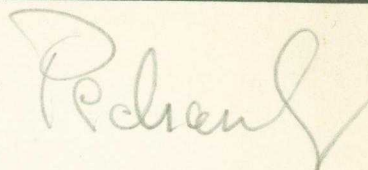


# IL PORTICO

RIVISTA DI CULTURA | MANTOVA | FEBBRAIO 1967 | LIRE 500

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE IV GRUPPO

8-9



*Jacques Derrida*

## **LA STRUTTURA IL SEGNO E IL GIOCO NEL DISCORSO DELLE SCIENZE UMANE**

*Elio Pagliarani* | **Due inediti**

*Gino Baratta* | **Linea di lettura per Pagliarani**

*Umberto Artioli*

**Il problema dell'essenza del tragico**

## **Plebe: Il caso Paccagnini**

*Sandro Badiali*

*Carlo Prandi* | **Ernesto De Martino :**  
**Storiografia religiosa e storicismo**

*Umberto Vivarelli* | **La Chiesa dei poveri**

**CRONACHE E RASSEGNE** a cura di Baroni, Trebbi, Ruju, Margonari  
**RECENSIONI E SCHEDE** di Salvadori, Giusti, Bassani

Servizio dei Conti Correnti Postali

### Certificato di allibramento

Versamento di L. \_\_\_\_\_

(in cifre)

eseguito da .....

residente in .....

via .....

sul c/c N. **17 / 12376**

intestato a: **"IL PORTICO,"**

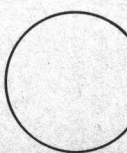
**Viale Parilla, 14 - MANTOVA**

Addì (1) .....

196

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

\_\_\_\_\_



N. ....  
del bollettario ch. 9

Bollo a data

Indicare a tergo la causale del versamento

MODULARIO - P. T. - c/c/e - 1406

### SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L. \_\_\_\_\_

(in cifre)

Lire \_\_\_\_\_

(in lettere)

eseguito da .....

residente in .....

via .....

sul c/c N. **17 / 12376**

intestato a: **"IL PORTICO,"**

**Viale Parilla, 14 - MANTOVA**

Firma del versante

Addì (1) .....

196

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

\_\_\_\_\_

Tassa di L. ....

Cartellino  
numerato  
del bollettario

Mod. ch 8-bis  
Ediz. 1965

Bollo a data

(1) **La data deve essere quella del giorno in cui si effettua il versamento.**

Servizio dei Conti Correnti  
Ricevuta di un versamento

di L. \* \_\_\_\_\_

(in cifre)

Lire (\*) \_\_\_\_\_

(in lettere)

eseguito da .....

sul c/c N. **17 / 12376**

intestato a: **"IL PORTICO,"**

**Viale Parilla, 14 - MANTOVA**

Addì (1) .....

19

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

\_\_\_\_\_

Tassa di L. ....

Cartellino  
numerato  
di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

(\*) Sbarrare con un tratto di penna gli spazi disponibili prima e dopo l'indicazione dell'impr...

# Rino Bellini

ARREDAMENTI  
PER CUCINE  
E UFFICI

in metallo  
e laminato  
plastico

SUZZARA - Via Dante, 28  
TELEFONO 51.675

# FANNY

telefono  
22585

mantova  
piazza  
80° fanteria  
n. 19



**Albergo "RISTORANTE DEL BUON RICORDO,,  
IL CAVALLINO BIANCO  
il ritrovo del Premio Suzzara**

Specialità: PIATTO DEL BOSCAIOLO  
e tutte le specialità della cucina mantovana  
in un caratteristico ambiente

---

**Saletta degli Artisti per mostre personali**

---



IMPIANTI ELETTRICI

*di Lodovico Verzini*

VIA MARANGONI, 1 F  
TELEFONO 26 7 28  
MANTOVA



impianti  
elettro industriali  
e civili  
progettazioni  
equipaggiamenti  
cabine  
di trasformazione  
preventivi  
elettrodomestici

... **dal 1926** al servizio della Scuola  
Casa, Ufficio, Industria, Biblioteca

MAGAZZINI DI  
CARTOLERIA - LIBRERIA

**F.lli MORESCHI**

**fu Giuseppe**

**di NERO & M. MORESCHI**

**MANTOVA - Via XX Settembre, 39**

Telefono 23.247

**Reparto Cartoleria:** Carta - Cancelleria  
Stampati - Rilegatoria

**Reparto Libreria:** Libri di tutte le edizioni nazionali ed estere

Per la vostra biblioteca  
e per la vostra professione

**Ditta**

**G I R O N D I**

**di POZZI**

*IL PIÙ COMPLETO*

*ASSORTIMENTO*

*DI CALZATURE*

*DELLE MIGLIORI MARCHE*

**Piazza Marconi, 18 - Tel. 23.925**  
**MANTOVA**

# IL PORTICO

8-9

*Rivista di cultura*

*Direzione e redazione*

Mantova - Viale Parilla 14 - tel. 25028  
C/C Postale n. 17/12375

*Comitato direttivo*

*Umberto Artioli*  
*Alessandro Badiali*  
*Gino Baratta*  
*Mario Baroni*  
*Francesco Bartoli*  
*Renzo Margonari*  
*Giuliano Parenti*  
*Carlo Prandi*  
*Fernando Trebbi*

*Redazione*

*Umberto Artioli - Gino Baratta*  
*Renzo Margonari - Carlo Prandi*  
*Fernando Trebbi*

*Direttore responsabile*

*Mario Artioli*

Registrato presso il Tribunale di Mantova  
il 28-9-1964 col N. 106

*Agenzia pubblicitaria*

L.F. Corso Libertà, 8 - Tel. 26502 - MN

*Gli abbonamenti si ricevono a mezzo vaglia  
presso la Redazione: 4 numeri L. 1.400*

*Abbonamento sostenitore L. 10.000*

## SOMMARIO

*Jacques Derrida*

La struttura, il segno e il gioco nelle  
scienze umane . . . . . pag. 3

*Elio Pagliarani*

Due balli in una ballata . . . . . pag. 18

*Gino Baratta*

Linea di lettura per Elio Pagliarani pag. 20

*Umberto Artioli*

*Il problema dell'essenza del tragico* pag. 34

*Armando Plebe*

Il caso Paccagnini . . . . . pag. 50

*S. Badiali - C. Prandi*

Ernesto De Martino . . . . . pag. 54

*Umberto Vivarelli*

La chiesa dei poveri . . . . . pag. 70

*Mario Baroni*

Penderecki e Pettrassi al Festival di  
Venezia . . . . . pag. 80

*Fernando Trebbi*

Tre festival: Pesaro, Porretta, Lo-  
carno . . . . . pag. 86

*Ciro Rujū*

Ironia e favola nelle opere di Don-  
zelli . . . . . pag. 93

*Renzo Margonari*

Gli orpelli della storia nella «Fede-  
rico II di Hohenstaufen» di Sergio  
Vacchi . . . . . pag. 96

*Recensioni e schede di:*

R. Salvadori, R. Giusti e F. Bassani pag. 99

## La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane

Può darsi che ci sia stato nella storia del concetto di struttura qualche cosa che si potrebbe definire un « avvenimento », se questa parola non fosse caricata di un senso che l'esigenza strutturale -o strutturalista- ha giustamente la funzione di ridurre o di sospettare. Diciamo tuttavia un « avvenimento » e prendiamo questa parola con precauzione, tra virgolette. Quale sarebbe dunque questo avvenimento? Esso avrebbe la forma esterna di una rottura e d'un raddoppiamento.

Sarebbe facile dimostrare che il concetto di struttura e perfino la parola struttura hanno l'età della « *epistème* », vale a dire nello stesso tempo della scienza e della filosofia occidentali, e che affondano le loro radici nel suolo del linguaggio comune, al fondo del quale l'*epistème* va a raccogliarli per ricondurli a sé in uno spostamento metaforico. Tuttavia, fino all'avvenimento che vorrei individuare, la struttura, o piuttosto la strutturalità della struttura, sebbene sia sempre stata operante, si è sempre trovata neutralizzata, ridotta: da un gesto che consisteva nel donarle un centro, nel rapportarla ad un luogo di presenza, ad una origine fissa. Questo centro aveva la funzione non solo di orientare ed equilibrare, di organizzare la struttura -non si può infatti pensare una struttura non organizzata- ma soprattutto di far in modo che il principio di organizzazione della struttura limitasse ciò che potremmo chiamare il *gioco* della struttura. Senza dubbio il centro di una struttura, orientando e organizzando la coerenza del sistema, permette il gioco degli elementi all'interno della forma totale. E ancora oggi una struttura priva di ogni centro rappresenta l'impensabile per eccellenza.

Tuttavia il centro arresta anche il gioco che esso apre e rende possibile. In quanto centro esso è il punto in cui la sostituzione dei contenuti, degli elementi, dei termini, non è più possibile. Al centro, la permutazione e la trasformazione degli elementi (che possono essere del resto delle strutture comprese entro una struttura) è vietata. Almeno essa è sempre stata vietata (e uso tale parola di proposito). Dunque si è sempre pensato che il centro, che per definizione è unico, costituisse proprio ciò che, dominando la struttura, sfugge alla strutturalità. Questo perchè, per un concetto classico della struttura, il centro può essere detto, in maniera paradossale, *dentro* la struttura e *fuori della* struttura. Esso è al centro della totalità e tuttavia, poichè il centro non le appartiene, la totalità ha *il suo centro* in un altro luogo. Il centro non è il centro. Il concetto di struttura centrata -quantunque rappresenti la coerenza stessa, la condizione dell'*epistème* come filosofia o come

scienza- è contraddittoriamente coerente. E come accade sempre, la coerenza nella contraddizione esprime la forza di un desiderio. Il concetto di struttura cetrata è in effetti il concetto di un gioco *fondato*, costituito sulla base di un'immobilità fondatrice e di una certezza rassicurante, essa stessa sottratta al gioco. In seguito a tale certezza si può dominare l'angoscia, che nasce sempre da un certo modo di essere coinvolto nel gioco; di essere preso nel gioco; di essere, fin dall'inizio del gioco, dentro il gioco. A partire da ciò che noi dunque chiamiamo centro e che, potendo essere sia fuori che dentro, riceve indifferentemente i nomi di origine o di fine, di *arché* o di *télos*, le ripetizioni, le sostituzioni, le trasformazioni, le permutazioni vengono sempre prese in una storia del senso -vale a dire una storia *tout court*- di cui si può sempre rinvenire l'origine o anticipare la fine nella forma della presenza. E questo perchè si potrebbe forse dire che il movimento di ogni archeologia, come quello di ogni escatologia, sono complici di questa riduzione della strutturalità della struttura e tentano sempre di pensare quest'ultima fondandosi sopra una presenza piena e fuori del gioco.

