalizzatrici che ricoprono esattamente la strutturazione logica delle nozioni di un determinato campo scientifico. « La classe delle metalingue attualmente comprende le matematiche, la fisica, la chimica, la genetica formale e la logica simbolica ». (Mounin, pag. 130 n. 1).
- (11) Per es. il metodo introdotto da J. C. GARDIN colle sue analisi semantiche e colla istituzione di codici meccanografici.
- (12) Per es. la classificazione decimale universale di MELVIL DEWEY.
- (13) Per vocabolario comune s'intende qualsiasi tipo di vocabolario, più o meno tradizionale, in contrapposizione al vocabolario automatico elettronico.
- (14) Si veda un interessante esempio: TULLIO DE MAURO, op. cit. pag. 117.
- (15) L'assunzione di parole più spoglie di connotazioni, anche se più pregnanti, porta a una mediocrità del linguaggio. Non interessa però, qui, l'aspetto dell'impoverimento semantico.
- (16) B. B. WHORF parla addirittura di uno *Standard Average European*, (abbreviato in S.A.E.) cioè di una lingua media europea, perché, date le scarse differenze fra l'inglese, il francese, il tedesco e le altre lingue europee, forse escluse quelle balto-slave e quelle non indoeuropee, esse possono essere considerate come costituenti un'unica famiglia. *Language, thought and reality* New York 1958, pag. 138 (citato dal Mounin a pag. 216).
- (17) Ancora oggi gli errori di traduzione vengono imputati a scarsa conoscenza della lingua e mai ad una insufficiente conoscenza etnografica; ancor oggi nei programmi di insegnamento delle lingue moderne, l'acquisizione di nozioni sulla civiltà del popolo di cui si studia la lingua, è presentato come complemento o supplemento alla cultura generale, non come elemento indispensabile al vero possesso della lingua (Mounin, pag. 236).

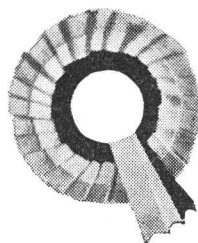
COMMISSIONARIA PER MANTOVA E PROVINCIA

A. MINGHETTI & C.



Lambretta

*Assistenza
Ricambi originali*



Mantova - Via Vittorino da Feltre, 63 Telef. 28.632

SUL JAZZ : RITORNO A CHARLIE PARKER

Basta pensare a una decina di anni fa per accorgersi che un discorso sul jazz si fa oggi sempre più difficile. Prendiamo, ad esempio, le prime incisioni nello stile cosiddetto « cool », o quelle appena successive del genere « californiano »: sembra la prodigiosa stagione artistica di ieri, e in effetti sono passati solo alcuni anni, eppure il tempo in questo caso assume una dimensione che si dilata senza dubbio oltre i termini apparenti al punto che tutto ciò, che appena a un dipresso si poneva ancora in termini di una chiarezza nonostante tutto esemplare, oggi si configura collocato in un'epoca che è tanto antica quanto le stesse origini del jazz. Del resto nel jazz il tempo ha sempre avuto una dimensione particolare, fin dai giorni eroici, ovvero il suo evolversi, in un arco che supera appena il mezzo secolo, ha consumato uno sviluppo che in altre sedi artistiche, le tradizionali, occupava uno spazio misurabile con un respiro infinitamente più esteso. Ma a questo punto si potrebbe considerare che tutta l'arte in genere, dalle prime manifestazioni, ha per così dire, attraverso i millenni e i secoli prima, i decenni o addirittura gli anni dopo, conosciuto una progressiva speditezza nel suo divenire. Il jazz in questo senso, nonostante l'apparizione che, nel suo contesto umano e sociale, potremmo definire epica e senz'altro romantica, è nato certamente come arte moderna anche se con certe contraddizioni che vedremo poi. Un modernismo che è andato via via accentuandosi fino ad assumere, negli ultimi vent'anni, il ritmo che era proprio delle espressioni d'avanguardia di ogni tipo.

Dalla rottura con una tradizione che ormai si ripeteva con una monotonia nauseante fino alla vera e propria rivoluzione del « bop », e quindi all'introversione intellettualizzata e persino cerebrale (come alcune « anomalie » alla Lennie Tristano) del *cool*, e poi alla allegra esplosione prodottasi sulla costa occidentale degli Stati Uniti, il tutto pare essersi verificato in una successione non solo bruciante nel suo rapido e vigoroso vitalismo, ma che pareva dovesse considerarsi come la vera, autentica data di sviluppo del jazz; tale era, o sembrava, irreversibile il suo indiscutibile proiettarsi in avanti. Pareva che il processo, così logico, dimostrabile, accettato senza discussione ma anzi con immediato entusiasmo, dovesse proseguire verso tutte le più audaci prospettive immaginabili. E in effetti, la stagione fu, come abbiam detto, letteralmente prodigiosa. Assistere, partecipare a un'evoluzione attraverso tutte le sue fasi, e queste seguite e controllate in ogni particolare, in piena coscienza, accettarne subito e quindi propugnare i termini con convinzione assoluta, con una consapevolezza e una adesione totali, era perlomeno esaltante. Fu forse il momento in cui il jazz e le persone ad esso interessate, i musicisti come i critici e gli amatori, sentirono di respirare aria di genio, fu l'istante in cui presentirono l'ebbrezza e la commozione intensa che deriva dal presumere che forse stava per essere lasciato un segno profondo e universale: in quel momento il jazz era musica, pensiero, impegno (o disimpegno) in cui pareva, insomma, essere tutto.

E invece il jazz era già in crisi.

La crisi attuale del jazz non ha, a dire il vero, caratteri di eccezionalità o comunque di jazzistica particolarità. Il jazz, nel suo sforzo di allinearsi, inserirsi nei contesti artistici di sempre, ha finito non solo per porsi al passo, ma per divenire addirittura una delle più vistose denunce della crisi in cui si dibatte un po' tutta l'arte oggi. Attualmente, quella che ieri era l'ancora romantica e intelligibile estroversione dell'animo del negro d'America, è diventata una forma, anzi una informale espressione astratta quanto, appunto, una pittura astratta. Non ci si era accorti, a dire il vero (e ciò, oggi che si comincia a tentare una definitiva collocazione critica, appare molto grave) che la crisi era cominciata subito dopo Parker e, anzi, con Parker stesso. Certe standardizzazioni di Gillespie prima e il *cool* poi, ne erano già i primi preoccupanti sintomi, ma che allora, diamone atto, erano assolutamente non identificabili. Prima di entrare nei dettagli della crisi, vediamo di delinearne le grandi linee. Il *cool* sembrò uno sbocco, e forse lo fu o comunque poteva esserlo, e probabilmente lo si può anche considerare il logico sviluppo di un Parker alla maniera, poniamo, di *Lover man*, ma soprattutto a quella delle a noi ignote e anonime improvvisate *sessions* di Los Angeles, San Francisco e New York (dicono che il Parker migliore fosse quello imprevisto delle ore piccole: purtroppo non è stata tramandata qualche testimonianza registrata di questi improvvisi estri notturni). Ma il *cool* denunciava già i sintomi della crisi: il formalismo. Questo jazz che in notevole misura pareva provenire dall'anima, era, ce n'accorgiamo oggi a distanza, viziato da un incoreggibile formalismo. Formalismo dell'introversione, se vogliamo, formalismo dell'anima, anche, ma pure formalismo della forma. Ci fu un inaridimento, da un lato attraverso vie troppo e solo personali e quindi non suscettibili di sviluppi collaterali come quelle di Lennie Tristano, dall'altro attraverso il progressivo palesarsi del *cool* in formula al punto da consumare se stesso irrimediabilmente. Ci fu, si diceva, l'allegria esplosione della West Coast: e con questo il più, sulla via della crisi, era fatto. Ci siamo goduti qualche anno di sensualità, ma quello che prima poteva

essere « barocco », si era irrimediabilmente trasformato in « rococò », si fa per dire.

Il *californian* segnò già una grossa involuzione con questo suo voler ritornare a uno spirito già definitivamente assegnato al suo tempo, sia pure attraverso la genialità delle nuove formule. La reazione sull'East Coast, l'*hard bop*, lo fu a sua volta, ma conteneva il presupposto di un ritorno a Parker e pertanto, ciò che emerge facilmente dal semplice confronto, risultava assai più moderno della produzione della costa occidentale. In arte, come nella vita, voler andare avanti volgendosi all'indietro, contiene sempre un equivoco di fondo che non può non risultare. Oggi, è vero, abbiamo diverse espressioni di jazz vigoroso, sanguigno e pulsante, ma si collocano pur sempre in un contesto classico e non d'avanguardia. Le quali, siano esse il *soul jazz* o qualsiasi altra cosa, come gli esperimenti tentati anche in Italia per una « via italiana del jazz », sono nel primo caso palesi espressioni di astrattismo e quindi di crisi, dall'altro una ambigua quand'anche incoraggiabile posizione che può portare allo sterilismo di risultati autarchici che con il jazz, arte moderna e ubiqua, non si conciliano. Oggi la reazione della critica e del pubblico nei confronti, poniamo, di un Ornette Coleman o di un Coltrane, sono esattamente le stesse che si verificano di fronte al quadro composto di macchie, « gestato » anziché dipinto, incomprensibile e sfuggente come dev'essere necessariamente una tela astratta. E con questo ci pare di aver detto qualcosa di sufficientemente indicativo.

E a questo punto, per cercare di scoprire, sia pure grosso modo, i dettagli della crisi, conviene tornare a Charlie Parker. Ciò che stupisce, sbalordisce addirittura, è che Charlie Parker sia stato considerato in un contesto esclusivamente, limitatamente musicale, anzi, strumentale. Che, insomma, noi di Parker abbiamo bellamente ignorato tutto il resto: l'ambiente sociale in cui si sviluppò, le componenti problematiche che dettarono le sue più importanti esecuzioni, i fenomeni di carattere letterario e intellettuale che scossero paralleli, se non convergenti, alla sua opera. Quanti sono, ad esempio, che hanno considerato a suo tempo *Lover man* come qualcosa di più di

un geniale prodotto della droga e della conseguente pazzia? Il fatto è che noi ignoravamo che la droga è stata ed è dal dopoguerra in poi un elemento molto importante per quanto repugnante delle correnti artistiche e di pensiero americane d'avanguardia. E siamo così al nocciolo della questione: i *beat-niks*, la generazione alienata, i ribelli senza ideale, gli idealisti del disimpegno, la generazione che è corsa volontariamente ed entusiasticamente incontro alla propria rovina: la *beat generation*, di cui Charlie Parker fu il più autorevole portavoce, il disperato cantore, attraverso un jazz che egli rivelò come il geniale equivalente di una posizione umana che tanto peso ha avuto e probabilmente ne avrà molto in futuro, visto che gli uomini, come si suol dire, sono sempre in notevole ritardo rispetto all'artista.

Nel tempo del *bop*, e in particolar modo nel periodo successivo, si diffuse la tendenza a considerare il jazz soltanto in termini di suoni e il vizio sconfinò fino a dilagare in una sorta di compiaciuto artigianato che se poteva essere benefico ai fini tecnici dell'arte, non poteva che avere influssi negativi per quella che doveva essere la definitiva, globale comprensione del jazz. E questa specie di cieco e narcisistico torpore si rivelò fatale. Si cominciò a parlare molto di Bach e di Mozart, di fuga e contrappunto, ciò che è ben vero indubbiamente, ma si dimenticò, al contrario di quanto accadde nell'età romantica, che il jazz, come tutta l'arte, è soprattutto un prodotto umano e come tale deve esprimersi, ancorchè attraverso la più alta perfezione formale. Del resto non bisogna dimenticare che lo stesso problema negro, che ha pure ovviamente la sua importanza nel jazz (anche se la componente razziale venne trascesa fin dai tempi di New Orleans), è stato per molto tempo visto da molti in termini che poco si differenziavano da quelli che dimensionano una retorica tipo capanna dello zio Tom, tanto per intenderci, anzichè nei suoi aspetti più moderni e autentici.

Il *cool jazz*, si è detto, rappresentò senza dubbio un' involuzione rispetto al *bop* di Parker: 1) perchè proteso verso un'introversione di carattere intimistico che rappresentò esattamente l'opposto della

violenta ricerca « animistica » dell'arte di *Bird*; 2) perchè al culmine della sua arte e della sua folle disgregazione (che ebbe un valore trascendentalmente simbolico per la sua generazione), Parker operò una sorta di frattura con se stesso senza tuttavia riuscire a indicare qualsiasi alternativa. E' forse possibile affermare perciò che il *cool* sorse come una ripresa da quella violenta deflagrazione di disperata pazzia, con una specie di contenuto e probabilmente doloroso riserbo, raccogliendo i cocci dell'esplosione parkeriana e cercando di dare ad essi, nello spirito che si è detto, una forma autonoma e nuova. Nè si può dire che non vi sia del tutto riuscito. Il *cool* rappresenta un riferimento ben preciso nella storia del jazz. Ma non sempre e non necessariamente un'arte riuscita sul piano della forma e dei presupposti tematici che la ispira ha, per così dire, « valore storico ». Talchè a questo punto potremmo forse sostenere che l'astrattismo dei Coleman e dei Coltrane è più conseguente a Parker che non Miles Davis e i californiani, ed è quindi più « nella storia », per usare una espressione corrente.

Che poi a questo punto si possa fare il discorso sull'astrattismo, così come ad esempio si potrebbe svolgere in sede figurativa, a noi non importa. Ciò che si era spezzato in Parker (nè vale tener conto di altri possibili risultati perchè anche in arte come in storia i « se » non contano), era decisamente irrecuperabile; in subordine, un'esperienza artistica lo dev'essere anche al punto di bruciare se stessa: ma se, poniamo, l'artista cerca di premunirsi dal disastro, l'autenticità dell'esperienza verrà meno e risulterà irrimediabilmente viziata. L'artista, è l'aspetto fondamentale della sua condizione, deve essere sempre disposto a pagare di persona: e il prezzo sarà sempre il più alto possibile, questo è certo. E, anzi, l'artista vero il problema non se lo pone nemmeno o comunque arriva a superarlo nonostante le iniziali comprensibili apprensioni, poichè contro ogni razionalismo v'è in lui l'esigenza assoluta di creare. Pertanto, se la rottura di Parker ha dato luogo all'angoscia astrattista, poco male, ovvero tutto in regola. Ogni ritorno a un ordine passato, si è detto, contiene un equivoco, ogni tentativo in direzione che si vuole

costruttiva solo perchè l'indirizzo naturale è al contrario disintegratore, contiene un fine aprioristicamente moralistico per non risultare, alla resa dei conti, corrotto. (Mette conto di ricordare che ogni qualvolta la società si è scagliata sugli artisti cosiddetti « maledetti » o « neri », l'umanità è stata successivamente colpita da apocalittici flagelli quali guerre mondiali, sterminio in massa, ecc.). Il jazz dà quello che può: ciò che conta è che il rapporto tra arte e vita sia il più lucido e aderente possibile.

Se spostiamo il discorso dal *cool-jazz* alla scuola californiana, la nostra argomentazione risulterà ancor più dimostrativa. Mulligan, tanto per intenderci, ha rappresentato l'esaltante serrate finale della crisi e dopo l'orgia dei suoi preziosi e indimenticabili suoni, placatasi l'elettrizzante sensualità, ma anche inariditesi quelle che alla fine risultarono soltanto formule, nell'improvviso silenzio subentrato, abbiamo ritrovato l'allucinante parola di Parker esattamente là dove l'avevamo lasciata. Ovvero, abbiamo ritrovato i Coleman e i Coltrane (e gli altri venuti dopo di loro), che è poi la stessa cosa. E' stato forse un tentativo di tornare alla vita quello avvenuto sulla costa occidentale del continente? Può darsi. Ma è stata anche una reazione all'anemia del *cool-jazz*, il quale fu reazionario a sua volta nei confronti dell'abbondante massa di globuli rossi (e di tossine stupefacenti) del *bop*.

A questo punto ci pare di aver involontariamente socchiusa la porta a quella che è solo un'apparente contraddizione. E cioè, se oggi si dice che il jazz è in crisi, coinvolto nella crisi che globalmente investe tutta l'arte contemporanea, dal romanzo alla pittura, alla musica sinfonica, e stabilito che il *cool* e la scuola californiana rappresentarono a loro volta una crisi rispetto alle precedenti espressioni, come si può affermare che l'informalismo attuale sia su una strada evolutiva e, al tempo stesso, di crisi? Più semplicemente: su quale base si sostiene che il jazz è uscito da una crisi, se è oggi in crisi? Il paradosso, abbiám detto, è soltanto apparente. C'è crisi e crisi, ecco tutto. Questa è una crisi che guarda in avanti, tesa nella ricerca per il domani anzichè nel recupero del passato. E' una crisi « progressista » anzichè « reaziona-

ria ». La cosa dunque si spiega fin troppo facilmente. Oltretutto perdersi oltre il necessario nell'esaminare il passato rischia di diventare dispersivo, così come può esserlo allorchè si continua a discutere di un fenomeno storico anche dopo che esso è stato definitivamente interpretato. A un certo punto l'indagine può diventare inutilmente cavillosa e alla fine si perdono di vista le cose essenziali, quale, per esempio, dove va il jazz. Chi può dirlo. Sarebbe come rispondere alle domande sulla crisi del romanzo o del figurativo: siamo nel campo delle illusioni. Per il momento accontentiamoci di alcune considerazioni di ordine generale. Diciamo allora che il jazz pare aver esaurito oggi la sua carica rivoluzionaria, imponendosi, è vero, come la più tipica espressione musicale del nostro tempo (molto più dei fantascientismi dei musicisti « dotti », spesso accademici nonostante il loro « avvenimento » pentagrammatico), con tutti i caratteri di universalità connessi, ma al tempo stesso consumando la sua forza « deterrente » fino a farsi assorbire dall'industria, che con la massima disinvoltura ne fa oggi uso a scopi pubblicitari, cinematografici e in ogni occasione. Ma forse questo discorso vale solo per certo jazz, perchè è un fatto che Parker non è mai stato preso in considerazione per un carosello televisivo, così come per un filmetto della serie cosiddetta comico-licenziosa (nemmeno di *Hot-Five* e *Seven*, a dire il vero). Il *background* « *Bird* » l'ha fornito solo e per l'ultima volta ai memorabili readings poetici organizzati da Allen Ginsberg sulle colline di Frisco, accompagnandosi così a un movimento artistico e culturale che conferma l'attualità della sua arte rispetto ai suoi immediati successori, così come la memorabile stagione letteraria dei *beat-niks* resta ancora la più importante manifestazione poetica e intellettuale verificatasi oltreoceano da vent'anni a questa parte.

Ora che appare stabilito che il jazz è tornato a Parker e che in un certo senso si era fermato a Parker e che dallo stesso « Byrd » provengono le « new directions » attuali, è possibile lasciarsi andare a certe considerazioni con maggior serenità e con minor timore. Per esempio, si dice tout-court che il jazz sia arte moderna, e lo è. Ma è anche vero che un discorso

sul jazz, cinquant'anni dopo, si presta a molte e notevoli ambiguità. A ben considerare le sue strutture, quelle primitive in particolar modo, ci si accorge che il jazz era romantico quando le altre arti erano ormai cubiste, futuriste, surrealiste, ecc. Era lirico quando la poesia era ermetica. Un lirismo che davvero era assai poco « novecento », semmai del più bell'ottocento. Lo sviluppo successivo fino al 1940 ebbe d'altra parte ben poco da condividere con l'evoluzione dell'arte in altri campi. Anzi, esso scorse in maniera quasi astorica ed è pur vero che fino ad allora non si era mai presentata la prospettiva di un discorso serio e completo sul jazz, con tutto il rispetto dovuto al pionierismo critico di Panassié. E in tutte le fasi seguenti in termini musicali il jazz era notevolmente in ritardo rispetto all'altra musica. Nè si può sostenere che il ricorso al '700 costituisca motivo di avanguardistiche rivendicazioni. Oggi dobbiamo riconoscere che le note calanti del blues, così come tutti i suoi impasti sonori e le trame discorsive erano infine meno rivoluzionari di quanto non fossero apparsi rispetto a quanto si andava tentando nella musica « seria » (le virgolette ad indicare che oggi è perlomeno stupido discriminare tra musica seria e no, ovvero tra quella di provenienza classica e il jazz). Lo stesso Duke Ellington, che fu il primo a tentare un inserimento del jazz in un contesto artistico meno isolato con le sue reminiscenze debussiane, non si può dire che fosse a sua volta tanto all'avanguardia. Per rendersi conto di ciò basterà confrontare un brano di jazz, poniamo del 1930, con un brano di musica « normale » contemporaneo. In pratica fu dunque solo Charlie Parker che riuscì a concepire un discorso jazzistico che fosse artisticamente attuale, « storico », in condi-

zioni di assoluta autonomia rispetto all'« altra » musica e, assai significativo, in termini assolutamente jazzistici.

Nel prendere atto infine che i nuovi artisti che raccolgono l'eredità di Parker non hanno ancora saputo darci sensazioni degne di un passato tanto straordinario, e che non c'è niente che assomigli a un'esecuzione informale quanto un'altra informale, salvo forse delle intenzioni che comunque non hanno sempre un'adeguata rispondenza musicale, nel prendere dunque atto di ciò e della crisi del jazz, che non è « una delle tante », come vorrebbe far credere certa critica, ma « la crisi », sorge un'ultima considerazione che è più di carattere sentimentale che critico: i giovani, che oggi riscontrano le proprie affinità elettive (si fa per dire) con lo « ye-ye » e con tutte le altre squallide voghe canore (ci rifiutiamo di considerarle anche strumentali) del nostro tempo, sono gli effetti più compatibili che disprezzabili di tutta una crisi. Le generazioni che li hanno preceduti, per quanto « perdue » come nel primo dopoguerra, o « bruciate » come nel secondo, hanno avuto il privilegio di assaporare un frutto artistico che è stato a dir poco prodigioso, nel quale l'uomo, come mai in nessuna altra forma d'arte, ha avuto la folgorante sensazione non solo di condividere anima e corpo quanto l'artista di jazz gli andava esponendo, ma di partecipare egli stesso al momento creativo dell'artista. E questa sensazione di creatività resa possibile semplicemente dall'ascolto, fosse esso di un *blues* di New Orleans come del *be-bop* di Parker e Gillespie, resta probabilmente l'aspetto più stupefacente del jazz, così come la memoria di questa esaltante esperienza rimane qualcosa di innarrabile nella sua magica unicità.

Pelliccerie Vivanti Bruno

MANTOVA

Corso Umberto I, 34 - Tel. 21.566

Miklos Varga | Le porte di Luciano Minguzzi

Pochi mesi separano l'inaugurazione di due prestigiose porte bronzee, rispettivamente di San Pietro e del Duomo di Milano. Due importanti avvenimenti artistici che qualificano, quale intecipante riferimento storico, l'opera di due tra i maggiori scultori italiani d'oggi, Giacomo Manzù e Luciano Minguzzi. Quest'ultimofili bolognese di nascita, ha insegnato fino al 1954 all'Accademia di Bologna, vincendo nel 1950 il concorso nazionale indetto dalla Fabbrica del Duomo per la quinta porta e il Premio di scultura alla Biennale di Venezia. Dal 1954 insegna scultura all'Accademia di Brera.