AmMESSO tutto ciò, l'intera storia del concetto di struttura, prima della rottura di cui parliamo, deve essere pensata come una serie di sostituzioni da centro a centro, una concatenazione di determinazioni del centro. Il Centro riceve, successivamente e in modo regolare, forme o nomi diversi. La storia della metafisica, come la storia dell'Occidente, non sarebbe altro che la storia di queste metafore e di queste metonimie. La sua matrice sarebbe e qua mi si perdoni d'essere così poco dimostrativo e tanto ellitico, e solo per giungere prima al mio argomento principale- la determinazione dell'essere come presenza in tutti i significati che ha questa parola. Si potrebbe dimostrare che tutti i nomi del fondamento, del principio o del centro hanno sempre designato l'invariante di una presenza (*eidos*, *arché*, *télos*, *enérgeia*, *alétheia*, *ousia*; sostanza, essenza, esistenza, soggetto, trascendentalità, coscienza, Dio, uomo, ecc. ecc.).

L'avvenimento della rottura, la lacerazione a cui alludevo all'inizio, potrebbe essersi prodotta nel momento in cui alla strutturalità della struttura si è dovuto incominciare a pensare, vale a dire a ripetere, ed è questa la ragione per cui dicevo che tale lacerazione era ripetizione, in tutti i significati di questa parola. Da allora si è dovuta pensare la legge che richiedeva in qualche modo il desiderio del centro nella costituzione della struttura, e il processo della significazione subordinante i suoi spostamenti e le sue sostituzioni a questa legge della presenza centrale; ma d'una presenza centrale che non è mai esistita essa stessa, che è sempre già stata trasferita fuori di sé nel suo sostituto. Il sostituto non si sostituisce a niente che gli sia in qualche modo preesistito. Da quel momento è stato necessario incominciare a pensare che non esisteva alcun centro, che il centro non poteva essere pensato nella forma di uno stato-presente, che il centro non aveva un luogo naturale, che non era un luogo fisso bensì una funzione, una specie di non-luogo nel quale si compivano all'infinito delle sostituzioni di segni. E' allora il momento in cui il linguaggio invade il campo problematico universale; è allora il momento in cui, in assenza di centro o di origine, tutto diviene discorso -a condizione di intendersi su tale vocabolo-, vale a dire sistema nel quale il significato centrale, originario o trascendentale non è mai presente in assoluto, al di fuori di un sistema di differenze. L'assenza

di significato trascendentale estende all'infinito il campo e il gioco della significazione.

Dove e come si produce questo « decentramento » come pensiero della strutturalità della struttura? Per designarlo sarebbe abbastanza ingenuo riferirsi a un avvenimento, a una dottrina o al nome di un autore. Questo fenomeno appartiene senza dubbio alla totalità di un'epoca, che è la nostra, ma si è sempre preannunciato. Se si volesse nondimeno, a titolo indicativo, scegliere qualche « nome proprio » ed evocare gli autori dei discorsi nei quali questo fenomeno si è verificato nella sua formulazione più radicale, bisognerebbe senza dubbio citare la critica nietzschiana della metafisica, dei concetti di essere e di verità ai quali vengono sostituiti i concetti del gioco, d'interpretazione e di segno (di segno senza verità presente); la critica freudiana della presenza a sé stesso, cioè della coscienza, del soggetto, dell'identità con sé stesso, della prossimità o della proprietà di sé stesso, e più radicalmente ancora la distruzione heideggeriana della metafisica, dell'onto-teologia, della determinazione dell'essere come presenza. Ora tutti questi discorsi distruttori e tutti quelli analoghi sono presi in una sorta di cerchio. Tale cerchio è unico e descrive la forma del rapporto tra la storia della metafisica e la distruzione della storia della metafisica: *non ha alcun senso servirsi dei concetti della metafisica per distruggere la metafisica; non possediamo alcun linguaggio, alcuna sintassi e alcun lessico che sia estraneo a questa storia; non possiamo enunciare alcuna proposizione distruttrice che non abbia già dovuto insinuarsi nella forma, nella logica e nei postulati impliciti di ciò che vorrebbe contestare. Per fare un esempio tra tutti: è con l'aiuto del concetto di segno che si frantuma la metafisica della presenza. Ma a partire dal momento in cui si vuole così dimostrare, come ho suggerito poco fa, che non esistono significati trascendentali e privilegiati e che il campo o il gioco della significazione non ha quindi più alcun limite, si dovrebbe - ma è ciò che non si può fare - rifiutare perfino il concetto e il vocabolo di segno. Perché la significazione « segno » è stata sempre compresa e determinata nel suo senso come segno-di, significante che rinvia ad un significato, significante diverso dal suo significato. Se si cancella la differenza radicale tra significante e significato, è il termine stesso di significante che bisognerebbe abbandonare come concetto metafisico. Quando Lévi-Strauss nella prefazione a *Il crudo e il cotto* dice che egli ha « cercato di trascendere l'opposizione del sensibile e dell'intelligibile collocando (si) di primo acchito al livello dei segni », la necessità, l'energia e la legittimità del suo gesto non possono farci dimenticare che il concetto di segno non può in sé stesso superare questa opposizione tra sensibile e intelligibile. Esso è determinato da questa opposizione: globalmente e attraverso la totalità della sua storia. Non ha vissuto che di essa e del suo sistema. Ma noi non possiamo liberarci del concetto di segno, non possiamo rinunciare a questa complicità metafisica senza rinunciare nello stesso tempo al lavoro critico che dirigiamo contro di essa, senza rischiare di cancellare la differenza nell'identità con sé stesso di un significato che riduce in sé il suo significato, oppure che lo espelle semplicemente fuori di sé. Il che in fondo è la stessa cosa. Poiché vi sono due maniere eterogenee di cancellare la differenza tra significante e significato: una, quella classica, consiste nel ridurre o derivare il significante, vale a dire nel *sottomettere* finalmente il segno al pensiero; l'altra, quella che noi dirigiamo qui contro la precedente, consiste*

nel mettere in questione il sistema in cui funzionava la precedente riduzione: e in primo luogo l'opposizione tra sensibile e intellegibile. Poichè il *paradosso* sta nel fatto che la riduzione metafisica del segno aveva bisogno dell'opposizione ch'essa riduceva. L'opposizione forma sistema con la riduzione. E ciò che diciamo qua del segno si può estendere a tutti i concetti e a tutte le frasi della metafisica, in particolare al discorso sopra la « struttura ». Ma vi sono parecchi modi di essere presi in questo cerchio. Essi sono tutti quanti più o meno ingenui, più o meno empirici, più o meno sistematici, più o meno vicini alla formulazione, anzi alla formalizzazione di questo cerchio. Sono queste differenze che spiegano la molteplicità dei discorsi distruttori e il disaccordo tra coloro che li tengono. E' per entro i concetti ereditati dalla metafisica che, per esempio, hanno operato Nietzsche, Freud e Heidegger. Ora come questi concetti non sono affatto degli elementi, degli atomi, come essi sono collegati ad una sintassi e ad un sistema, così ogni prestito determinato è connesso con l'intero sistema metafisico. E' questo che permette allora a questi distruttori di distruggersi tra di loro, per esempio a Heidegger di considerare Nietzsche, con lucidità e rigore pari alla malafede e alla ingratitudine, come l'ultimo metafisico, l'ultimo « platonico ». Ci si potrebbe dedicare a tale esercizio a proposito dello stesso Heidegger, di Freud o di qualcun altro. E nessun altro esercizio è più diffuso al giorno d'oggi.

Che ne è adesso di questo schema formale, allorchè ci rivolgiamo a ciò che chiamano le « scienze umane »? Una di esse occupa forse una posizione privilegiata. E' l'etnologia. Si può in effetti ritenere che l'etnologia ha potuto nascere come scienza unicamente quando è stato possibile compiere un « decentramento » radicale: nel momento in cui la cultura europea - e di conseguenza la storia della metafisica e dei suoi concetti - è stata *frantumata*, scacciata dalle sue posizioni, costretta quindi a non considerarsi più come cultura di riferimento. Questo momento non è solo un momento del discorso filosofico e scientifico, è anche un momento politico, economico, tecnico, ecc... Si può affermare con tutta sicurezza che non c'è niente di causale nel fatto che la critica dell'etnocentrismo, condizione dell'etnologia, sia sistematicamente e storicamente contemporanea alla distruzione della storia della metafisica. Ambedue appartengono alla stessa totalità storica.

Ora l'etnologia - come qualsiasi scienza - si realizza nell'elemento del discorso. Ed essa è inoltre una scienza europea, che utilizza, se non altro per difendere sé stessa, i concetti della tradizione. Di conseguenza, che lo voglia o no, e ciò non dipende affatto dalle decisioni dell'etnologo, essa accoglie nel suo discorso le premesse dell'etnocentrismo nel momento stesso in cui le denuncia. Questa necessità è irriducibile, non è una contingenza storica; bisognerebbe meditarne tutte le implicazioni. Ma se nessuno vi può sfuggire, se nessuno ha dunque la responsabilità nel cederle, per quanto in misura minima, ciò non vuol dire però che tutte le maniere di arrendersi ad essa siano ugualmente giustificabili. La qualità e la fecondità di un discorso si possono forse misurare dal rigore critico col quale viene pensato questo rapporto con la storia della metafisica e con i concetti ereditati. Si tratta d'un rapporto critico col linguaggio delle scienze umane e di una responsabilità critica del discorso. Si tratta di porre in maniera esplicita e sistematica il problema delle norme di un discorso che attinge ad un'eredità le risorse ne-

cessarie alla di-costruzione (*de-construction*) di quella stessa eredità. Problema di economia e di strategia.

Se noi consideriamo adesso, per esempio, i testi di Claude Lévi-Strauss, non è soltanto a causa della posizione di privilegio che gode attualmente l'etnologia tra le scienze umane, e neppure perchè siamo in presenza di un pensiero che ha un forte peso sulla congiuntura teorica contemporanea. E' soprattutto perchè nell'opera di Lévi-Strauss è stata compiuta una certa scelta ed è stata elaborata una certa dottrina, in maniera *più o meno esplicita*, relativa a questa critica del linguaggio e a questo linguaggio critico nelle scienze umane.