Per conoscenza diremo che l'opera di Minguzzi, raffigurante in dodici formelle la storia del massimo tempio ambrosiano dalla fondazione a San Carlo Borromeo, ha richiesto quattordici anni d'intenso lavoro e di studi, di revisioni e di attentissime meditazioni sulle vicende storiche medioevali più rappresentative della cattedrale. La porta, inaugurata il 6 gennaio, è alta cinque metri e pesa circa ottanta quintali; il costo si aggira sui cinquanta milioni, offerti dalla Banca Popolare di Milano.

Il consuntivo di cifre e anni di lavoro, ovviamente, esclude ogni valutazione sui meriti artistici dell'opera: in tal senso la migliore prospettiva di giudizio viene concessa, sul piano dell'armonia architettonica, dal raffronto stilistico con le quattro porte precedenti di Pogliaghi, Lombardi, Castiglioni e Minerbi. Se in Minguzzi il modellato delle figure è di tipo espressionistico, spesso reso drammatico da un taglio che potremmo definire ligneo, di plastica evidenza, negli altri scultori è fin troppo scoperta l'intenzione di aderire a un gusto manieristico imperniato in un coagulo di stili estremamente compositi e contrastanti. Liberty e floreale, neogotico e neoclassico, sono stati debitamente saccheggianti nelle più impensate varianti dagli scultori monumentalisti, almeno da un secolo a questa parte. E', purtroppo, la conseguenza di un dimesso abito mentale che tuttora persiste, soprattutto al livello dell'educazione artistica popolare, la cui responsabilità ricade principalmente sul cao dei maggiori istituti superiori.

Perciò quando un artista come Minguzzi tratta una serie di pannelli narrativi, rievocanti storie e personaggi d'altri tempi, interpretandoli con spirito profondamente sensibile ai valori del pensiero contemporaneo, allora questo artista, per le ragioni su esposte, finisce inevitabilmente per essere tacciato di flagrante eresia. Ebbene crediamo di poter smentire i vessilliferi del conformismo e dell'ortodossia tardo-romantica confermando che Minguzzi non solo ha realizzato una scultura degna del Duomo di Milano, ha nettamente superato, inoltre, i suoi colleghi predecessori, raffigurando nelle dodici formelle una unità di racconto e un rigore compositivo di concezione straordinariamente efficace. Un'opera eccellente, dunque, il cui palpito esistenziale infonde alla stesura dell'impianto narrativo un ritmo austero, sacro ma partecipe dell'umano, modulato da un'accorta distribuzione degli spazi all'interno del rilievo plastico. Le formelle rappresentano, partendo dall'alto a sinistra a destra: 1) Antonio da Saluzzo legge la bolla papale che ordina la fondazione del tempio; 2) Gian Galeazzo e la sua corte visitano la vecchia cattedrale; 3) approvazione del modello architettonico; 4) offerte di nobili e popolani per la costruzione; 5) trapasso via acqua dei marmi da Candoglia; 6) religiosi e popolani tracciano le fondamenta; 7) posa e benedizione della prima pietra; 8) Papa Martino consacra l'altare della vecchia basilica dove sorgerà il Duomo; 9) traslazione delle ceneri dei Santi Naborre, Felice, Mona e Giovanni Bono, disposta da Carlo Borromeo nel 1572; 10) corteo del Santo Chiodo della Croce offerto da Sant'Elena al figlio Costantino; 11) San Carlo comunica gli appetati; 12) processione della Candelora. Al centro della porta, sotto l'architrave, figura lo stemma di Papa Montini, con ai lati da sinistra i personaggi principali della storia del Duomo: l'arcivescovo Antonio da Saluzzo, Papa Martino V, Papa Paolo VI, il cardinale Schuster, San Carlo Borromeo, Gian Galeazzo Visconti.

La consacrazione della nuova porta coincide con il quarto centenario dell'ingresso in Milano di San Carlo Borromeo.

Il realismo primitivo di Antonio Ligabue

nota di Umberto Bonafini

Al momento di andare in macchina apprendiamo la morte del pittore guastallese. - Questa nota, pertanto, assume valore di omaggio della Rivista all'opera dell'artista.

In questi giorni è uscita, edita dalla « Barcaccia » di Reggio Emilia, una interessante monografia sul pittore Antonio Ligabue. Il pregevole studio, che si avvale della presentazione del noto critico e gallerista francese Anatole Jakovsky, è opera di Ugo Sassi, un intellettuale guastallese che, da qualche tempo, sta dedicando tutto se stesso alla piena valorizzazione del pittore gualtierese. La uscita di questa monografia ha rinnovato attorno al nome di Antonio Ligabue lo stesso grande interesse che già si era verificato in occasione della mostra alla « Barcaccia » di Roma nel 1961 e, ancor più recentemente, alla mostra internazionale della pittura primitiva tenutasi nei saloni di Palazzo Barberini a Roma nel giugno dello scorso anno. Attorno alla figura di Antonio Ligabue hanno scritto decine e decine di critici e saggi, e tutta questa letteratura è stata dominata, più che dalla necessità di dare una definizione al contenuto artistico dell'opera del gualtierese, dalla componente strana della sua vita disgraziata. Ligabue è stato per anni un fenomeno, non tanto perchè i suoi quadri richiamassero tale definizione, quanto perchè è da tutti considerato « un pazzo ».

Antonio Ligabue è nato sessantacinque anni fa a Zurigo da una povera emigrata italiana di origine bellunese di nome Maria Elisabetta Costa. Avuto il figlio, la poveretta si sposò con certo Laccabue, un emigrato di Gualtieri, al quale impose come condizione per il matrimonio, di riconoscere il bambino. Le condizioni della famiglia Laccabue erano molto misere per cui, quando il bambino ebbe nove mesi, venne affidato dalla madre alle cure di una famiglia svizzera: certi Goebbels, che lo allevarono come un figlio.

Laccabue mantenne sempre costanti rapporti con sua madre che egli sapeva continuamente maltrattata dal marito, sino alla sua morte. La morte della madre fa scaturire un odio feroce per il patrigno, da lui ritenuto causa del fatto, e questo odio si alimenterà sempre più sino a quando, già adulto e giunto a Gualtieri, deciderà di cambiare il proprio cognome da Laccabue in Ligabue. Ma torniamo al soggiorno svizzero, l'unico periodo veramente sereno e felice di Antonio Ligabue. E' presso la famiglia Goebbels che Ligabue rivela la sua irrefrenabile passione per gli animali. E' lui stesso che lo dice: « Ancora bambino mi divertivo, servendomi di giornali vecchi a fare animali. Io ho amato sempre gli animali, specie i cani, e quelli da cortile. A dieci anni, il mio patrigno mi portò a visitare lo Zoo di San Gallo dove sono rimasto molto impressionato da tutti quegli animali impagliati e anche dai cadaveri imbalsamati di alcuni uomini e donne, racchiusi in casse di vetro con sopra un cartello ». Questa mia citazione ricostruisce un pensiero che Ligabue esprime in una intervista, la cui registrazione esiste tuttora ed è di proprietà di Ugo Sassi. E' un elemento assai importante per capire la natura psicologica del pittore, da tutti ritenuto un pazzo privo di uno suo pensiero, mentre la verità è alquanto diversa.

Ligabue si esprime in un linguaggio misto di cattivo italiano, cattivo tedesco e dialetto gualtierese e quando parla di « Zoo » è evidente che si riferisce al Museo Etnografico di S. Gallo ove sicuramente sono conservati, oltre a numerosi animali imbalsamati, anche alcuni cadaveri di uomini e donne morti di lue ed anch'essi imbalsamati. E' chiaro che il ricordo di quanto ebbe a vedere Ligabue rimase sempre vivo, se è vero che era

solito dire: « Devo stare lontano dalle donne: potrei ammalarmi ».

A diciannove anni è costretto a lasciare la Svizzera e venire in Italia, a Gualtieri, per adempiere agli obblighi di leva. Viene scartato e, da quel momento, ha inizio la sua odissea. Non conosce la lingua, è già di per sé un individuo strano, non riesce ad inserirsi nella vita del paese anche a causa del marasma imperante in quel periodo (siamo nel 1919) nella zona. Vagabonda da un fenile all'altro, da un casolare all'altro. Per mangiare è costretto a fare il bracciante; la gente lo scaccia continuamente costringendolo a vivere nei boschi del Po in compagnia di animali in una sgangherata baracca di pescatori. Ed è in questi anni, quando la vita di Antonio Ligabue si confonde con quella dei gatti selvatici, dei cani randagi, che si compie il suo destino di artista.

Giunge a Gualtieri da Bologna Marino Mazzacurati. A lui qualcuno racconta che in casolari sperduti nei boschi della « golena », in capanni abbandonati da cacciatori e pescatori, vi è un uomo che modella la creta. Quest'uomo è Antonio Ligabue. Mazzacurati lo individua, fa la sua conoscenza, ne diventa amico, lo convince a venire nel suo studio. Dinanzi ad un quadro Ligabue afferma di essere pure pittore. Incuriosito, Mazzacurati gli fornisce un cavalletto, pennello e colori, e, in meno di due ore, Ligabue fa un quadro apprezzabile. Da quel momento ha inizio la sua vita pittorica. Rimarrà ospite di Mazzacurati per parecchio tempo, sino a che lo scultore si trasferirà a Roma. E' molto importante, sotto il profilo della maturazione artistica, il periodo trascorso da Ligabue nello studio di Marino Mazzacurati. Qui, sotto gli insegnamenti dello scultore, affina le sue qualità pittoriche scoprendo l'uso del colore. Egli dipinge con un ritmo esasperante in diretta progressione con la sua crescente miseria. A poco a poco tutti hanno un quadro di Ligabue, e si tratta di persone dalla più disparata estrazione sociale: operai, contadini, commercianti, professionisti. Acquistano i quadri per compassione; « tanto per fare un'elemosina » — « tanto per dargli un pezzo di pane ». E così i suoi animali spaventosi, i suoi fiabeschi castelli, i suoi leggendari postiglioni finiscono, il più delle volte, ad ammuflire nei solai

o nelle umide cantine.

A Ligabue questo non importa: la sua vita non migliora, anzi: più s'abbassa nel suo abbruttimento, più si manifesta la sua « ansia psicologica ». La gente la chiama pazzia. E' certo però che si tratta di una pazzia singolare: essa si esprime attraverso l'arte. Ligabue potrà essere un pazzo, un primitivo, un barbaro; ma non per questo lo si potrà accusare di non aver avuto un suo pensiero. I suoi quadri, specialmente quelli raffiguranti animali, hanno sempre un significato. Quelle sue lotte cruente, nelle quali l'animale « più onesto » quasi sempre soccombe al più « orribile », esprimono ciò che Ligabue sente, prova in ordine a quel sentimento di giustizia che contraddistingue una società quale è quella che lo ha continuamente respinto. Per Ligabue non esiste giustizia, esiste solo disonestà, furberia, vigliaccheria e l'onestà e la bontà restano sempre allo stato di desiderio. Nei pochi momenti di tranquillità, che col tempo si fanno sempre più rari, la tensione di Ligabue si allenta sino a concepire visioni idilliache. Ed ecco che « il pazzo » esalta con toni vangoghiani, il mondo del lavoro e della natura.

Ma queste visioni si fanno poi sempre più rare, in lui predomina un senso di abbattimento psicologico nel quale non è estranea la sensazione di non vedere riconosciuta la sua perizia di artista. Ligabue ha sempre creduto nella propria sensibilità di artista. Una volta fu visto dietro il cimitero di Gualtieri rompersi il naso con una sasso acuminato. A chi gli chiese il perchè di un simile supplizio, Ligabue rispose che « voleva farsi venire il naso a becco d'aquila perchè tutti i geni avevano un naso così ».

Oltre che credere nella propria natura artistica, Ligabue ha sempre amato le cose belle. Era capace di stare per delle ore intere, muto, ad ascoltare il Concerto per violino e orchestra di Beethoven; amava a dismisura Wagner, e voleva che qualcuno, ogni tanto, gli leggesse un passo di Dante. « Quello sì che aveva il naso a becco d'aquila » diceva Ligabue guardando la riproduzione del profilo del poeta fiorentino.

A poco a poco, in virtù della leggenda che si è creata attorno alla sua figura, la fama di Ligabue varca i confini di Gual-

Autorimessa

Cancian

Mantova

Via Corrado, 41
telefono 24.3.66

da

Venria

caffè Diana

telef. 25.217

Toast
Bocconcini
Panini
Hot-dog
Timbo

Loggiato con completa attrezzatura per rinfreschi e banchetti nuziali.

Tosi

**I MOBILI
MIGLIORI**

IL PIU' RICCO
ASSORTIMENTO

CONSEGNE GRATIS A DOMICILIO
A MANTOVA = TELEFONO 22-164

Lampade PHILIPS e OSRAM
RIVENDITA RIV

Rivendita MARELLI - BOSCH
SERVIZIO LUCAS

R I C A M B I A U T O



F. LLI PASINO

CORSO GARIBALDI N. 30 - MANTOVA
Tel. Magazzino 23985 - Abitazione 27203

VALVOLE "LIVIA",
Cinghie e Giunti PIRELLI

CANDELE "LODGE",
CARRELLO "FRAM",

Elite

Succ.re W. SEGAZZARI



CONFEZIONI DI
CLASSE

TESSUTI MODELLI



Mantova

Piazza Marconi, 1 - tel. 20.291

OREFICERIA
OROLOGERIA
ARGENTERIA

ARTE ORAFA

di Caloini

Vasto assortimento

MANTOVA

Piazza Marconi n. 15

Tel. 26483

tieri. I suoi quadri raggiungono: Guastalla, Luzzara, Reggiolo, Boretto, Gonzaga (dove Ligabue si fermerà qualche tempo ospite di certo Bringhenti), per arrivare sino alla città: Reggio Emilia. Non figurano ancora nei salotti, ma questa espansione è il primo segno della validità artistica dell'opera di Ligabue.

Antonio Ligabue non ha mai avuto uno « studio » vero e proprio, egli ha sempre dipinto in condizioni occasionali, o meglio « dove aveva fame ». Quando ci si comincia ad accorgere delle sue qualità artistiche, sono in molti che lo ospitano nei loro studi, ma egli si ferma solo presso Andrea Mozzali e Arnaldo Bartoli a Guastalla. Solo per breve tempo però, poiché ad Antonio Ligabue ha sempre garbato poco questa specie di dorata prigione

La vera consacrazione artistica di Ligabue arriva dopo la fine della seconda guerra mondiale, o meglio: all'inizio degli anni cinquanta, quelli del cosiddetto « miracolo ». Non a torto Fabrizio Dentice, nel suo libro « Danaro al muro » cita Antonio Ligabue come uno dei principali protagonisti del « boom » dell'arte.

Il primo riconoscimento critico di una certa importanza per l'attività artistica di Antonio Ligabue viene nel 1952 quando Luigi Bartolini, sul numero 8 della rivista *La Biennale* di Venezia, pubblica un articolo dal titolo: « Vita fantastica di Ligabue pittore pazzo ». Ha inizio la serie dei servizi giornalistici, televisivi e cinematografici, alla scoperta del « fenomeno » Ligabue. Siamo però ancora allo stadio della scoperta del « fenomeno », più che dell'artista. Ciò che interessa è l'aspetto animalesco dell'uomo « che dipinge ». La televisione italiana, ancora in fase sperimentale, usa Ligabue come « cavia » per i suoi primi esperimenti di rubriche d'arte; documentaristi cinematografici, in cerca di facili soggetti con cui lucrare il contributo governativo, si interessano a Ligabue e girano documentari su documentari. Comunque, anche se non si è aperto un discorso artistico vero e proprio attorno all'opera di Antonio Ligabue, il fatto positivo è che inizia un piccolo commercio delle sue opere, ed anche i primi estimatori cominciano a farsi avanti.

Bisogna attendere sino al 1961 per ve-

dere Ligabue consacrato artista e questo avviene in occasione della mostra che il regista Raffaele Andreassi, con la collaborazione di Marino Mazzacurati e Giancarlo Vigorelli, organizza alla galleria « La Barcaccia » di Roma. Per quindici giorni i quadri di Ligabue polarizzano l'interesse del mondo artistico, letterario e giornalistico della Capitale. Indro Montanelli scrive sul *Corriere della Sera*: « Io stesso, nella mia ignoranza, sono rimasto colpito dalla nettezza dei colori e dallo straordinario potere di suggestione che sprigiona da certe sue figure di leoni e di gorilla e da certe macabre sequenze di scarafaggi all'assalto di cadaveri. Ligabue non sarebbe il primo pittore in cui il confine fra genio e follia si mostra piuttosto labile ».

Francesco Carnelutti, l'illustre giurista da poco scomparso, scrive: « Taluno può crederci un artista mentre non è, spesso, neanche un artigiano; e può darsi che taluno faccia dell'arte senza saperlo: tipo, per fare un esempio, Ligabue ».

E Giancarlo Vigorelli così conclude un suo scritto: « Ligabue non può non sorprendere, non sgomentare e non convincere, con lo spettacolo sbalorditivo di questa sua tenebrosa violenza e magica perizia di pittore, che sa darci un unico impasto (umano, sub-umano o ultra-umano?) l'ordine e il disordine dell'uomo e del creato ».

Attorno a Ligabue si apre quindi una polemica artistica, anche se si esita ancora a riconoscerne, al di là dell'affermazione unanime circa l'esistenza di una mente sconvolta, il reale valore della sua opera. E' importante però che si inizi una discussione. Ligabue non è solo un pittore; la pittura rappresenta una parte della sua attività artistica. Egli è anche scultore ed incisore. Sorge quindi una prima domanda: ci troviamo dinanzi ad un pittore o a un pazzo che dipinge? Oppure: è un *naïf* oppure no? E ancora: come può un pazzo, un uomo privo di razionalità di concetti, esprimersi nella cosa che meglio gli riesce naturale con tutti i mezzi e le forme consentite dall'umana esperienza, se non è in possesso non solo di istinto ma anche di una viva sensi-

bilità che gli permetta di assimilare tutto ciò a discapito di una innegabile ignoranza culturale? E' difficile rispondere a questa serie di domande che è giusto vengano poste dal critico. Resta fermo però che non è solo l'istinto a guidare la mano dell'uomo nelle azioni che quotidianamente svolge, ma anche e soprattutto l'intima consapevolezza di ciò che si vuole esprimere con la proprio azione. In Ligabue vi è, oltre ogni mera considerazione sul suo stato psichico, la perfetta cognizione dell'opera compiuta, frutto di un pensiero che si esprime con una idealizzazione della realtà. Ed è per questo che non esito a definire Ligabue: un pittore «realista primitivo», dove l'attributo «primitivo» va riferito esclusivamente al suo modo di intendere i rapporti sociali. Mario De Micheli ha scritto recentemente: «Ligabue è un visionario e tutto ciò che è in lui — nostalgia e dolore, inquietudine e furore — diventa visione».

Ma la visione di Ligabue non si ferma ad una semplice rappresentazione di immagini irreali, percepite attraverso le nebbie di un sogno, in stato di paralisi psichica. La visione di Ligabue è lucidamente definita, possiede una estrema chiarezza, ponendo in evidenza la natura simbolica delle sue immagini. Il suo linguaggio è immediato, realista; la percezione del suo tormento balza evidente al primo contatto con la sua arte. Ligabue si lega alla natura come simbolo, senza mai cadere nelle spire di un vuoto naturalismo, anzi lo supera, per arrivare, per sintesi, al realismo oggettivo. Ligabue attua la completa fusione dell'elemento naturale con la realtà, e mi conforta come Mario De Micheli abbia sostenuto questa tesi quando afferma: «Ecco perchè io ritengo che Ligabue si distacchi dagli altri pittori primitivi. I suoi paradisi e le sue danzazioni terrestri, pur nella loro eccentricità, appartengono alla umana esperienza, ne sono una espressione efficace talvolta sino allo spasimo. In Ligabue c'è qualcosa di quella innocente chiaroveggenza che è l'anima di alcuni indimenticabili personaggi dostoevskiani».

E' stabilito quindi che Antonio Ligabue non può essere considerato un pittore *naïf*, cioè non vi è nulla che legghi, anche tecnicamente, la sua arte a quella dei

Rousseau, dei Rovesti, dei Mozzali, dei Ceccarelli, della Elena Lissia e della Carmelina da Capri.

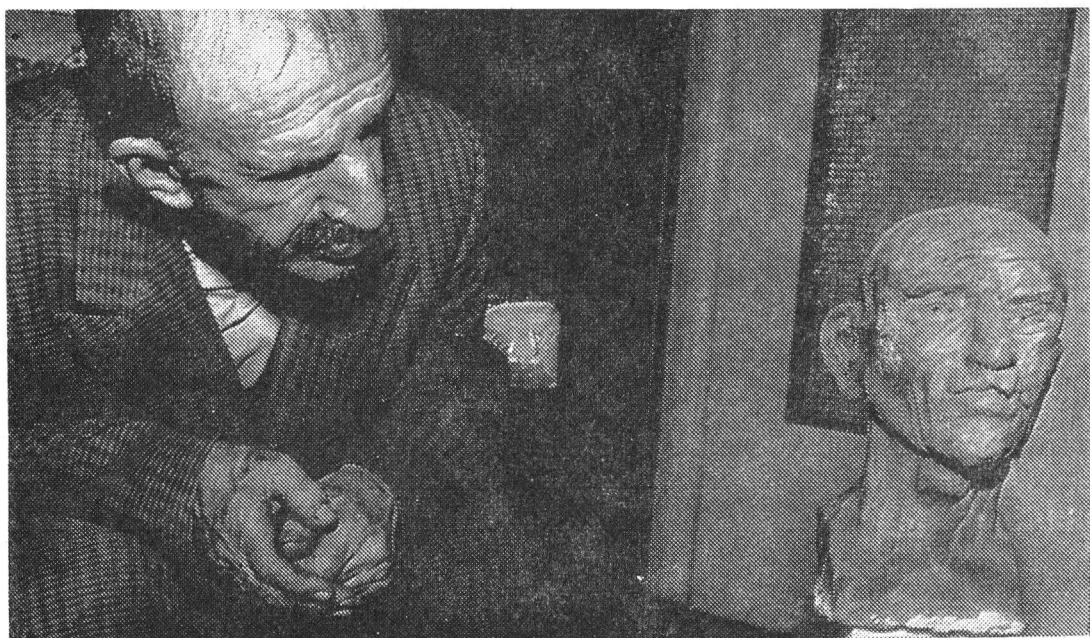
Ogni suo piccolo desiderio è stato sempre interpretato come una «mania», oggi la sua pittura ci dimostra come anche ad Antonio Ligabue fosse concesso esprimere ambizioni normali, e che solo una prescrizione conformistica ha trasformato in disperati desideri. Oggi, anche per merito di alcuni amici che si sono votati alla valorizzazione dell'arte di quest'uomo disperato e, tra i quali vale la pena di ripetere il nome di Ugo Sassi, Antonio Ligabue conosce le gioie del successo. Ma tutto questo non può cambiare il tragico corso della sua esistenza, dico anzi che l'interesse suscitato attorno a lui, aggrava ancor di più il suo già grave stato di disagio.