Per seguire questo movimento nell'opera di Lévi-Strauss, scegliamo, come filo conduttore tra gli altri, l'opposizione natura/cultura. Nonostante tutti i suoi ringiovanimenti e tutti i suoi fronzoli, questa opposizione è congenita alla filosofia. E' perfino più antica di Platone. Ha almeno l'età della sofistica. Dopo l'opposizione *physis/nómos*, *physis/téchne*, essa è stata sostituita fino ai giorni nostri da tutta una concatenazione storica di opposizioni non solo alla legge o all'istituzione, all'arte o alla tecnica, ma alla libertà, all'arbitrio, alla storia, alla società, allo spirito, ecc. Ora fin dall'inizio della sua ricerca e del suo primo libro\*, Lévi-Strauss ha approvato nello stesso tempo la necessità di utilizzare tale opposizione e l'impossibilità di fare affidamento su di essa. In « *Structures* » egli parte da questa assioma o da questa definizione: appartiene alla natura ciò che è *universale* e spontaneo, senza dipendere da nessuna cultura particolare e da nessuna norma determinata. Appartiene invece alla cultura ciò che dipende da un sistema di *norme* che regolano la società e possono dunque *variare* da una struttura sociale all'altra. Queste due definizioni sono del tipo tradizionale. Ora, fin dalle prime pagine di « *Structures* », Lévi-Strauss che ha iniziato a dar credito a questi concetti, s'imbatte in ciò che egli chiama uno *scandalo*, vale a dire in qualche cosa che non tollera più l'opposizione natura/cultura così ricevuta e sembra richiedere nello stesso tempo i predicati della natura e quelli della cultura. Questo scandalo è costituito dalla *proibizione dell'incesto*. La proibizione dell'incesto è universale: in tal senso si potrebbe definire come naturale; ma essa è anche una proibizione, un sistema di norme e di interdizioni - e in tal caso si dovrebbe considerarla come culturale. « Supponiamo dunque che tutto ciò che è universale, nell'uomo, dipende dall'ordine della natura ed è caratterizzato dalla spontaneità, che tutto ciò che è vincolato a una norma appartiene alla cultura e presenta gli attributi del relativo e del particolare. Noi ci troviamo allora di fronte ad un fatto o piuttosto ad un insieme di fatti che ha tutte le caratteristiche, alla luce delle definizioni, per apparire come un vero e proprio scandalo: poichè la proibizione dell'incesto presenta senza il minimo equivoco, e indissolubilmente riuniti i due caratteri in cui abbiamo riconosciuto gli attributi contraddittori dei due ordini esclusivi: essa costituisce una regola, ma una regola che, unica tra tutte le regole sociali, possiede nello stesso tempo carattere di universalità » (p.9).

---

\**Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris: Presses Universitaires de France 1949.

Non si ha evidentemente scandalo che all'interno di un sistema di concetti che riconosce la differenza tra natura e cultura. Iniziando la sua opera sul *factum* della proibizione dell'incesto, Lévi-Strauss si colloca proprio nel punto in cui questa differenza che è sempre stata ritenuta ovvia, si trova cancellata o contestata. Infatti, dal momento che la proibizione dell'incesto non si lascia più pensare entro l'opposizione natura/cultura, non si può più affermare che sia un fatto scandaloso, un nucleo di opacità all'interno d'una rete di significati trasparenti; essa non è affatto uno scandalo in cui ci s'imbatte, sul quale s'inciampa nel campo dei concetti tradizionali; essa è invece ciò che sfugge a quei concetti e certamente li precede e probabilmente come loro condizione di possibilità. Si potrebbe forse dire che tutta la concettualità filosofica formante un sistema con l'opposizione natura/cultura è fatta per lasciare nell'impensato ciò che la rende possibile, e cioè l'origine della proibizione dell'incesto.

Questo esempio è stato troppo rapidamente evocato, esso non è che un esempio in mezzo a tanti altri, ma rivela già che il linguaggio porta in sé la necessità della propria critica. Ora questa critica può realizzarsi secondo due vie e due « maniere ». Nel momento in cui si fa sentire il limite dell'opposizione natura/cultura, si può voler mettere in discussione in maniera sistematica e rigorosa la storia di questi concetti. E' questo un primo gesto. Tale discussione sistematica e storica non sarebbe nè un fatto filologico, nè un fatto filosofico nel senso classico di questi termini. Preoccuparsi dei concetti che sono fondamento di tutta la storia della filosofia, il de-constituirli, (*de-constituer*) non è far opera di filologo o di storico classico della filosofia; è questa senza dubbio, malgrado le apparenze, la maniera più audace di compiere un passo fuori dai limiti della filosofia. Ora l'uscire dai limiti della filosofia è cosa molto più difficile a pensarci di quanto non credano generalmente coloro che pensano di avere già operato da tempo con spigliata baldanza una simile operazione. Viceversa costoro sono generalmente sprofondati nella metafisica con tutto il corpo del loro discorso, dal quale pretendono invece di avere eliminato ogni residuo metafisico. L'altra scelta - e io credo che essa corrisponda maggiormente alla maniera di Lévi-Strauss - consisterebbe nel conservare, denunciandone qua e là i limiti, tutti questi vecchi concetti, come degli arnesi che potrebbero ancora servire. Questo per evitare quanto di sterilizzante, a livello della ricerca empirica, potrebbe aversi all'interno di questa prima fase. In questo senso a tali concetti non si dovrebbe prestare alcuna valenza di verità, nè alcun significato rigoroso; anzi si dovrebbe essere pronti ad abbandonarli in tutti i casi in cui comparissero altri strumenti più confacenti all'uso. Nell'attesa se ne dovrebbe sfruttare l'efficacia relativa e li si dovrebbe utilizzare per distruggere la vecchia macchina alla quale essi stessi appartengono e di cui costituiscono gli ingranaggi. E' così che si critica da sé il linguaggio delle scienze umane. Lévi-Strauss pensa così di poter separare il metodo dalla verità, gli strumenti dal metodo e dai significati obiettivi attraverso di esso raggiunti. Si potrebbe quasi dire che è questa la prima affermazione di Lévi-Strauss. Sono in ogni caso le prime parole di « Structures »: « Si comincia a comprendere che la distinzione tra stato di natura e stato di società (diremmo oggi più volentieri: stato di natura e stato di cultura), pur mancando di significato storico accettabile, ha un valore che giustifica pienamente il suo uso, nella sociologia moderna, come strumento metodologico ». Lévi-Strauss sarà

sempre fedele a questa doppia intenzione: conservare come strumento di lavoro ciò di cui mette in discussione il valore di verità. *Da una parte* egli continuerà infatti a contestare il valore dell'opposizione natura/cultura. Più di tredici anni dopo «*Structures*», «*Il pensiero selvaggio*» fa fedelmente eco al testo che sto per proporvi: «L'opposizione tra natura e cultura, sulla quale abbiamo in passato insistito, ci sembra oggi offrire un valore soprattutto metodologico». Si potrebbe dire, se oggi non si provasse una certa diffidenza nei confronti di questa nozione, che questo valore metodologico non è toccato dal non-valore ontologico. «Non sarebbe sufficiente continua Lévi-Strauss- avere riassorbito talune umanità particolari in una umanità generale: questo fatto pregiudiziale ne trascina altri... che costituiranno la problematica futura delle scienze esatte e naturali: reintegrare la cultura nella natura, e da ultimo la vita nell'insieme delle sue condizioni fisio-chimiche» (p.327).

D'altra parte, sempre in «*Il pensiero selvaggio*», Lévi-Strauss presenta sotto il nome di *bricolage* quel che si potrebbe definire il 'discorso' su questo metodo.

Bricoleur, dice Lévi-Strauss, è colui che utilizza *les moyens du bord*, vale a dire gli strumenti che trova intorno a lui, gli strumenti che sono già lì, che non erano stati strettamente concepiti per quella determinata operazione e a cui ci si sforza di adattarli attraverso una serie successiva di tentativi, senza esitare a cambiarli tutte le volte che questo appaia necessario, a provarne parecchi alla volta, anche se la loro origine e la loro forma risultano eterogenei ecc.

Esiste dunque una critica del linguaggio nella forma del *bricolage* e si è perfino giunti a dire che lo stesso linguaggio critico è *bricolage*, particolarmente quello della critica letteraria: e alludo qui al testo di G. Genette «*Structuralisme et critique littéraire*», pubblicato su «*L'Arc*» in omaggio a Lévi-Strauss, dove vien detto che l'analisi levystraussiana del *bricolage* poteva essere applicata quasi parola per parola alla critica, e particolarmente alla critica letteraria.

Se si chiama *bricolage* la necessità di prendere a prestito i concetti dal contesto di un'eredità più o meno coerente o disgregata, si può dire che ogni discorso è del genere *bricoleur*. L'ingegnere, che Lévi-Strauss oppone al *bricoleur*, dovrebbe costruire da sé la totalità del suo linguaggio, dalla sintassi al lessico. In questo senso l'ingegnere è un mito: un soggetto che fosse l'origine assoluta del proprio discorso e lo costruisse pietra su pietra, ingranaggio su ingranaggio, sarebbe il creatore della parola, la parola stessa.

Il concetto dell'ingegnere che avrebbe rotto con ogni tipo di *bricolage* è dunque un concetto teologico; e poichè Lévi-Strauss ci ha detto altrove che il *bricolage* è mitopoietico, c'è da credere che l'ingegnere sia un mito prodotto dal *bricoleur*.

Nel momento in cui si cessa di credere a tale tipo di ingegnere e a tale tipo di discorso che rompe con la recezione storica; nel momento stesso in cui si viene ad ammettere che ogni discorso finito è attinto a un certo *bricolage*; che l'ingegnere e il sapiente sono delle specie di *bricoleurs*, ne consegue che l'idea stessa di *bricolage* è minacciata, in quanto viene a mancare la contrapposizione all'interno della quale il concetto di *bricolage* veniva ad acquistare senso.

Il che serve a mettere in luce l'altro filo del discorso che dovrebbe guidarci in questa sede. Lévi-Strauss descrive il *bricolage* non solamente come attività intellettuale, ma anche come attività mitopoietica.

Si legge ne «*Il pensiero selvaggio*» (p. 30 ed. it.): «Come il *bricolage* sul piano tecnico, la riflessione mitica può ottenere sul piano intellettuale risultati veramente pregevoli e imprevedibili; reciprocamente è stato spesso osservato il carattere mitopoietico del *bricolage*». Ora il lato più considerevole e audace dell'operazione di Lévi-Strauss non consiste solamente nel proporre, particolarmente nella più attuale delle sue ricerche, una scienza strutturale dei miti e dell'attività mitologica. La sua audacia appare anche, e io direi soprattutto, all'interno dello statuto che egli accorda ai propri discorsi sul mito, a ciò che egli chiama le sue *mito-logiche*.

E' il momento in cui il suo discorso sul mito imprende a riflettere su se stesso e a compiere una sorta di autocritica. Ora questo momento, questo periodo critico, interessa evidentemente tutti i linguaggi che si dividono il campo delle scienze umane. Che cosa dice Lévi-Strauss delle sue «*mito-logiche*»?

E' qui che si ritrova la virtù mitopoietica del *bricolage*. In effetti, quel che c'è di più seducente in questa ricerca critica di un nuovo statuto del discorso, è l'abbandono dichiarato d'ogni riferimento a un centro, a un soggetto, a un riferimento privilegiato, a un principio o un archetipo assoluto.