Da tre anni oramai giace, semiparalizzato, in una stanza dell'ospizio di mendicizia di Gualtieri, affidato alle cure della pubblica assistenza. La morte, quella fisica s'intende, tarda ad accogliere tra le sue braccia quelle che oggi sono le spoglie dell'artista. Quando la coscienza lo sostiene e lampi di lucidità squarciano la sua mente, volge lo sguardo fuori della finestra della sua camera e guarda, per ore ed ore, quella piazza, quelle strade, quei boschi, quella gente che, sino a pochi anni addietro, erano il suo mondo. Ai pochi e rari amici che ancora lo vanno a trovare, Antonio Ligabue parla della libertà con la stessa disperata speranza del perseguitato, dell'oppresso. Con il braccio sinistro, quello ancora immune della paralisi, cerca di tracciare qualche segno. Nella sua mente si agitano ancora le immagini di tigri che balzano dal verde della giungla, di ignominiose bestie striscianti sul ventre della terra, di cavalli e buoi che mestamente pascolano tra i campi, di vette alpine dove il bianco della neve spicca, tra l'azzurro terso del cielo, visto da fanciullo; di immagini di se stesso, sereno, in una vecchiaia oramai al sicuro dai patemi della miseria, del disprezzo, della solitudine. Quando Ligabue si accorge di non poter più dar corpo ai suoi pensieri, ritira il braccio e cade in un pianto disperato.

Antonio Ligabue :
" GATTO SELVATICO ,,



IL PITTORE



**Blu
Vismara
Salone Annunciata
Naviglio**

LE MOSTRE A MILANO di Romano Pacchiarini

Milano è senza dubbio il maggior centro italiano per quanto riguarda le arti figurative; qui ci sono più gallerie d'arte che in ogni altra città d'Italia, qui vive e opera la maggior parte degli artisti di fama internazionale.

Sulla guida telefonica, che di Milano rappresenta la fonte più informata, troviamo elencate ben 67 gallerie e anche se parte di esse sono in verità delle sale o dei negozi in cui vengono allestite esposizioni generiche di oggetti d'arte (quasi sempre antiquariato), di gallerie vere, che svolgono cioè programmi stagionali ben precisi, ne rimangono sempre parecchie.

Una premessa, che ha lo scopo di anticipare come la nostra rubrica, più informativa che critica, non potrà evidentemente occuparsi di tutto il « giro » milanese, ma solamente di quelle manifestazioni che, di volta in volta, verranno giudicate più importanti e significative.

BLU

Un cuore in frantumi è evidentemente un'immagine retorica. Appartiene a quella classe d'immagini, in genere assai banali, della quale fanno parte le colonne spezzate e i giovani alberi schiantati dalla folgore e altre ancora dalle quali rifuggiamo con istintiva intransigenza.

Ebbene proprio in un cuore a bran-

delli ci siamo imbattuti al nostro ingresso nelle salette di una delle gallerie più d'avanguardia che vi siano a Milano, la « Blu », nella quale si teneva la personale dedicata a Felice Canonico (15 marzo). La cosa potrebbe meravigliare non posso se, dopo aver valutato la mostra nel suo insieme, non ci si rendesse conto trattarsi di una trasposizione in chiave ironica di questo simbolo tanto caro al romanticismo dei nostri nonni, nel quale caso, ovviamente, smette di essere retorica per diventare speculazione intellettuale. Le soluzioni emblematiche di Canonico possono, sulle prime, far pensare a un universo in disfacimento, ma basta un'indagine appena più approfondita per rendersi conto che egli si investe di una sorta di divinità per ricomporre, sulla scorta e con l'aiuto di « reperti », come egli chiama questi brandelli di realtà, il mondo, l'uomo, l'arte, la civiltà.

Questo è un viaggio nel tempo e nello spazio. L'artista sopravvissuto a un'immense tragedia cosmica, raccoglie dal nulla sidero i brani di un mondo in cui crede, nell'intento di ricostruirlo come prima, o forse, meglio di prima. Ciò dovrebbe spiegare perché i « reperti » siano talora studi somatologici di una figura di adolescente, di un viso di donna, di un autoritratto, siano scorci di interni, pezzi di

scala, brandelli di carta da parati, siano parti de « Le fucilazioni del 3 maggio » di Goya.

Canonico raccoglie queste realtà su neri vellutati e profondi e li collega con un sottile segno bianco a guisa di immagine mentale, di schema ipotetico. Il suo raffinato linguaggio che già conosciamo, quello per intederci della « pittura Braille », dei pallidi ectoplasmi gementi, come fantasmi di altri mondi, dalle cornici strappate, raggiunge qui alti livelli di espressione avvalendosi anche di alcune recenti esperienze neofigurative da lui applicate con gusto e significato particolari.

* * *

Invertendo l'ordine cronologico, parliamo ora della mostra immediatamente precedente, quella dedicata a dieci anni di pittura di Gianni Bertini, nell'arco che va dal 1954 al 1964 (22 febbraio). Franca-mente, nostro malgrado, dobbiamo dire che siamo rimasti alquanto delusi. Di Bertini, che avevamo incontrato per la prima volta nel 1957, conosciamo le pitture al silicone, quelle grandi tele sulle quali esplodono e si intrecciavano le mitologie dell'artista, la sua poetica evocante sogni infantili e brani di ovattati mortali duelli di antichissimi personaggi, di remotissime leggende. Ora, nelle opere più recenti, ritroviamo quel suo linguaggio, ma contaminato da deteriori influenze « pop ». Un conto è la « pop » come tesi, valida soprattutto perchè inserita come fatto critico nella civiltà d'oltre oceano, un altro conto è l'attingervi indiscriminatamente per seguire una moda, per essere sempre e comunque « à la page ».

* * *

VISMARA

Una simpatica augurale presentazione di Mario Soldati inserita in un elegante pieghevole che fungeva da invito. Con questo annuncio e con la personale di Franco Meneguzzo ha aperto i battenti, il 6 aprile, la nuova galleria « Vismara » in via Brera, proprio accanto al famoso bar « Giamaica ».

La scelta di Meneguzzo per l'inaugurazione ci sembra piuttosto felice poichè questo giovane pittore emerge di prepotenza dal grigiore delle immense schiere di giovani che ci blaterano d'intorno. Os-

sessionato dalle classificazioni per paura di essere frainteso, egli ci induce a meditare sul tragico destino dell'uomo moderno solo contro le città inumane, le paure, i mali della nostra epoca. I suoi personaggi sono fibrosi gangli forse vegetali, talora fatiscenti, in varie fasi di schiudimento, nel fine — mai raggiunto — di mostrare il proprio intimo. L'iterazione, la scissiparità di queste forme — di colore verde su fondo nero — suscitano intense tensioni psicologiche alle quali è arduo sottrarsi.

Temi quanto mai attuali, dunque, ma c'è di più: il suo linguaggio, divenuto ancora più preciso, si avvale di un segno e di un colore di una raffinatezza quasi esasperata talchè, anche a prescindere dal contenuto, questi quadri sono estremamente belli.

* * *

SALONE ANNUNCIATA

Passando per via Manzoni non si può fare a meno di entrare al « Salone Annunciata », la galleria che gode fama di aiutare — beninteso se lo meritano — i giovani artisti a divenire famosi. Ai primi di marzo ecco infatti una collettiva di otto giovani pittori (alcuni ci erano già noti) che citeremo anche nella speranza che ciò possa costituire per loro un piccolo ulteriore scalino verso la notorietà. Tutti otto infatti, seppure in diversa misura, ci sembrano degni di menzione anche se l'esiguo numero delle opere rende problematica una precisa valutazione.

Cominciamo con Dangelo che espone alcuni « collages » condotti con tecnica raffinata, indubbiamente piacevoli, anche se — a nostro avviso — un po' troppo compiaciuti nel segno, nella sottigliezza grafica; Marzot con opere differentissime tra loro per tecnica e stile: un disegno volutamente scolastico di bicchieri e alcune vive composizioni geometriche che ricordano un poco Soldati; Cordioli che ci ha colpito per alcune composizioni dalle gustose sonorità cromatiche; Aricò assai orientato verso la grafia ma dotato di un sicuro senso del volume e della composizione, dote questa oggi assai più rara di quanto possa sembrare; Adami che dopo una prima negativa impressione di fumetto rivela invece una sottile vena ironica inserita in uno stile vagamente surrealistico; infine Vago che ricordiamo per

le torride campiture, Olivieri per alcune « figure » di buona fattura e Bellandi che ci ha convinto un po' meno degli altri per la tecnica e il senso del colore che ci appaiono non troppo sicuri.

* * *

Ancora all'Annunciata, ai primi di aprile, una mostra che costituisce l'occasione assolutamente unica di poter ammirare, senza imbarcarsi per l'America, i quattro grandi pannelli che la società armatrice della turbonave « Michelangelo » ha commissionato a Franco Rognoni. Il tema è mitologico: quattro brani dell'epos omerico in cui Ulisse ci appare finalmente spogliato di quelle sovrastrutture retoriche che le varie interpretazioni ci avevano, alla fine, reso alquanto estraneo.

Assai precisa e centrata quindi la conclusione di Giuseppe Trevisani che nella presentazione scrive: « ...questo di Rognoni ha l'aria di un Ulisse a misura umana, di un Ulisse visto con occhi giovani e puliti, lasciando da parte tutto il di più: Dublino compresa ». Noi assentiamo in pieno, ma vorremmo anche rilevare come queste quattro opere, che ancora una volta porteranno un messaggio d'arte italiana attraverso gli oceani, costituiscono un ulteriore conferma della maturità espressiva raggiunta da Franco Rognoni.

* * *

NAVIGLIO

Proprio di fronte, dall'altra parte di via Manzoni, la galleria « Naviglio ». Il 17 marzo personale di Antonio Sanfilippo, il siciliano che fu uno dei fondatori del gruppo romano « Forma ». La sua pittura, giustamente definita « geometria irrazionale », si avvale della ripetizione all'infinito di un segno, di una grafia, che sovrapponendosi e intrecciandosi crea le basi per un discorso fantastico in un tessuto denso che pare, talora, risplendere di luce propria. L'occhio, che si perde negli intrecci, è libero e felice di seguire i chimerici, fantasmagorici suggerimenti.

* * *

Sempre al Naviglio, l'8 aprile, si è inaugurata la personale di Yoshishige Saito, il pittore nipponico di cui da tempo si sente parlare.

Saito, a giudicare dalle opere esposte, non potrebbe non essere giapponese poiché solo un giapponese, uno cioè che ha dietro le spalle quel po' po' di civiltà orientale, può avere una tale esasperata sensibilità, una siffatta raffinatezza per la materia. I tagli, gli intagli, i graffi, i buchi sulle sue superfici sono così sapidi da costringerci — dopo una timida occhiata in giro — a gustarli anche in senso tattile. Yoshishige Saito espone una ventina di quadri molto belli, ottenuti con forme tagliate nel compensato, sovrapposte, inquadrare e successivamente lavorate e colorate. L'uso di colori particolarmente sonori e la « tendenza verso la costruzione di spazi asimmetrici », come giustamente scrive Gillo Dorfles nella presentazione, ne fanno delle opere solide, precise, convincenti.

Al « Naviglio 2 », cioè nelle sale interne della omonima galleria, il 12 aprile si è tenuta la personale del pittore-scultore Zoltan Kemeny, avvenimento che ci limitiamo a segnalare, senza dilungarci in analisi critiche, esistendo già un'abbondante letteratura su questo importante artista.

Kemeny vinse l'anno scorso il Gran Premio Internazionale per la scultura alla Biennale veneziana e, pare, fu al centro di una certa polemichetta volta a stabilire se egli fosse da considerare pittore o scultore.

Per il momento in attesa di ulteriori sviluppi ci allineiamo con la critica ufficiale e lo classifichiamo scultore, tenuto conto del carattere tridimensionale delle sue opere. Quelle esposte al « Naviglio 2 » sono dei plastici metallici, volta a volta ferro, bronzo o rame, in cui egli utilizza piccoli oggetti e minuterie di comune uso meccanico che applicati con diverse tecniche su superfici variamente conformate suscitano, per effetto dell'iterazione che ne segue, una intensa tensione emotiva in chi guarda.

E' assai facile, in questi casi, lasciarsi prendere la mano dalle apparenze e trovare in queste figurazioni riferimenti alla realtà ma noi, oltre a non accettare alcuno dei giudizi che pretendono di porre dei limiti decorativi, reputiamo le opere di Kemeny sommamente rappresentative come simboli della civiltà del nostro tempo.

SCHEDE

di Fernando Trebbi

Mario Artioli

Carlo Prandi

GIANNI AJELLO :

“ Il cinema italiano negli ultimi vent'anni, ”

Mangiarotti Edit. - 1964

L'editore Gianni Mangiarotti, che da poco tempo è passato nel campo della cultura, ha pubblicato nella nuova collana di « Lineamenti culturali » questo primo lavoro di Aiello sul cinema italiano.

Quest'opera che, come dice l'autore nella prefazione, « non intende essere una Storia del cinema o un resoconto della produzione cinematografica italiana dal dopoguerra ad oggi », vuol avere una funzione « soprattutto di informazione accessibile anche a chi, pur non avendo alcuna specifica preparazione, volesse per la prima volta avvicinarsi ai problemi del nostro cinema ».

Per la verità, si può cogliere una sproporzione tra la giusta delimitazione dei propositi e l'assunzione di un arco di ricerca vastissimo che coincide davvero, in pratica, con la storia del cinema italiano dal '45 ad oggi, per cui la complessità dell'argomento e la sua estensione obbligano spesso l'autore ad una certa « corsa » e a degli sfrondamenti che, probabilmente, debbono essere imputati a un condizionamento editoriale; il libro rischia, quindi, di restituirci, molto diluito, quel tanto di informazione che si sarebbe potuto conseguire restringendo l'ambito di

applicazione.

Una ragione di tutto questo probabilmente c'è e la si può trovare nel dichiarato intento dello stesso autore di presentare « una rassegna dei films che... hanno raccontando la realtà del nostro Paese e che ci hanno aiutato a capire meglio la nostra storia e il nostro tempo ». Il sottofondo storico-politico è, insomma, quello che ha guidato Aiello nella stesura del lavoro e nella scelta dei films da commentare: un discorso così condotto avrebbe richiesto certamente un tipo di svolgimento molto più preciso, confortato magari da una più estesa analisi storica e il raggiungimento di risultati complessivamente più validi sarebbe stato favorito se l'autore avesse ristretto il settore di indagine.

Comunque, le schede contenute nel libro, si presentano legate da un filo conduttore che ha evidenziato, in una certa misura, gli aspetti e i motivi della nostra realtà di questi ultimi vent'anni magari con una troppo voluta ricerca sociologica.

Se le intenzioni di Aiello erano quelle di compilare un'opera a carattere quasi esclusivamente divulgativo, non c'è dubbio che egli abbia sostanzialmente raggiunto lo scopo offrendo al lettore una serie di notizie, di giudizi, di ambientazioni e di richiami certamente utili a chi voglia proporsi un primo globale approccio col cinema italiano di questi ultimi anni.

Per parte nostra, nel dire che avremmo preferito qualcosa di diverso, ci auguriamo di poter presto avere dall'autore una prova di maggiore e più preciso impegno.

CARLO DI CARLO

“ Michelangelo Antonioni, ”

Edit. Bianco e Nero - 1964

Tra le pubblicazioni che, in numero sempre crescente, trattano dell'opera e della figura di Antonioni, questa è certamente la più importante, sia per la va-

stità e ricchezza del materiale raccolto, sia per la qualità. Già il piano dell'opera, della cui realizzazione bisogna senz'altro ringraziare l'autore, può dare una idea abbastanza precisa della sua estrema utilità. Il volume è stato infatti molto efficientemente suddiviso in più parti.

Nella prima parte è raccolta una serie di saggi per lo più inediti — tranne forse quello di Agostino Pirella su *Antonioni o la crisi della semanticità visiva*, già precedentemente comparso nel « Portico 1 » — appositamente stesi da Pietro Amerio, Galvano della Volpe, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Gianni Scaglia, Lamberto Pignotti, tanto per citare i più noti. Ad essi fa seguito la pubblicazione di un interessante dibattito su *L'eclisse* condotto da Enzo Paci con gli allievi della Facoltà di Filosofia all'Università di Milano. La seconda parte presenta una completa filmografia dell'autore, da *Gente del Po* (1943-47), a *Deserto Rosso*, e alcune sceneggiature — realizzate o non — di opere minori: *Supertizione* (1949), *Scale* (1950), *Tentato suicidio* (1953). Segue una antologia della critica con scritti di Bolzoni, Cavallaro, Renzi, Chiaretti, Aristarco, Di Giammatteo, ecc. Particolarmente interessante è poi la bibliografia generale organizzata in capitoli: scritti di Antonioni, interviste e documenti, saggistica su Antonioni, scritti vari su Antonioni, i cortometraggi, *Cronaca di un amore* e tutti i films fino a *L'eclisse*. Per ognuno di questi capitoli sono riportati estesamente i brani più importanti a giudizio dell'autore. L'opera è inoltre completata da un saggio introduttivo di Carlo Di Carlo, da una serie di appunti biografici, da numerose riproduzioni appositamente scelte allo scopo di « riproporre allo spettatore, divenuto lettore, alcuni degli stessi termini di comunicazione visiva e cinetica che il film gli aveva in precedenza proposto », evitando « l'uso figurativo tradizionale e arcaico del fotogramma, dell'immagine isolata scelta come rappresentativa accompagnata da didascalie esplicative e da lunghe digressioni secondo gli usi e il gusto del fumetto » e suggerendo un particolare « modulator di lettura della immagine » che viene chiamato *fotolettura*. A questo proposito si ha però l'impressione che le intenzioni dell'autore non abbiano potuto opportunamente realizzarsi, probabilmem-

te — come egli stesso dichiara — « per le difficoltà e spesso per la mancanza di disponibilità del negativo originale » dei films.

Ma di ciò non si può ovviamente fare una colpa all'autore del volume che rimane, come si diceva, un'opera indispensabile per chi voglia avvicinare la figura di Antonioni con intenti di studio e di ricerca. Di Carlo ha rifiutato e superato, a mio avviso con molta intelligenza, il rischio di proporre una pubblicazione di tipo *agiografico*, per darci invece un utile strumento di lavoro. Nè l'editore, nè il presentatore — su cui qualcuno ha voluto maliziosamente richiamare l'attenzione — possono mettere in dubbio questa impressione di fondo. Una cosa di cui forse ci si può rammaricare è costituita dalla scarsa mole di alcuni dei saggi raccolti nella sezione dei *contributi originali sull'autore*. Da Galvano della Volpe, ad esempio, ci si poteva legittimamente aspettare qualcosa di più consistente. Ma alla insufficienza di qualche intervento fa da efficace contrappeso la serietà e l'impegno di cui ha dato prova la maggioranza dei collaboratori. Tra le cose di maggior interesse mi pare di poter ricordare, a titolo di cronaca, il saggio di Amerio, con il suo interessante tentativo di definire in Antonioni « quell'ansia, quella nevrosi, quella oscillazione di dubbi, di incertezze, di atteggiamenti che la scuola psicologica, derivata dalla psicoanalisi e dalla fenomenologia, ha, con termine assai proprio, definita *nevrosi esistenziale* ». Notevolmente stimolante è pure il dibattito — non a caso considerato come una specie di appendice alle precedenti lezioni su Husserl e sul Sartre della *Critica della ragione dialettica* — condotto da Paci sull'*Eclisse* e la sua proposta di ricercare nel film la presenza di quei processi di *de-soggettivazione* o *oggettivazione*, comuni anche alla fenomenologia, in virtù dei quali il rilievo fortissimo che acquistano le cose e « il rincorrersi delle immagini verso una perdita finale di significato », sottolinea, con grande coerenza cinematografica, l'impossibilità del rapporto tra i soggetti. Nella *bibliografia generale* merita infine una particolare attenzione, per la novità dell'indagine psicoanalitica, il saggio di Ludovico Zorzi e Lucio Aromando su *L'avventura* e sulla problematica di Anto-

nioni in generale. Ma si tratta, come ripeto, di semplici esempi. In realtà tutta l'opera nel suo complesso consegue largamente lo scopo indicato nella *premesa*: quello cioè di superare le lacune, la commarietà e l'incompletezza delle ricerche biblio-filologiche fino ad ora comparse, offrendo « un compendio organico dell'opera e della figura di Michelangelo Antonioni ».

FERNANDO TREBBI

“Poesia degli ultimi Americani,,

a cura di FERNANDA PIVANO

Feltrinelli Edit. Milano - 1964

Già da parecchio tempo il 'fenomeno' dei *beatniks* è oggetto di studio per i sociologi; dagli anni del famoso *reading* di S. Francisco organizzato da Allen Ginsberg la poesia *beat* è diventata anche oggetto di studio per i critici letterari. Interessante quindi e puntuale la presentazione di una ampia scelta antologica di questi poeti che permetta anche al lettore italiano una conoscenza non più da rotocalco o da prodotto di cronaca mondana ma una precisa collocazione storico-critica, una valutazione obbiettiva del significato della rivoluzione operata dai *beatniks* all'interno del sistema sociale americano. E' passato il tempo delle affermazioni propagandistiche sulla società del benessere, sul perenne miracolo americano, sull'America 'sorella', il mito di un'America che ha risolto tutti i suoi problemi viene di nuovo posto in discussione, si avvertono i primi gravi segni di uno squilibrio tra individuo e società, di resistenza dell'individuo a riconoscersi in una realtà che ha rinunciato ai valori spirituali per attuarsi in un sistema quantitativo di produzione a scapito di ogni impegno qualitativo.

Ma vediamo dunque come l'antologia della Pivano risponda a queste esigenze,

come, per il tramite di questo libro, sia possibile valutare i *beatniks* non più come 'fenomeni' da circo equestre, ma invece come avanguardia di un più profondo senso di insoddisfazione, di una borghesia che già comincia a non riconoscersi nella realtà che ha voluto costruire.

« Questa antologia si propone di mostrare gli sviluppi presi da una certa vena della poesia americana ». Così Fernanda Pivano nelle prime righe della sua pre-messa. In sostanza tutta la proposta si risolve nella precedente affermazione, per il resto, le cinque paginette che seguono riferiscono, in maniera non diversa da un pezzo giornalistico di 'colore', veramente preoccupante, il clima, l'atmosfera che circonda e nella quale nasce la poesia *beat* d'America.

Simbolicamente tradotti in lattine di birra e coca-cola i rapporti tra letteratura ufficiale e letteratura *beat* nell'uso di carta ruvida per la seconda e carta patinata per la prima, la nostra guida alla scoperta del mondo dei *beatniks* ci offre poi i momenti veramente esemplari della sua disposizione critica, della sua volontà di chiarire. Leggiamo le biografie dei singoli poeti, poste 'in limine' alla scelta antologica di ciascuno se non vogliamo discutere la presentazione in ordine alfabetico che già appiattisce e rende labili le differenze tra i vari poeti.

Scopriremo così che Ray Bremser ama 'il cielo aperto e il vasto oceano', che Gregory Corso 'è il ritratto di quello che in America ci si immagina sia uno sciuc-cià' per giungere poi alla affascinante ferita a un occhio di Robert Creeley, ai lunghissima capelli rossi di Diane Di Prima, 'sciolti fino alla cintola', allo strabismo di Robert Duncan, alla mite pazzia di Ferlinghetti, agli occhi di fuoco di Ginsberg, al parlare 'sottovoce' di Kaufman. Impareremo che Keruac 'vive con la madre', che Kenneth Koch 'ha il viso aperto', che il fanciullino Lamantia ha molto bisogno della mamma, che la Levertov è amata da tutti, che anche Ron Loewinsohn parla con 'voce sommessa', che Michael McClure e sua moglie JoAnn quando 'camminano tenendosi per mano con le lunghissime, sottili sciarpe di lana lavorate da JoAnn a punti enormi, sembrano il ritratto dell'amore e della felicità'. Poi una nota affettuosa e materna:

Norman Mailer 'negli ultimi tempi è un tantino ingrassato'. Saltando poi a Lois Sorrels, evitando i baffi 'neri e vistosi' di Joel Oppenheimer, potremo apprendere che 'sogna di avere degli amici', che Lewis Welch 'è un ottimo giocatore di bridge' per concludere con le tempeste che si celano sotto le acque tranquille di quel lago che è John Wieners.