Si potrebbe seguire il tema di questo decentramento attraverso tutta l'*Ouverture* del suo ultimo libro su «*Il crudo e il cotto*». Voglio solamente segnalare qui qualche punto di riferimento.

1) In primo luogo, Lévi-Strauss riconosce che il mito bororo, che egli utilizza come mito di riferimento, non merita questo nome e questo trattamento; si tratta di un appellativo specioso e di una pratica abusiva. Questo mito non merita, per lo meno non in misura maggiore di ogni altro, il suo privilegio referenziale: «Come tenteremo di mostrare, il mito bororo, che sarà ormai designato con il nome di *mito di riferimento*, non è altro che una trasformazione più o meno profonda di altri miti provenienti sia dalla stessa società, sia da società vicine o lontane. Sarebbe quindi stato legittimo scegliere come punto di partenza una rappresentazione qualsiasi del gruppo. Sotto questo profilo, l'interesse del mito di riferimento non dipende dal suo carattere tipico, quanto piuttosto dalla sua posizione irregolare in seno a un gruppo». (p. 14 dell'ed. it.).

2) Non c'è unità né scaturigine assoluta del mito. Focolajo o sorgente sono sempre delle ombre o delle virtualità inattingibili, inattualizzabili, e prima di tutto inesistenti. Il discorso stesso su questa struttura a-centrica che è il mito non può aver soggetto o centro assoluti. Occorre, perchè non venga meno la forma e il movimento del mito, evitare quella forma di violenza che consisterebbe nel dare un centro a un linguaggio che viceversa si muove secondo una struttura a-centrica.

Occorre dunque rinunciare in questa sede al discorso scientifico o filosofico; all'*episteme* che ha per esigenza assoluta, anzi che è l'esigenza assoluta di risalire alla sorgente, al centro, al fondamento, al principio, ecc.

In opposizione al discorso epistemologico, il discorso strutturale sui miti, il discorso mito-logico, deve essere lui stesso mito-morfo, vale a dire possedere la forma di cui tratta.

E' quanto dice Lévi-Strauss in « *Il crudo e il cotto* » di cui stralcio una bella pagina: « Effettivamente, non potendo conformarsi al principio cartesiano di dividere la difficoltà in tante parti quante sono quelle richieste per risolverla, lo studio dei miti pone un problema metodologico. Non esiste un termine vero e proprio dell'analisi mitica, né un'unità segreta che si possa cogliere alla fine del lavoro di scomposizione. I temi si sdoppiano all'infinito. Quando si crede di averli dipanati e di tenerli separati, si deve poi constatare che essi tornano a saldarsi, in risposta alle sollecitazioni di affinità imprevedute. Pertanto l'unità del mito è solo tendenziale e proiettiva, non riflette mai uno stato o un momento del mito. Fenomeno immaginario implicato dallo sforzo di interpretazione, la sua funzione consiste nel dare una forma sintetica al mito e nell'impedire che esso si dissolva nella confusione dei contrari. Si potrebbe quindi dire che la scienza dei miti è una *anaclastica*, assumendo questo vecchio termine nel senso lato autorizzato dall'etimologia, intendendo cioè sia lo studio dei raggi riflessi sia quello dei raggi rifratti. Ma, a differenza della riflessione filosofica, che pretende di risalire fino alla sua origine, le riflessioni di cui parliamo qui interessano raggi privi di qualsiasi fuoco che non sia virtuale. ... Volendo imitare il movimento spontaneo del pensiero mitico, la nostra indagine, anch'essa troppo breve e troppo lunga, ha dovuto piegarsi alle sue esigenze e rispettare il suo ritmo. Così questo libro sui miti è, a modo suo, un mito ». (pp. 18-20 ed. it.). L'affermazione è ripresa poco oltre: « Siccome i miti stessi riposano su codici di secondo grado (i codici di primo sono quelli di cui si compone il linguaggio), questo libro offrirebbe allora il progetto di un codice di terzo grado destinato ad assicurare la traducibilità reciproca di vari miti. E' la ragione per la quale non sarà errato considerarlo un altro mito: in un certo qual modo il mito della mitologia » (p. 28 ed. it.).

E' per questa assenza d'ogni centro reale e fisso del discorso mitico o mitologico che si giustificerebbe il modello musicale scelto da Lévi-Strauss per la composizione del suo libro. L'assenza del centro è qui da intendersi come l'assenza del soggetto e l'assenza dell'autore: « Il mito e l'opera musicale appaiono dunque come dei direttori d'orchestra i cui uditori sono i silenziosi esecutori. Se si chiede allora dove si trova il fulcro reale dell'opera, si dovrà rispondere che la sua determinazione è impossibile. La musica e la mitologia mettono l'uomo a confronto con oggetti virtuali di cui soltanto l'ombra è attuale... I miti non hanno autore ». (p. 35).

In questo modo dunque il *bricolage* etnografico assume deliberatamente la sua funzione mitopoietica. Ma al medesimo momento, quest'ultima fa apparire come mitologica, ovvero come un'illusione storica, l'esigenza filosofica o epistemologica del centro.

Nondimeno se ci si arrende alla necessità del gesto di Lévi-Strauss, non è possibile ignorarne i rischi. Se la *mitologica* è *mito-morfica*, è forse possibile dire che tutti i discorsi sul mito si equivalgono? Sarà necessario abbandonare ogni esigenza epistemologica che permetta di distinguere tra le diverse qualità di linguaggi sul mito? E' una domanda classica, ma inevitabile. Non è possibile rispondervi e io credo che nemmeno Lévi-Strauss vi risponda fino a quando non sia stato espressamente posto il problema dei rapporti tra il filosofema o il teorema da una parte, il mitogema o il *mitopoiema*, dall'altra. Il che non è certamente una cosa da poco. Per non aver espressamente posto questo problema ci si condanna a trasformare la

pretesa trasgressione della filosofia in un errore non-contemplato all'interno del campo filosofico. L'empirismo sarebbe il genere di cui questi errori sono sempre la specie. I concetti transfilosofici si trasformerebbero in ingenuità filosofiche. Sarebbe possibile mostrare questo pericolo in parecchi casi per es. concetti di segno, di storia, di verità, ecc. Ciò che voglio sottolineare è solamente che il superamento della filosofia non consiste nel chiudere con la pagina della filosofia (il che conduce molto spesso a mal filosofare) ma nel continuare a leggere i filosofi *in un certo modo*. Il rischio di cui parlo, Lévi-Strauss lo corre sempre, ed esso costituisce il prezzo della sua audacia. Ho già detto che l'empirismo è la matrice di tutti gli errori che insidiano un tipo di discorso il quale, particolarmente in Lévi-Strauss, continua a dirsi scientifico. Ora se noi volessimo analizzare a fondo il problema dell'empirismo e del *bricolage*, giungeremmo senza dubbio subito a delle proposizioni del tutto contraddittorie per quanto riguarda lo statuto del discorso nella etnologia strutturale. Da una parte lo strutturalismo si pone giustamente come la critica stessa dell'empirismo. D'altra parte non c'è un libro o uno studio di Lévi-Strauss che non si proponga come un saggio empirico che altre informazioni potrebbero sempre completare o mettere in crisi. Gli schemi strutturali sono sempre proposti come delle ipotesi che derivano da un numero finito di informazioni da sottoporre alla prova dell'esperienza. Si potrebbe citare cento testi per chiarire questo duplice postulato. Ma rivolgiamoci ancora a *l'ouverture* di *Il crudo e il cotto*, dove risulta chiaro che se questo postulato è doppio, ciò dipende dal fatto che si tratta qui di un linguaggio sul linguaggio: « I critici che ci rimproverassero di non aver proceduto a un inventario esaustivo dei miti sud-americani prima di analizzarli, cadrebbero in una grave contraddizione circa la natura e la funzione di questi documenti. L'insieme dei miti di una popolazione appartiene all'ordine del discorso. A meno che una popolazione non si estingua fisicamente o moralmente, questo insieme non è mai chiuso. Pertanto sarebbe come se si rimproverasse ad un linguista di scrivere la grammatica di una lingua senza aver registrato la totalità delle parole che sono state pronunciate dacchè questa lingua esiste, e senza conoscere gli scambi verbali che avranno luogo per tutto il tempo in cui essa esisterà.

L'esperienza prova che un numero di frasi insignificanti... permette al linguista stesso di elaborare una grammatica delle lingua studiata. Eppure una grammatica parziale, o un abbozzo di grammatica, rappresentano acquisizioni preziose se si tratta di lingue sconosciute. Per manifestarsi, la sintassi non aspetta che una serie teoricamente illimitata di eventi abbiano potuto essere censiti, poichè essa consiste nel corpo di regole che presiede alla loro produzione. Orbene, è proprio una sintassi della mitologia sud americana che abbiamo voluto abbozzare. Il fatto che nuovi testi vengano ad arricchire il discorso mitico, costituirà l'occasione per controllare o modificare il modo in cui certe leggi grammaticali sono state formulate, per rinunciare a talune di esse e per scoprirne nuove. Ma in nessun caso potrebbe essere addotta contro di noi l'esigenza di un discorso mitico totale. Abbiamo infatti visto che questa esigenza non ha senso ». (p. 21-22).

La enumerazione totale degli elementi è dunque definita ora *inutile*, ora *impossibile*. Ciò dipende senza dubbio dal fatto che ci sono due maniere di pensare il limite della totalità. E io direi, ancora una volta, che queste due maniere coesistono in una forma non esplicita nel discorso di Lévi-

Strauss. La enumerazione totale può essere considerata impossibile nell'ambito dello stile classico: si evoca in questo caso lo sforzo empirico di un soggetto o di un discorso finito disperdendosi vanamente dopo una ricchezza infinita che egli non potrà mai dominare.

C'è in ogni caso più di quel che si può dire. Ma si può determinare diversamente la non-totalizzazione: non più sotto il concetto di *gioco*.

Se allora la totalizzazione non ha più senso, ciò non dipende dal fatto che l'infinità del campo non può essere coperta da un discorso finito, ma piuttosto dal fatto che la natura del campo - vale a dire il linguaggio e un linguaggio finito - esclude la totalizzazione: questo campo è in realtà il campo di un gioco, cioè di una sostituzione infinita nell'ambito di un insieme finito. Questo campo non permette queste sostituzioni infinite perchè esso è finito, il che equivale a dire che invece di essere un campo inesauribile, come nell'ipotesi classica, invece d'essere troppo grande, gli manca qualche cosa, cioè un centro che arresti e fondi il gioco delle sostituzioni. Si potrebbe dire che questo movimento del gioco, reso possibile dalla mancanza, dall'assenza di centro o di origine, è il movimento della *supplementarità*. Non è possibile determinare il centro ed esaurire la totalizzazione perchè il segno che sostituisce il centro, che lo *supplisce*, che ne tiene il posto in sua assenza, questo segno si aggiunge, viene in sovrappiù, in *supplemento*. Il movimento della significazione aggiunge qualche cosa, e questo fa sì che ci sia sempre di più, ma questa aggiunta è fluttuante perchè essa viene a sostituire, a supplire, una mancanza relativa al significato. Sebbene Lévi-Strauss non si serva mai del termine *supplementare* sottolineando, come io ho fatto, le due direzioni di senso che stranamente vi si riuniscono, non è affatto un caso che egli si serva di questo termine per due volte nella sua *Introduzione all'opera di Mauss*, là dove egli parla della « risonanza del è significante, in rapporto ai significati sui quali essa può fondarsi ».