Si diceva dunque della disposizione critica della Pivano e mi pare che basti, credo infatti che sia difficile trovare altrove una più lunga elencazione di luoghi comuni se non vogliamo invece scoprirvi più sotto proprio quella pelosa comprensione che gli scrittori in carta 'patinata' hanno per i beatniks, se non addirittura l'alibi dei benpensanti nei confronti di questi ragazzi (qualcuno però ha passato i quarant'anni) che non sono cattivi ma hanno solo scelto male i loro amici.

Non parliamo poi del titolo così vagamente apocalittico, di questi 'ultimi' americani costretti a trascinare all'impazzata, sulle vaste strade d'America, in automobili sgangherate, la loro utopistica fraternità, le loro frustrazioni al desiderio di vivere. Il quadro è completo, con tutto il suo senso appiccicoso di caramella e di cosmetico alla Elena Rubinstain. Questo dunque è il 'fondo tinta'.

Ci pare chiaro, a questo punto, tuttavia che non ci saremmo dilungati tanto se il problema dei *beatniks* non ci toccasse in maniera meno epidermica di quanto non tocchi la Pivano. Questi poeti, dicevamo, danno in qualche modo il polso dell'aria che in qualche parte d'America si comincia a respirare la misura delle contraddizioni che la società del benessere porta con sé.

Abbiamo già parlato di una data storica a proposito dei *beatniks*, quella del famoso *reading* di S. Francisco nel quale confluirono, in un sodalizio destinato a durare, poeti 'arrabbiati' e musica jazz, in successive e frequenti *jam session* ovvero improvvisazioni. Si legga a questo proposito nel volume il 241° Chorus di Keruac: «*E come è dolce una storia / quando sentite Charley Parker / raccontarla, / nei dischi o nelle jam session, /*».

Dal jazz i *beat* mutuaronò una serie nutrita di parole, la più famosa forse e per un certo verso chiave del sistema, è *hipster*. Negli anni intorno al '55 *hipster* sta-

va a significare il 'patito' di *bop*, di jazz freddo, poi il termine si dilatò e giunse a significare «una persona che si è allontanata dalla realtà commerciale, materiale, politica, fisica e intellettuale, credendo intensamente e proteggendo soltanto la sua individualità autentica, non emotiva, asociale e amorale. Un puro *hipster* come questo non ha contatti formali e continuati con altri esseri umani, e mantiene relazioni spontanee con coloro con i quali sente di essere in rapporto. Ci sono pochi puri *hipster*, cosicchè un *hipster* può essere semplicemente un individuo estremamente cinico ed amorale, cui dispiacciono i rapporti col prossimo, ossessionato dalla futilità e dalla insincerità della vita moderna, e che ha una forte inclinazione psicologica verso la morte, oppure un individuo estremamente controllato e brillante. Sociologicamente un *hipster* tipico ha una formazione del genere di questa: è nato durante o dopo la depressione del trenta ed ha trascorso i suoi primi anni mentre la sua famiglia e moltissime altre famiglie del ceto medio in America erano possedute dall'ansia di riacquistare una sicurezza finanziaria e sociale durante il *New Deal*; o è stato adolescente o già combattente durante la seconda guerra mondiale o la guerra di Corea, ed ha trascorso almeno due anni risolutivi in una università, seguendo corsi in una facoltà umanistica. Lo *hipster* può amare la velocità e quindi le motociclette o le automobili e provare emozioni di fronte al jazz o alle manifestazioni artistiche, ma le sole nelle quali ha veramente fiducia sono la relazione e il silenzio. Un *hipster* può essere alla ricerca di uno stato simile al Nirvana, e il suo rapporto con la sua individualità autentica, non intellettuale, non emotiva, asociale e amorale ricorda quello di un monaco buddista Zen». (1)

E infatti Keruac nella poesia già ricordata, dedicata a Charley Parker, dice: «*Charley Parker, prega per me / prega per me e per ognuno / nei Nirvana del tuo cervello / dove ti nascondi, indulgente e enorme, /*».

Il Nirvana, concreto, reale della *beat generation* è S. Francisco (a questo proposito sarebbe interessante scoprire il tessuto analogico che lega le poesie di Corso dedicate a San Francesco e la città di

S. Francisco). Le ragioni di questa scelta sono evidenti e molteplici, prima fra tutte la considerazione che la California è assolutamente diversa dall'America dell'Est, vi si respira un'aria più mediterranea, latina, lontana dall'opprimente atmosfera dei fitti grattacieli di New York, dall'affannato attivismo di Wall Street, l'ingranaggio della società industriale non si è ancora sostituito ad ogni altro tipo di relazione umana. Non a caso, Henry Miller, il più anticonformista degli scrittori d'America, dopo un soggiorno in Europa si è stabilito a **Big Sur** poco distante da S. Francisco, oggi poi S. Francisco si pone come alternativa totale a New York e gran parte degli *hipster* è di origini, più o meno lontane, europee e questo fondo contribuisce profondamente a condizionare le sue scelte.

Da S. Francisco dunque viene la protesta dei *beatniks*, il rifiuto della massificazione, del livellamento amorfo dell'individuo nella società, il rifiuto di una idea della poesia intesa come merce, e qui cade opportuno il discorso di un europeo, Enzensberger, con la sua poetica dell'antimerce, ma con la differenza sostanziale che Enzensberger partendo dall'irrazionale tenta di approdare ad una nuova razionalità, la *beat generation* esaurisce nella sua irrazionalità ogni motivo di ribellione.

Leggiamo le mansuete farneticazioni di Gregory Corso in matrimonio.

*Ma sposarmi rinsavire
come sarebbe bello tornare a casa da lei
e sedermi vicino al fuoco mentre lei*
[cucina
giovane e graziosa con il grembiule a
[desiderare il mio bambino
e così felice per me da lasciar bruciare il
[roast-beef
e viene a piangere da me...

O cosa sarebbe!
Certo gli darei per capezzolo un Tacito
[di gomma
un sacco di dischi rotti di Bach per
[sonaglio
appenderei Della Francesca tutt'intorno
[alla sua culla
cucirei l'alfabeto greco sul suo bavaglino
e costruirei per il suo giardinetto un
[Partenone senza tetto

No, ho paura che sarei un padre di
[quel genere
niente campagna niente neve niente
[finestra silenziosa
ma frenetica puzzolente convulsa New
[York City
sette rampe di scale, scarafaggi e topi
[sui muri
una grassa moglie reichiana che strilla da
[sopra le patate Trovati un lavoro!

E' facile riconoscervi gran parte della polemica che la *beat generation* va svolgendo contro la società americana, nella ricostruzione idillica di un rapporto affettivo tutto trepido e teneramente umano in opposizione alla tragica previsione del tralignamento anche del senso della famiglia in una società tragicamente presa e soffocata dalla miseria dei suoi miti nella New York disumana di oggi.

Ma il sogno idillico di una nuova innocenza e purezza, l'oasi di S. Francisco, non sono spesso sufficienti a risolvere il nodo drammatico delle coscienze violentate, non guariscono che sporadicamente e allora la fuga è totale, ogni ponte, ogni possibile aggancio è perduto nell'incontro, fatale nei *beatniks* come in molti suonatori di jazz, con i paradisi artificiali della droga:

*4 Prese e mi sento in estasi
in mutande a letto,
cotone bianco nella mano sinistra,
archetipo degenerato,
sapore di sangue in bocca
e di Poltrona di Dentista
musica, Fragarose Scoregge di Eternità*

Esperienza alla solitudine, alle angosce deliranti: tutto ciò cementa in un solo blocco, restituisce, nella violenza dello strappo, il senso della propria individualità e del suo valore, crea la fratellanza fra i *beatniks*:

*chi ama se stesso ama me che amo me
stesso, dice Allen Ginsberg e di rincalzo,
con meno lucidità ma con più sofferenza,
Bob Kaufman conferma la tenacia del
legame:*

*Qualcuno che io sono è nessuno
Qualcosa che io ho fatto è niente.
Qualche posto dove sono stato è nessun*
[posto.
*Io non sono me. Che dire delle risposte
per le quali devo trovare domande,*

tutte queste strane strade
per le quali devo trovare città,
Grazie Dio per i Beatniks.

Nella Babele dell'Est degli Stati Uniti, come già accadeva nel quartiere latino di Parigi negli anni dell'immediato dopoguerra, lo smarrimento e il vuoto intorno si riempiono nella misura in cui ci si apre alla coscienza di non essere soli. Vagheggiamento idillico di una realtà diversa, paradisi artificiali, recupero della propria individualità, lottando con tutti i mezzi contro la sopraffazione, nuovo e totale significato della fratellanza, fanno dei *beatniks* una schiera di « puritani degeneri » (3), legati al mito dell'Adamo americano, della innocenza dell'America nei confronti della corrotta Europa, del 'sogno americano' insomma. Mito da restituire alla sua dignità, scacciando Mamma:

.....america

sei arrivata a pensare che i poliziotti
abbiano ragione, sei arrivata a pensare
che la borghesia, i droghieri, i
commercianti grossi o piccoli, i
mercanti, siano degni di fiducia come se
non fosse stato provato tante e
tante volte che ti dissanguerebbero
senza pensarci due volte, senza
nemmeno avere la capacità di sapere
di fare, oppure sapendolo,
il risultato è lo stesso, la
borghesia che sa di essere
schiava del denaro, e la
borghesia che non sa di
essere schiava del denaro, il
denaro lontano quanto la
libertà della vita di ognuno di noi
eppure sotto controllo, non c'è nessuno
che abbia innalzato sopra di sé il
denaro senza finire per corrompere o
uccidere, in qualche modo distruggere, (4)

E tanto più si crede in questo 'sogno'
della nazione eletta, tanto più cocente è
la sofferenza di scoprire che la cose non
stanno così, e tutta una umiliazione per
un'amore deluso, un senso marale offeso
sono i versi di Joel Oppenheimer.

E' facile riconoscere dunque in Thoreau
il padre spirituale dei *beatniks*, con quel
suo senso così profondo della natura, del-
la innocenza della condizione umana ri-
condotta alla comunione con la natura,
con la sua vagheggiata America di fatto-

rie agricole, di placide comunità patriar-
cali.

Si potrebbe dunque dire con le parole
di Ferlinghetti che il tentativo dei *beat-
niks* è la 'risocializzazione' della poesia,
avviata per il tramite di un rinnovamento
linguistico inteso nella sua funzione stru-
mentale. Afferma ancora Ferlinghetti:
« Le nostre poesie vi fanno dire: 'non a-
vevo mai visto il mondo così prima d'o-
ra' ».

Si tratta di una affermazione probabil-
mente ingenua e nello stesso tempo pre-
suntuosa, la poesia forse non sopporta or-
mai da tempo un tale carico di responsa-
bilità, ma è indicativa di una condizione,
di una volontà di provare la consistenza
e la resistenza 'pratica' della poesia nel
crogiolo di una realtà 'quantitativa'. Ri-
torna con maggiore insistenza la poetica
dell'antimerce e forse, in Ferlinghetti, con
una maggiore consapevolezza.

Impietosamente, sempre più dentro,
sempre più profondamente la poesia deve
scavare, restituirci una verità perduta, la
purezza della poesia è una soluzione ipo-
crita, una resa senza condizioni:

I tuoi lindi sonetti?

Io voglio leggere i tuoi più sporchi
segreti scarabocchi,
la tua Speranza,

nella Sua più oscena Magnificenza.