« Nel suo sforzo di comprendere il mondo, l'uomo dispone, dunque, costantemente di un eccedenza di significazione (che ripartisce tra le cose, secondo certe leggi del pensiero simbolico il cui studio è riservato agli etnologi e ai linguisti). Questa distribuzione di una ragione *supplementare* - se è lecito esprimersi così - è assolutamente necessaria affinché in complesso, il significante disponibile e il significato individuato restino nel rapporto di complementarità, che è la condizione stessa del pensiero simbolico ». (p.LII)

(Si potrebbe indubbiamente mostrare che questa *ragione supplementare* di significato è l'origine della ragione stessa). La parola ricompare un po' più avanti dopo che Lévi-Strauss ha parlato di « quel significante fluttuante, che costituisce la servitù di ogni pensiero compiuto ». « In altre parole, e ispirandoci al precetto di Mauss, che tutti i fenomeni sociali possano venire assimilati al linguaggio, noi scorgiamo nel *mana*, nel *wakan*, nel *orenda* e in altre nazioni dello stesso tipo, l'espressione cosciente di una *funzione semantica*, il cui ruolo consiste nel permettere al pensiero simbolico di esercitarsi, malgrado la contraddizione che gli è propria. Così si spiegano le antinomie, in apparenza insolubili, connesse a questa nozione... forza e azione; qualità e stato; sostantivo, aggettivo e verbo, a un tempo; astratto e concreto; onnipresente e localizzato. E infatti, il *mana*, è tutto questo insieme; e lo è appunto perchè non è niente di tutto ciò, ma semplice forma o, più esattamente, simbolo allo stato puro, suscettibile, perciò, di caricarsi di qualsivoglia contenuto simbolico. Nel sistema di simboli costituit-

to da ogni cosmologia, esso sarebbe semplicemente un *valore simbolico zero*, cioè un segno che indica la necessità di un contenuto simbolico *supplementare* (lo sottolineo) rispetto a quello di cui è già carico il significato, ma che può essere anche un valore qualunque, a condizione che faccia ancora parte della riserva disponibile, e non sia, come dicono i fonologi un termine di gruppo». (nota: i linguisti... sono già stati indotti a formulare ipotesi di questo tipo. Così un fonema zero si oppone a tutti gli altri fonemi del francese in quanto non comporta nessun carattere differenziale e nessun valore fonetico costante. In compenso il fonema zero ha come funzione sua propria quella di opporsi all'assenza del fonema» (Jakobson e Lotz). Si potrebbe parimenti dire, schematizzando la concezione che è stata qui proposta, che la funzione delle nozioni di tipo *mana* è quella di opporsi all'assenza di significato senza comportare per sé stessa alcun significato particolare». La *ridondanza* del significante, il suo carattere *supplementare* tende dunque a una delimitazione, cioè a una carenza che deve essere *supplita*.

Si comprende allora perchè il concetto di gioco è importante presso Lévi-Strauss. I riferimenti ad ogni specie di gioco, e particolarmente alla roulette, sono assai frequenti, in particolare nei suoi *Entretiens, Race et histoire, Il pensiero selvaggio*. Questo riferimento al gioco è sempre preso in una tensione.

Tensione con la storia, anzitutto. Problema classico, attorno al quale si sono mosse obiezioni. Io indicherei soltanto ciò che mi parrebbe essere la formalità del problema: riducendo la storia, Lévi-Strauss ha eliminato un concetto che ha sempre implicato una metafisica teologica ed escatologica, cioè, paradossalmente, quella filosofia della presenza alla quale si è creduto di poter opporre la storia. La tematica della storicità, benchè sembri introdursi molto tardi nella filosofia, è sempre stata richiesta per la determinazione dell'essere come presenza. Con o senza etimologia o malgrado l'antagonismo che oppone questi due significati in tutto il pensiero classico, si potrebbe mostrare che il concetto di *episteme* ha sempre implicato quello di *histoire*, se storia è sempre unità di un divenire come tradizione della verità o sviluppo della scienza orientata verso il possesso della verità nella presenza e la presenza in sé, verso il sapere nella coscienza di sé.

La storia è stata sempre pensata come il movimento di un ricupero della storia, derivazione fra due presenze. Ma se è legittimo sospettare di tale concetto di storia, si rischia, riducendola senza porre espressamente il problema che qui si indica, di ricadere in un astoricismo di forma classica, cioè in un momento determinato della storia della metafisica.

Tale mi parrebbe essere la formalità algebrica del problema. Più concretamente, nel lavoro di Lévi-Strauss, bisogna riconoscere che il rispetto della strutturalità, dell'originalità interna della struttura, costringe a neutralizzare il tempo e la storia. Per es., l'apparizione di una struttura nuova, di un sistema originale, si ha sempre - è la condizione stessa della sua specificità strutturale - con una rottura con il suo passato, la sua origine, la sua causa. Non si può dunque descrivere la proprietà dell'organizzazione strutturale se non tenendo conto, nel momento stesso di tale descrizione, delle sue condizioni passate: trascurando di porre il problema del passaggio da una struttura a un'altra, mettendo la storia fra parentesi. In questo momen-

**Pelliccerie**

**Vivanti  
Bruno**



**Corso Umberto I, 34  
Tel. 21.566**

*Cartoleria*

**ROSSI**

*cancelleria  
ingrosso  
dettaglio*

---

**Libri - Giornali - Riviste**

---

*MANTOVA*

*Via Feltrinelli, 12 - Telefono 20.526*



*Alfa Romeo*

CONCESSIONARIA

**CABO MOTOR**

---

**MANTOVA**

Via Bonomi - Telefono 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*

---

# Violetta

MANTOVA - Corso Umberto I. n. 18  
Telefono 22015



*Mode*  
*Confezioni*  
*Maglieria*



VASTO ASSORTIMENTO  
MOBILI componibili  
per CUCINA in METALLO  
FORMICA - LEGNO

Le più grandi marche di  
**Frigoriferi**  
**Lavatrici**  
**Cucine a gas**

## F.LLI GUADAGNIN

Piazza delle Erbe 23  
Piazza Concordia 17  
Mantova - Telefono 20308

## **Licinio Manenti**

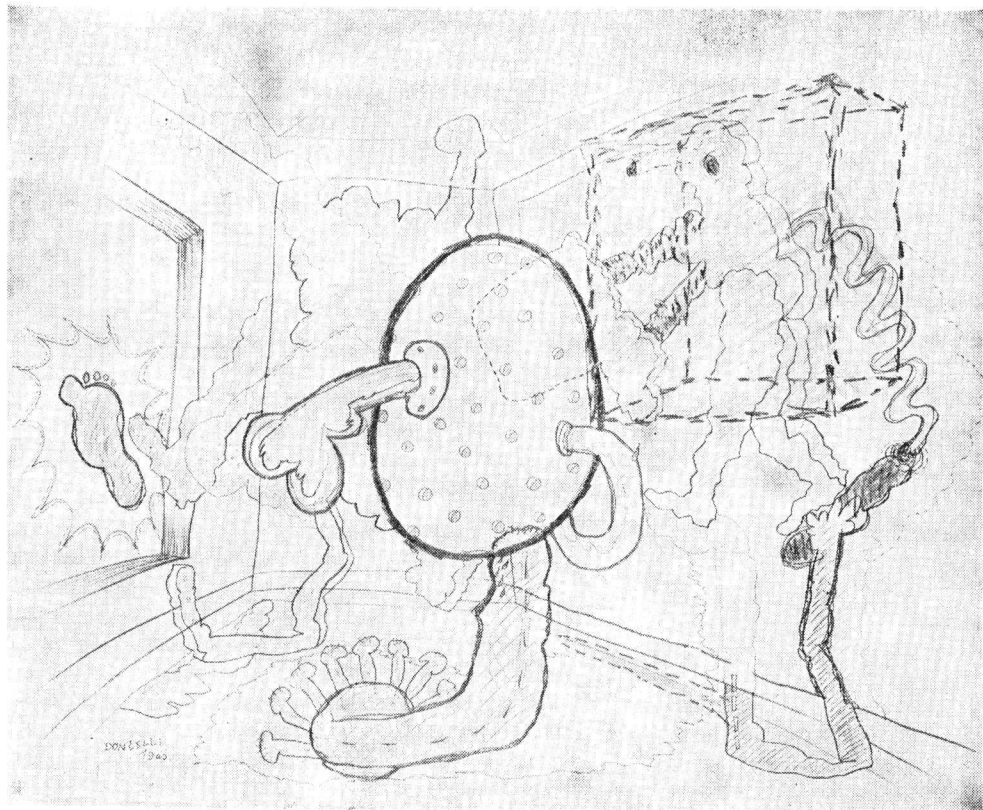
**SUZZARA (Mantova) Via Baracca 43 - Telefono 51480**

LABORATORIO SPECIALIZZATO PER  
RIPARAZIONI TELEVISORI - APPAREC-  
CHI RADIO ED ELETTRONICHE IN  
GENERE

Vendita esclusiva di Televisori

**Radiomarelli**

**Radio Allocchio Bacchini**



*Bruno Donzelli*

*Disegno 1966*

to « strutturalista », il concetto di caso e di discontinuità sono indispensabili. E infatti Lévi-Strauss vi si richiama spesso, come per es., per quella struttura delle strutture che è il linguaggio, di cui egli dice nell'*Introduzione all'opera di Mauss* che esso « non ha potuto nascere che tutto d'un tratto »: «Quali che siano stati il momento e le circostanze della sua apparizione nella vita animale, il linguaggio è nato necessariamente tutto d'un tratto. E' impossibile che le cose abbiano cominciato a significare progressivamente. In seguito ad una trasformazione il cui studio non dipende dalle scienze sociali, ma dalla biologia e dalla psicologia, si è verificato un passaggio da uno stadio, in cui niente aveva un senso, a un'altro, in cui ogni cosa ne possedeva uno ». Ciò che non impedisce a Lévi-Strauss di riconoscere la lentezza, la maturazione, il travaglio continuo delle trasformazioni fattuali, la storia (per es. in *Race et histoire*). Ma egli deve, secondo un gesto che fu anche di Rousseau o di Husserl, « scartare tutti i fatti », nel momento in cui si vuole recuperare la specificità essenziale d'una struttura. Come Rousseau, egli deve sempre pensare l'origine di una struttura nuova sul modello della catastrofe-sconvolgimento della natura nella natura, interruzione naturale della concatenazione naturale, scarto della natura.