[Per Dio! (5)]

MARIO ARTIOLI

- (1) Abbiamo preso la definizione del dizionario di slang americano di Harold Wentworth e Stuart Berg Flexner, riportata da Claudio Gorlier nel saggio utilissimo: *La beat generation: rivolta e innocenza* in *Terzo Programma*, 1, 1963.
- (2) I versi sono di Allen Ginsberg, in *Etere* a pag. 147 di *Poesia degli ultimi americani*.
- (3) L'espressione è di Kenneth Rexroth, la riporta Claudio Gorlier nel saggio citato.
- (4) I versi sono di Joel Oppenheimer, in *17-18 Aprile 1961* a pag. 385 dell'antologia citata.
- (5) I versi sono di Allen Ginsberg, in *A un vecchio poeta del Perù* pag. 177 dell'antologia citata.

« Ultimi scritti politici »,

Morcelliana - 1964

La lettura, a vent'anni di distanza, degli articoli che Bernanos pubblicò fra il 1945 e il 1948 (anno della sua morte) su diversi giornali francesi (« La bataille », « Le Figaro » ed altri) lascia un'impressione strana e sconcertante. Sarà la desuetudine ad un certo linguaggio apocalittico, sempre riemergente in ogni ambiente religioso nei momenti di crisi; sarà perchè lo stile, l'azione, la parola di Papa Roncalli hanno indicato ai cattolici la strada della ragione, certo è che di fronte a questi scritti che potremmo considerare il testamento spirituale, stilato nell'arco di un triennio, del grande scrittore francese, si prova un misto di repulsione e di attrazione di cui occorre chiarire i motivi per scindere ciò che è vivo da ciò che è morto in relazione agli sviluppi che la violenta polemica bernanosiana può aver avuto negli ambienti cattolici francesi (e non soltanto cattolici) di questo dopoguerra.

Da un punto di vista strettamente fenomenologico potremmo definire il « profeta » come una persona che in un frangente particolarmente duro della storia del suo popolo si carica con libertà totale del dolore che ne trasuda unendo un profondo amore per l'uomo con un altrettanto profondo disprezzo per l'ordine costituito. Esso esprime questo nucleo incandescente di sentimenti con un linguaggio violento che non risparmia nulla e nessuno, ma attraverso il quale è possibile intravedere la proposta di una riforma che può essere operata soltanto tramite il ritorno ad un passato mitico e per opera di un « salvatore » cui è affidata nel futuro la realizzazione dell'utopia.

Storicizzando tale figura nella Francia del 1945 appena uscita dalla sconfitta e da Vichy e tenendo conto che per Bernanos il riscatto della Resistenza non è stata che un'illusoria parentesi, assistiamo alla violenta requisitoria che l'autore di « Les grands Cimitières sous la lune » conduce con intransigenza contro la società presente, contro la democrazia che

per lui è il dominio dei mediocri per mezzo della macchina e dello « statalismo », anzi è un attentato contro la libertà della persona. « Non si capisce assolutamente niente della civiltà moderna se non si ammette per prima cosa che essa è una congiura universale contro ogni specie di vita interiore » (pag. 129). « Il mondo sa bene che rigurgita, o rigurgiterà, di macchine, ma egli sa pure che è poverissimo di umanità vera... » (pag. 45).

Quali sono le prospettive di salvezza offerte da Bernanos? Innestandosi in una tradizione nazionalista che ha profonde radici nel passato (basti pensare a Bossuet e a Péguy) egli richiama energicamente la Francia al suo passato di popolo-guida della civiltà: « Il mondo si aspetta da noi — ho vergogna a dirlo — il mondo si aspetta — perdonatemi se oso scriverlo — il mondo, terrorizzato dai robot, dalla prossima minaccia di una dittatura capitalista o marxista di robot, si aspetta da noi — mio Dio, devo scriverlo?, non mi farò ridere dietro?... — il mondo si aspetta da noi la restaurazione universale dello spirito, attraverso la più grande rivoluzione di tutti i tempi » (pag. 62). « Francesi, o Francesi, se voi sapeste ciò che il mondo attende da voi! » (pag. 28). Non esistono però, attualmente, gli uomini, le forze capaci di tanto: non il M.R.P. (« di questo compromesso democratico-cristiano deploro che sia il nome di cristiano a fare le spese », pag. 40), non i comunisti verso i quali manifesta a più riprese una totale avversione (« il mondo marxista è un mondo del Vecchio Testamento » pag. 40), tanto meno i gruppi sparuti dei cattolici di sinistra i cui programmi sono « presi a prestito dal marxismo » (pag. 188) (« io non penso a questi imbecilli » pag. 189). Notiamo, di passaggio, come nella gamma delle forze politiche egli non citi altro, sia pure per rifiutarli, che i cattolici e i marxisti.

La crisi ha dissolto le istituzioni, i partiti e la stessa Chiesa di Francia. Chi potrebbe allora salvare la Nazione? Esiste un uomo che riassume in sé le virtù che un tempo han fatto dei Francesi un popolo eletto? Esiste un condottiero cui affidare la realizzazione dell'utopia? « Quando vedo il generale De Gaulle, uscito ancora dal suo ritiro, ma sempre così bizzarramente avviluppato da una nebbia di soli-

tudine, dirigersi di nuovo verso questo popolo con una goffaggine tranquilla a proposito della quale mi domando ogni volta se non sia la maniera del genio di governare, ho voglia di gridargli di diffidare, di mettere prima la Francia sotto osservazione, come i veterinari prudenti fanno di un cane alternativamente agitato o depresso e che comincia a presentare i sintomi di una paralisi del treno posteriore» (pag. 233).

Non è l'unica citazione che si possa estrarre da questi scritti politici, ma è certamente la più significativa per rilevare vent'anni dopo come il tarlo del mito gollista si sia a suo tempo annidato anche nelle coscienze più estranee e più avverse a tutto ciò che oggi il gollismo di fatto incarna e rappresenta e che allora, nel clima della minaccia atomica e della formazione dei blocchi si manifestava sotto altre spoglie.

Il suo reale contenuto non sfuggiva tuttavia a uomini come Sartre o Mounier; altri, come Mauriac, vi han trovato il loro alveo naturale.

« Bisogna rifare gli uomini liberi » (pagina 8): il monito paolino così profondamente sofferto da Bernanos non può più essere separato da un giudizio preciso e razionale del contesto storico in cui il cristiano, l'uomo impegnato, deve calarsi rischiando per rifare, appunto, « gli uomini liberi ».

Non a caso gli odierni apocalittici trovano ospitalità proprio sulle colonne di quei giornali che, mentre lasciano ai moralisti la terza pagina, allo scopo di tenersi legati, illudendoli, gli intellettuali di tipo tradizionale, in prima pagina svelano a chiare lettere il volto reazionario delle loro scelte politiche.

Bernanos non sarebbe certamente caduto nella rete, come di fatto non vi cadde mai: fu un autentico cristiano e la solitudine in cui visse i suoi ultimi anni fu il prezzo del rifiuto sdegnoso di ogni compromesso.

Ma quanti oggi, insensibilmente avviluppati nel doppio gioco, travisando lo spirito di questi scritti infuocati, non arriveranno a cogliervi, a torto, un filo sottile cui saldare il proprio alibi?

Sarebbe facile raccogliere un'antologia di brani apocalittici a livello giornalistico

con cui costruire un mosaico delle interpretazioni che certe zone della cultura borghese e cattolica vanno offrendo, su quotidiani o periodici, della società contemporanea. Un maestro indiscusso è certamente Elemire Zolla che, scegliamo fra tanti, scriveva sul *Corriere della sera* del maggio 1963 un elzeviro intitolato: « Avanzi di cultura » da cui traiamo alcuni brani tipici: « Chi abbia in dono la contemplazione non tollera la oltraggiosa facilità del commestibile prodotto di massa... Si unificano le varie classi della cultura; ...i musicisti accettano il soccorso delle voci registrate... L'ultima distinzione è stata confusa in una società così spontaneamente irregimentata che non ha più bisogno di essere totalitaria... Questa nuova era non è più angosciata perchè l'intellettuale non è più distinto dalla società, ma uno dei guitti rassicuranti: le sue opere non giudicano più dal di fuori o dal fondo della notte... ».

Recentemente ha ripreso le pubblicazioni la *Fiera letteraria*: il vecchio settimanale (perchè nulla ha mutato) sembra essersi impegnato a continuare il tono del caposcuola: basterebbe leggere i fondi di C. Fabro, di S. Quinzio e di altri. Le domande, a dire il vero, sono assai impegnative: dove va l'uomo? non sono forse attuali le ribellioni di Schopenhauer, di Nietzsche, di Dostoiyeski, di Fafka? ha un qualche senso la nostra civiltà rosa dalla crisi dei valori e dai miti del progresso? Senonchè l'irrazionalismo che permea tutta l'impostazione di questa problematica a quale risultato vuole approdare se, rilanciata su un giornale finanziato dalla Montecatini, non può fare a meno, professando un anticomunismo che preferisce i vecchi slogan al discorso razionale, di sostenere un ordine che, al contrario, vuol dar l'impressione di abbattere?

Pensiamo che l'indagine sulla evoluzione della figura e della funzione del « profeta » nel passaggio dalle società a egemonia religiosa alle società a egemonia politico-economica sia assai importante soprattutto a se rivolta a cogliere in un discorso complessivo gli « invarianti » e i condizionamenti storici in un rapporto che puntualmente emerge nei momenti di crisi.

CARLO FRANDI

IL PORTICO 1

Gino Baratta: Motivi dell'estetica di H. Read. — **Agostino Pirella:** Antonioni o la crisi della semanticità visiva. — **Mario Artioli:** « Poesia come pane » di Stelio Carnevali. — **Renzo Margonari:** Xilografie di Dino Villani. — **Maurizio Della Casa:** Il linguaggio musicale. — **Umberto Artioli:** Il problema dell'unità dei « Canti Orfici ». — Note e schede di Trebbi, Zelati, Benetti, Ghirelli, Ferrero, Parenti.

IL PORTICO 2

Evgenij Evtusenko: Poesie inedite. — « Pelone », un atto di **Giuliano Parenti**. — **Gino Baratta:** Una letteratura senza pubblico? (A proposito del « Gruppo '63 »). — **Francesco Bartoli:** Sperimentalismo di Carlo E. Gadda. — **Gino Baratta:** Nota sulla poesia di Umberto Bellintani. — **Umberto Artioli:** « Le bastiglie del mondo » di Renato Cugola. — **Nicolaj S. Gumilev:** Poesie sull'Italia. — **Robert Rozdestvienskij:** Nazim. — **Renzo Margonari:** Scalarini e il « Merlin Cocai ». — **Fernando Trebbi:** « Cinema Libero » a Porretta. — **Sandro Badiali:** Glossario di semantica generale. — Note e schede di M. Artioli, Baratta, Signoretti, Bartoli, Bassani, U. Artioli.

IL PORTICO 3

Carlo Prandi: Appunti per una cultura come dialogo. — **Emilio Faccioli:** Esercizi di traduzione da G. Apollinaire. — **Renzo Margonari:** Inchiesta sulla XXXII Biennale di Venezia. — **Umberto Artioli:** Un poeta d'avanguardia: Michele Dean. — **Maurice Leroy:** Lo strutturalismo. — **Mario Baroni:** A proposito di cultura musicale. — « España libre », nota sulla mostra a cura di **Margonari**. — **Eluard:** Picasso, maestro di libertà. — **Fernando Trebbi:** Maselli, De Santis, Pasolini, Antonioni ovvero le proposte attuali del cinema italiano. — Note e schede di Bassani, Salvadori, Pacchiarini.

Avendo esaurito le giacenze di copie del nn. 1 e 2 del "Portico,, a chi consegnerà in buono stato taluna delle copie in questione, riceverà in cambio uno o più numeri successivi.

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 - DELLA VOLPE - LE MASCHERE - RONZON
EIAS - MEDITERRANEE - NAGHEL - ISTITUTO D' ARCO - NUOVA ACCADEMIA

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

BEVETE
Coca-Cola

marchio reg.



Deposito : PORTO MANTOVANO Strada Cisa 95 A - Telefono 39.186

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