Tensione nel gioco con la storia, tensione anche del gioco con la presenza. Il gioco è la disruptione della presenza. La presenza di un elemento è sempre un rapporto significante e sostitutivo inscritto in un sistema di differenze e il movimento di una catena. Il gioco è sempre gioco d'assenza e di presenza, ma se lo si vuole pensare radicalmente occorre pensarlo prima dell'alternativa della presenza e dell'assenza: occorre pensare l'essere come presenza o assenza a partire dalla possibilità del gioco e non il contrario. Ora se Lévi-Strauss ha meglio di chiunque altro evidenziato il gioco della ripetizione e la ripetizione del gioco, si può cogliere tuttavia in lui una sorta di etica della presenza, di nostalgia dell'origine, dell'innocenza arcaica e naturale, di una purezza della presenza e della presenza in sé; etica, nostalgia e, pure, rimorso che egli stesso presenta come la motivazione del progetto etnologico, quando egli si rivolge alle società arcaiche, cioè ai loro giochi esemplari.

Volta verso la presenza perduta o impossibile dell'origine assente, questa tematica strutturalista della immediatezza spezzata, è dunque la faccia triste, *negativa*, nostalgica, colpevole, rousseauiana, del pensiero del gioco, di cui l'*affermazione* nietzscheana, l'affermazione gioiosa del gioco del mondo e dell'innocenza del divenire, l'affermazione di un mondo di segni senza errore, senza verità, senza origine, aperto ad una interpretazione attiva, sarebbe l'altra faccia. Questa affermazione determina allora il *non-centro* altrimenti che come *perdita* di centro.

Si hanno dunque due interpretazioni dell'interpretazione della struttura, del segno e del gioco. L'una cerca di decifrare -, sogna di decifrare una verità o una origine che si sottrae al gioco e all'ordine del segno, e che vive come un esilio la necessità dell'interpretazione. L'altra, che non è più volta all'origine, afferma il gioco e tenta di trascorrere al di là dell'uomo e dell'umanesimo, dal momento che il nome dell'uomo è il nome di quest'essere che, attraverso la storia della metafisica o della ontoteologia, cioè attraverso l'intera sua storia, ha sognato la presenza piena, il fondamento rassicurante, l'origine e la fine del gioco. Questa seconda interpretazione dell'interpreta-

zione di cui Nietzsche ci ha indicato la via, non cerca nell'etnografia, come vorrebbe Lévi-Strauss, di cui cito ancora qui l'*Introduzione all'opera di Mauss*, l'« ispiratrice di un nuovo umanesimo ».

Da vari indizi si potrebbe cogliere oggi che queste due interpretazioni dell'interpretazione - che sono assolutamente inconciliabili anche se noi le viviamo simultaneamente e le conciliamo in una confusa economia - si dividono il campo di ciò che chiamiamo, in maniera tanto problematica, scienze umane.

Da parte mia non credo, sebbene queste due interpretazioni debbano accusare la loro differenza e acuire la loro irriducibilità, che oggi ci sia da scegliere. Anzitutto perchè ci troviamo qui in una regione, diciamo, di storicità, in cui la categoria della scelta sembra assai inconsistente. Quindi perchè bisogna, prima di pensare, saggiare il terreno comune, la radice comune di tale irriducibile differenza. Inoltre si ha un tipo di questione, diciamo ancora storica, di cui oggi sappiamo a stento intravedere la concezione, la formazione, la gestazione, il lavoro. E dico queste parole con gli occhi rivolti, certamente, verso le operazioni del parto; ma anche verso coloro che, in una società da cui non mi escludo, li rivolgono davanti all'ancora ineliminabile che s'annuncia e che non può farlo, come è necessario avvenga ogni volta che una nascita è in corso, sotto la specie della non specie, sotto la forma informe, muta, infante e terrificante della mostruosità.

Jacques DERRIDA

*Jacques Derrida, già assistente alla Sorbona, è attualmente ordinario di storia della filosofia all'Ecole Normale Supérieure di Parigi.*

*Ha pubblicato nel 1962 un saggio su L'origine della geometria di Husserl (ed. P.U.F.), seguito da numerosi altri lavori sulla fenomenologia husserliana. Dirige attualmente la traduzione francese della Krisis e pubblicherà prossimamente un volume sul problema del segno in Husserl (La voix et le phénomène ed. P.U.F.)*

*Tali ricerche sono in stretta relazione con quello che si potrebbe definire il suo nodo di interessi: il problema della scrittura ( in particolare della scrittura letteraria) e le modalità storiche con cui tale tipo di problema è stato affrontato dalla cultura occidentale. Questo tema è stato elaborato dal Derrida nel corso di numerosi saggi di carattere filosofico e critico-letterario, rivolti in particolare al pensiero strutturale, a Foucault, Jabès, Levinas, Arnaud, Freud, Bataille, Heidegger). Questi lavori sono raccolti in un'opera che dovrebbe uscire tra qualche mese (L'écriture et la différence - ed. Le Seuil), contemporaneamente a un'opera di carattere più sistematico (De la grammatologie ed. De Minuit).*

# Due balli in una ballata

di Elio Pagliarani

*Una che non* (1,11)

Una che non ci sta, che ci prova ma non ce la fa  
che si vede ballare intanto che balla avanti e indrè avanti e indrè che bel  
[divertimento]

come se si vedesse il suo sedere intanto che balla  
un sedere che fa piacere vedere

scapperà un po' prima di sera  
mettiamo una sera più calda di altre dopo che il sole  
l'abbia sconvolta, supponiamo che lei di solito sta all'ombra  
si sa che il sole ce l'ha la facoltà che rimescola che dà vampate  
dal plesso solare del ventre alla testa, nausea langoure e incinta di niente  
allora diciamo che scappa e fra due paragoni, del pallone  
che si sfilava dal dito di un bambino e della preda  
disciolta casualmente (grandi numeri?) dall'abbraccio  
della sua piovra, mettiamola nel mezzo

prende un treno

cosa spera che il treno a perpendicolo

*o sul cutter di Franco sagomato  
a sogliola, il gran palvese inalberato  
avanti, come il prencipe danese  
col plico suggellato*

*altro mare*

*dopo il Gorgo dei Tartari  
altro Dio che ci guarda*

lo stesso nessun-dio da tutte le parti ma almeno ci sarebbe Franco  
col treno ma se anche coi jet sono finite da un pezzo le partenze  
la ragazza ballando mansueta *Il Vecchio Pedro*  
gli disse ballando spettinata *Il Vecchio Pedro*  
che non faceva sport che non studiava che cresceva fintanto che cresceva  
che forse aveva già smesso di crescere che non le importava niente ballando  
tanto siamo qui per far peso, io di chili ne metto sessanta sulla terra,  
[come dire che la terra

guai se non ci fossimo col peso a tenerla a bada a frenarla  
ostia il sedere gravato dell'incarico ostia le gambe sode  
ostia dire che scappa proprio quella  
che si sente zavorra per la terra

ostia il dottore bresciano che sbava  
il sugo dei maccheroni ostia la moglie  
che lo imbocca e si prende schiaffoni ostia il dottore  
che si allenta la cinghia dei calzoni ostia il bambino  
che guadagna il pasto perdendo la partita  
a dama ostia il dottore nell'entusiasmo che spiega  
com'è che muore ostia la via lattea ostia l'attrazione  
universale ostia la vita umana irrazionale s'è rivolta insù  
ostia l'inerzia nel concetto di massa ostia la gravità che ci strappa  
il cordone ombelicale ostia la fossa ostia il gelato vomitato.

## Stamattina al (II,7)

Stamattina al reparto T.A. il ritmatore  
della Siemens, a San Siro, è stato allentato di un pochetto  
e il tempo fra i due lampi verdi entro i cui lampi le operaie  
dobbiamo svolgere il lavoro è durato più a lungo  
nessuna a differenza di ieri è svenuta io sono venuta qua  
per tutta la giornata un viavai di tecnici e ingegneri a far conti  
ad applicare formule attorno alla posizione undici là dove  
per otto ore al giorno c'è da saldare migliaia e migliaia di fili  
rossi gialli bianchi continuando a chinarci a terra per risalire adagio adagio  
fino a riempire di fili tutte il pannello di trentasei relé  
ritto verticale difronte a me

siamo dell'IRI, come dello Stato

sulla carta i conti tornano è stato calcolato ogni secondo  
trecentosessantasette saldature semplici centosessantatré doppie e diciotto  
nude si guadagnano ottantatré minuti esatti ogni pannello  
adesso che l'hanno tolto dal bancone e l'hanno messo ritto verticale  
si tiene il tempo colle lampadine bianche che si accendono per comandare  
si comincia per terra quasi inginocchiate poi si sale  
centimetro per centimetro a innestare fili di continuo a ogni brillio di lampadina  
così nel mio reparto sembra una chiesa indiana martedì è svenuta Caterina  
sarà il caldo hanno detto sarà il freddo sarà che aspetta un bambino  
ohi gente eravamo incinta in una cinquantina  
che non c'era più posto all'infermeria

si chiama taglio dei tempi

ci hanno aumentato il ritmo adesso sono qui che mi distendo e ho proprio voglia  
ma no di bere studiano i lavoratori delle catene colle macchine da presa ci

[registrano

ogni movimento dei muscoli vogliono eliminare lo spreco  
di energie agitazione sciopero sono qui perchè mi piace  
di energie agitazione sciopero sono qui perchè mi piace  
quando si balla forse è ancora presto ma io non è che posso fare molto tardi però  
[v'avverto prima

## Linea di lettura per Elio Pagliarani

*Cronache e altre poesie* (1) è del 1954. Già il titolo *cronache* indica la urgenza di fissare un tempo scandito dalla quotidianità delle parole, dalla umiltà delle avventure opache, dalla iterazione delle spesso inconsapevoli azioni. Il contesto situazionale è facilmente recuperabile. Sono composizioni scritte, per lo più, a Milano, dal '48 al '53. Una Milano dove si è *presi nel giro*, dove il gorgo è a *mulinello*. L'esperienza di insegnante nelle scuole professionali; il contatto con la Milano di Porta Ticinese, una città in trasformazione dove l'asettico cemento soppianta l'Ottocento (*oh San Gotardo, oh Moncenesio, oh Ottocento*), con gru, idroscalo e draga che *aggiornano il paese*; i muri delle camere d'affitto, mentre cresce l'artrite al padre: ecco il contesto. Cronaca dunque che ha oggetti e presenze cronachistiche: *fanciulle senza petto e con la schiena, uomini con facce disegnate e la pelle color di vesti usate*; il pupazzo meccanico, a cui il poeta sente mestamente di assomigliare; *sottane lise e parole usate con gesti ripetuti*; la camicia corta con il bottone spezzato, sottovesti da treni popolari. Sono segni che indicano una gente che *ti offende negli occhi ogni mattina, che come cani patiscono le stagioni i mutamenti*. Domenica, Lunedì: e sempre bisogno di caldo, di amorevole attenzione:

*Stasera ho voglia di un brodo  
e d'una donna che m'aggiusti il letto.*

Non sono solo presenze istituzionali fisiche e corpose; hanno un loro linguaggio fatto di luoghi comuni, di proposizioni disadorne, di espressioni assolutamente prive di accensione personale. La misura di ciò va ritrovata nei *temi svolti* delle serali, con le squallide riprese a polisindeto che traducono associazioni psicologiche espresse mediante l'anacoluto e le ripetizioni pronominali che fanno violenza al tradizionale nastro sintattico del discorso, con i consecutivi e *poi* che indicano un flusso di pensieri non ordinati, ma confusamente definiti come velleità e bisogni quotidiani.

Certi sintagmi rallentano ed abbassano il tono poetico fino a renderlo completamente discorsivo: *a un certo punto, perchè ci voglio bene a Milano, adesso studio nelle commerciali*.

Sono, per dirlo con Pagliarani, voci in formazione e in trasformazione, capaci di indicare, nel loro accozzarsi spesso ingiustificato e non necessitato, un bisogno sempre nuovo di incontro con gli altri, mediante argomenti e chiacchiere, tanto più consunte degli slogans (*chi sa due lingue vive due vite*), fatte sui filobus ventinove e trenta, Porta Romana - Porta Garibaldi.

Del passato svanisce la memoria, mentre del canto semidimenticato c'è la coscienza salvatrice. Il passato può essere un tono vagamente primo novecento, che dice di un futile oggetto dimenticato su sedili rossi e di una donna stupita, descritta secondo le regole del marchese Basilio.

Pagliarani può anche cantare, ma il canto gli si fa rima cui si amalgama l'acido della miscredenza e della eresia: *oh, la nostra razza è la più tenace, sia lode al suo fattore / l'uomo è l'unico animale che sverna ai poli e all'equatore, / signore di tutte le latitudini che s'accostuma a tutte le abitudini...* per non dire di quando la scelta cade sulla rima più vieta e consunta, mare-cantare.

*Inventario privato* (2) è un inventario deficitario, che elenca quasi esclusivamente ciò che manca ed è incerto o ciò cui è necessario rinunciare e considerare ormai perduto. Pur tuttavia *violenta fiducia* ancora nel canto, che non è canto d'amore ma *per amore dell'amore*, cioè per un'idea dell'affetto. Anche qui, anzitutto qui, il conto non torna. La lampadina fulminata, il commiato allo scuro sono il preludio dell'esclusione, del viso *chiuso*, del volto *serrato*. Pagliarani narra la storia di un amore che non ha trovato possibilità di farsi parola, ma solo *imbarazzo docile* o respiro al telefono, solo pausa. L'incomunicabilità non è espressa come problema, non la si trova risolta o irrisolta attraverso giri cerebrali o labirintiche squisitezze. E' un dato di fatto, scontato a spese del sentimento, al prezzo di una denunciata voglia di assenza, di una odiosamata abitudine alla morte. La donna non ha che la vitalità che le deriva dalle accensioni liriche con cui l'autore estatico *le snerva i polsi*. Dall'inizio alla fine dell'inventario non si ha che una sola parola della ragazza: un invito ad essere dimenticata, ad essere sfuggita, perchè, come il poeta le chiarisce, il suo è solo *trasparente timore dell'amore*.

E' come Delia farmacista a Torino:

*come i molluschi lamellibranchi fatta  
senza rimedio di sè prigioniera.*

Per questo Pagliarani tesaurizza, inventaria le proprie esperienze per quanto di illusiva pacificazione gli possono dare, visto che le certezze sono soltanto quelle del peso che ci portiamo addosso, delle forze che sono state lese alle radici. Come si vede, è soprattutto certezza della propria insufficienza, dell'unica possibilità all'adattamento, in quanto non si hanno in testa che *svariate idee d'amore e di giustizia*.

Non è dunque casuale che l'aggettivo *insufficiente* sia un po' la parola tematica di *Inventario Privato*, insieme a *definitivo*, sebbene quest'ultimo compaia una sola volta ad indicare la certezza dell'irreparabile:

*e il secolo altra luce esplode  
che può farsi per noi definitiva.*

Versi che fanno parte della prima composizione; riescono a indicare come siano necessarie e sufficienti solo le immagini delle bombe hacca e quelle di una vita che *senza rimedio* deve essere accettata fino in fondo.

Le presenze degli altri sono fantasmi: la stessa ragazza *sfiora* (è il verbo che la definisce) le cose; non ne è attratta, non si è mai interessata all'autore, si lascia semplicemente vivere. Pagliarani in questa seconda raccolta di versi è riuscito a tradurre l'emozione derivante da una invalicabile insufficienza che sta alla base dei rapporti umani; una specie di povertà di dare.

un timore di perdersi negli altri, preoccupati come si è di portare quel tanto di peso cui ognuno è condannato finchè

*l'angoscia collettiva sulla terra  
non esplose in giustizia.*

Sta in ciò il nucleo della protesta morale di Pagliarani: una protesta che dichiara la necessità di far ancora poesia che sia parola concretamente certa, che sia cioè idonea a tradurre agli uomini una dignità che non sia solo di idee d'amore e di giustizia, ma sia sostanziata di una sufficiente forza e di una sicurezza necessaria.

Pagliarani tende a tutto ciò non con dichiarata programmaticità (non abbiamo alcun manifesto), ma mediante un esercizio stilistico che gli recupera Eliot e Montale, più che Brecht, attraverso tutto il complesso processo che l'autore istruisce alla poesia post-ermetica, per giungere, tramite le dibattute ragioni culturali, a crearsi un terreno di operazione che lo salvaguardi dalla linea scapigliata da una parte e da quella crepuscolare dall'altra.

Si veda, per esempio, la funzione del frammento lirico:

*E' difficile amare in primavera  
come questa...*

è soltanto una apparente presenza, in quanto è subito disincantata e contestata dalla tensione ideologica che gli impone di constatare che a Brera i contatori Geiger denunciano piogge radioattive.

Dobbiamo dunque credere a Pagliarani che dichiara: — *non importa come lo dico* —, a proposito di certe urgenti accuse contro il trasformismo consapevolmente imposto ed inconsapevolmente subito? Non gli si crede, visto che il recupero culturale gli mette a disposizione un luogo retorico come la metafora della navigazione in due situazioni corrispondenti ad opposte condizioni psicologiche:

*Io approderò nel tuo porto*

per esprimere una illusoria sicurezza di possesso, e

*...e in vista della terra*

*il naufragio balordo,*

ad indicare

*la più cupa speranza di riuscire*

*a fare della morte un'abitudine*

D'altra parte il margine di rischio ritenuto da Pagliarani necessario per chiamare la vita con il suo nome, è lo stesso rischio che l'autore cocciutamente corre allorchè usa il paragone in funzione antiermetica, cioè nella sua intatta struttura classica.

*...ti ho perduta*

*per troppo amore, come per fame l'affamato*

*che rovescia la ciotola col tremito*

E' chiaro: fin dal primo verso a Pagliarani si è imposta l'equazione: operazione poetica — reinvenzione della sintassi. Che è l'equazione di sempre; cioè in Pagliarani c'è la consapevolezza saggia che le parole esprimono sempre un modo di giudicare, di concepire se stessi e il mondo.

Non sono quindi possibili i giochi, le funambolerie sulla parola, perchè il lettore è una concretezza storica, cui l'autore deve necessariamente rivolgersi. Pagliarani non dichiara morte al lettore comune; perciò quanto scrive non è « programmaticamente » eversivo. Il suo coraggio consiste, appunto, nel

voler partecipare alla progettazione di dimensioni umane in cui poter parlare, senza essere arcadi, di capelli di donna, di volto di donna, di *fiore che affiora*, così come si parla di cose necessarie e sufficienti. Evidentemente non si tratta di offrire bellamente ancora i profumi alle anime sensibili; si tratta invece di tener conto degli oggetti, delle cose, che sono proprio gli oggetti e le cose degli uomini e delle donne che ancora vogliono parlare per un *immane bisogno d'amore*, non sentito più, — lo dirà più tardi Pagliarani — come l'*ossequio necessario alle consuetudini della specie* (3).

*Le abitudini si fanno con la pelle*

*così tutti ce l'hanno se hanno pelle* (La ragazza Carla, I, 1) (4).

Non è così per Carla Dondi. La madre pantofolaia non capisce perchè Carla, infilato l'ago, tagliate le pezze, faccia buffi disegni, decori con nastri di seta e un fiocco rosso le pantofole che le vecchie vogliono solo comode e calde. Inoltre Carla non ha ancora l'abitudine, benchè abbia la pelle, *a due mani che le piombano sul petto*. E Piero, che l'ha aggredita sul ponte, e la gente, è tutta così? Fuor di metafora, *La ragazza Carla* è la storia di chi non sa ancora che l'amore è adattamento; di chi non vuole accettare anche il sesso, cioè la sopravvivenza; quindi la storia della ragazza disadattata, abbastanza tipicizzata tanto da trovare noi la possibilità di aderire, almeno in parte, a quella definizione di storia *improbabile* cui ha accennato Fortini (5).

La ragazza non capisce, o meglio inconsapevolmente rifiuta di capire che la dimensione inequivocabile in cui vive non è fatta per chi si ascolta crescere, per chi evade nelle attese. Carla è un personaggio fondamentalmente ambiguo, non sa distinguere il piano del reale da quello dell'immaginario; il diaframma che isola l'emozione inconsapevole o appena percepita da quella ormai ridotta sotto il controllo della condotta quotidiana, si è frantumato. Pagliarani indica, cioè costruisce tale frattura inventando una tecnica di racconto, fondata su un verso estremamente ampio, prosastico, che improvvisamente può restringersi, frantumandosi in parole graficamente isolate, capaci di suggerire i ripiegamenti opachi, gli spessori che risultano dall'accumulo dei vari stati psicologici all'interno della coscienza (non sempre perfettamente posseduta) del personaggio. In ciò consiste la *discorsività relativa, seppure di diretta percettibilità* di cui ha discusso con tanta chiarezza Giovanni Sechi (6), nel suo intervento su Pagliarani. In questo senso *La ragazza Carla* non è la storia di un fatto, di una situazione ordinata entro gli schemi della narrazione psicologica tradizionale. E' storia che si fa col farsi dell'opera stessa di Pagliarani; cioè non abbiamo la riduzione del personaggio e della storia alla dimensione del Poeta; si crea invece una linea di tensione (ed è qui il rischio!) tra soggetto-oggetto, operatore-personaggio, in cui i due termini possono talvolta identificarsi, talora scontrarsi e dibattere sul proprio diritto all'esistenza.

Nerina, la sorella di Carla, ha trovato il reduce dalla Germania, che soffre di reumatismi, abulico, che *non si muove e non si scrolla*, Angelo, che l'ha sposata, che *non è cattivo*, che, tutto sommato, prende *ventiseimila con la contingenza*. E lei invece, Carla, si ascolta crescere; lo sa: si cresce quando s'allungano le notti e s'abbreviano i giorni; si cresce quando nel letto la ragazza si accarezza e constata che non le manca niente.

Quindi ancora storia di una frustrazione di sentimenti, di cui Paglia-

rani non ha pietà; storia di commozioni consapevoli:

*ma senza fantasia*

*come può immaginare di commuoversi.*

cronaca di mesi alla fine dei quali non si hanno desideri precisi da chiarirsi. E' la dimensione chiusa, perplessa, della ragazza che finirà per piegarsi, per non spezzarsi.

In fondo, pensa Angelo, cosa vuole?

*In Germania lavoravano nei campi*

*Le ragazze con zappe e con forconi*

*e tu che cosa aspetti?*

Pagliarani racconta, cioè costruisce la storia dopo essersi chiarito che il linguaggio, il dialetto di Carla coincide con il suo stesso modo di rapportarsi agli altri, con istinto di opposizione e di contestazione. E' questo un ulteriore modo di portare avanti il problema operativo come problema di discriminazione linguistica, di codificazione o non di un lessico incarnato in una concretezza storico-sociale, che ora è quella di Carla, ora è espressione del comportamento di Piero, il *satiro dei boschi di cemento*, che *rincasa disgustato* dopo aver cercato di far violenza a Carla; ora è la traduzione della apprensività subito inibita della madre, o lo sfogo del *non mite* Aldo, che come traduttore deve rendere comprensibile la necessità di una terza guerra mondiale, così come è stata imposta dall'universo linguistico di uno spietato diritto internazionale.

Racconto parlato dunque, con una forte propensione alla misura drammatica, nel senso che Pagliarani, sollecitato dalla presenza dei personaggi (o meglio dal loro segno linguistico), li lascia discorrere, cioè prende atto delle proposizioni, denudandole, smontandole con la consapevolezza che questa operazione non comporta soltanto la discriminazione all'interno del segno, ma soprattutto implica la volontà di rilevare la inautenticità dei differenti modi di intendere la quotidianità. Si presenta infatti in tutta l'opera l'inflessione linguistica atta a registrare, cioè a fare l'inventario dei pensieri, dei ragionamenti, delle emozioni dei vari personaggi. Dal momento che i differenti elementi dell'esperienza sono percepiti dai personaggi — Carla, Aldo, Nerina, Praték, monsieur Goldstein — in modi e sotto relazioni diverse, è inevitabile che differenti siano le dimensioni linguistiche capaci di rappresentare ora l'inedia emotiva di Nerina, ora l'emotività inibita ed irritabile di Carla, ora gli inariditi itinerari della vita d'ufficio, ora l'insinuante mellifluidità di Goldstein.

Il fatto importante è tuttavia che nessun personaggio, pur parlando linguaggi diversi, si rende conto delle frizioni derivanti dalla loro accumulazione, sovrapposizione e giustapposizione. Anzi i diversi linguaggi usati fungono da intercapedine: i personaggi non si conoscono, nè si toccano l'un l'altro. Se fossero consapevoli di ciò avrebbero già inteso che i segni corrispondono ad un modo di organizzare il reale, e che la proposta neologistica indica la volontà di modificare il mondo. Questo, anzi, è compito dell'operatore. In tal senso Pagliarani cerca di *mantenere in efficienza il linguaggio* (7), inventando cioè un'area variata di discorso che permetta di valutare i differenti linguaggi dell'attuale situazione socio-culturale. Non si tratta evidentemente di accettazione o di registrazione naturalistica, ma di progettazione di nuovi segni intesi anche a codificare il linguaggio (un certo!) non usurato

della collettività, ma capaci soprattutto di contestare il linguaggio che Pagliarani stesso definisce fatto di *significati precostituiti*.

Ma a verificare come questo avvenga si può continuare nell'esame della opera, dal momento che non ne diamo come scontata la conoscenza.

Ancora una considerazione sulla struttura del verso. Giuliani ha indicato una linea Eliot-Brecht-Majakòskij per spiegare il verso a fisarmonica di Pagliarani (8). A nostro parere meglio sarebbe individuare, magari seguendo la stessa linea, la messa in questione del verso; cioè, si tratterebbe di vedere se il verso può ancora essere uno strumento utile per la comunicazione di ogni contenuto, o se, invece, non si debba propendere per la soluzione prosastica maggiormente utile alla traduzione discorsiva dei fatti, delle azioni e alla contestazione ironica delle inedie linguistiche odierne (9). Lasciando aperta la questione, passiamo a precisare che il racconto è ambientato a Milano attorno al 1948. La città è ancora una volta un evocativo contesto situazionale: le scritte al neon, le vetrine, l'infelice corso Vittorio Emanuele, la segnaletica, i semafori, l'ubriaco per la strada, i giardini di notte costituiscono le dimensioni concrete della città. Questi elementi sono registrati come stati analogici, idonei cioè a significare la metafora del personaggio frustrato, così come, per opposizione, lo spazio sempre più ristretto della casa, i fornelli, i calzoni logori e strapazzati che pendono in giro. Qui forse sta il particolare tono patetico che il personaggio vorrebbe suggerire, se non fosse subito contraddetto da certe acide soluzioni dell'autore, cioè fatte dall'esterno da Pagliarani stesso. Infatti se da una parte *La ragazza Carla* sopporta di essere letta come una sequenza di emozioni, di decisioni scontate, di progetti irrealizzati (tutti identificanti i vari personaggi; d'altra parte si presenta in un *continuum* reso unitario dall'intervento dell'autore che raggiusta, collega, e a volte allontana e scombina le componenti strutturali, come quando interviene a chiarire l'inconsapevolezza di Carla (cfr. nell'ultima parte di 1, 4) o a liquidare il patetico e la frustrazione, implicando *vita ferro pedagogia* a colpire i due *sciocchi ragazzi*, con il tono apostrofante con cui afferma

*I germani di Tacito nel fiume  
li buttano nel fiume appena nati  
la gente che s'incontra alle serali*

Nella nuova dimensione di *La ragazza Carla* si ripresenta il motivo de *I goliardi delle serali* (10), ma fatto più opaco, più umiliato, si direbbe, compresso dalla presenza, alla fine, di quella Maria Pia Zurlini, la zoppina, che trentenne dispone solo di *smarriti sorrisi*. Inoltre l'avarizia dei goliardi delle serali si ripropone allorchè Carla dubita che le duemila mensili siano effettivamente ben spese.

Carla infatti ha frequentato un corso di stenodattilografia dove ha incontrato Piero che, come s'è visto, ha cercato di approfittare di lei sul ponte. E' un trauma. Per insufficienza ed impreparazione Carla non ha saputo riportare la conclusione di tre serate malinconiche, che l'hanno trovata completamente assente. Contrariamente a quanto afferma A. Giuliani (11), Carla non è vivace, ossia non cerca l'apertura; cresce e tanto più rientra in sè ed indugia ad ascoltarsi; non conosce neppure la velleità al condizionale, non sa dire *mi piacerebbe o vorrei*.

In seguito troverà un impiego presso la Transocean Limited Import Export Company, diretta dal signor Praték. Nello stesso ufficio incontra Aldo

Lavagnino, che, come si è detto, è il *traduttore delle night letters* presso la compagnia internazionale. Praték cerca di approfittare di Carla: nuova fuga, immagini ossessive, risorgenze inconsee, onirismi che traducono la volontà di Carla di negarsi alla sopravvivenza, perchè non vuole imparare a vivere. Idillio con Aldo, che non trova scuse per le reticenze e le remore di Carla. Ma occorre fermarsi un momento anche su questo personaggio. Crediamo che abbia una ben individuabile matrice storica. Anni attorno al '48, Aldo Lavagnino o l'acquiescenza politica, potremmo dire, nonostante, o proprio per, la sua ambiguità da intellettualoide. Angelo e Aldo, accomunati insieme, benchè non si conoscano, sono degli inconsapevoli collaborazionisti: dicono *che la gente che lavora - deve stare al suo posto*. Sappiamo bene con quale carica di qualunquismo un tale linguaggio rientra nella prassi.

Alla fine Carla sarà abbandonata: vedrà, una domenica, Aldo parlare con un'altra, dentro una galleria. Carla a questo punto comincia a cedere; impara a dipingersi le labbra; metterà calze finissime. D'altra parte è nato un figlio a Nerina; in casa c'è uno spazio ancor più esiguo per fughe evasive. Il lunedì, Carla entrerà in ufficio: «*Buongiorno a tutti*»: è ormai diventata una ragazza *diritta interessata necessaria / che ha tanto fiato caldo nella bocca / quando dice buongiorno*.

Da parte di Pagliarani c'era stata prima una serie di domande. Che cosa significa forza? debolezza? Che cosa sanno coloro che vantano la certezza di essere uomini per sempre? Era stata una ulteriore maniera di dare consapevolezza alle incertezze di Carla. Alla fine per Pagliarani non c'è che la certezza della impietosità della terra, proprio perchè sulla terra, *non c'è scampo da noi nella vita*.

La carica morale di Pagliarani è da ritrovare in questa accusa: è l'uomo che non dà scampo a se stesso e agli altri; è l'uomo che non concede spazio. Gli ultimi versi in corsivo costretti nell'endecasillabo, sono la constatazione dello scarnirsi dell'uomo nell'esistenza, della necessità che vita sia solo un parziale mutamento di quanto dentro e fuori di noi è morte. La frattura tra esistenza e storia è risolvibile solo con la cocciuta volontà di amare gli altri? Proprio qui è il centro della problematica di Pagliarani: la volontà di ricomporre vita e storia, di trovare un accordo, fondato sulla consapevole partecipazione, tra l'esistenza quotidiana e le ragioni della storia, che sono pure ragioni umane, rispetto alle quali però gli uomini sono spesso alienati.

Se è vera l'asserzione di R. Barthes secondo cui tutta la letteratura è problematica del linguaggio (12), si può affermare dunque che Pagliarani non solo verifichi operativamente tale asserzione, ma anche risponda alla esigenza, pure di Barthes, di sperimentare l'autenticità di un linguaggio onde stabilire l'autenticità o l'esattezza sociale di questo stesso (13). Attraverso questa verifica, l'opposizione e la contestazione di Pagliarani sollevano il problema di una speciosità socio-culturale che va corrosa, in quanto all'autore è deputata essenzialmente questa azione di contestazione e di progettazione linguistica. In tal senso, nella misura in cui l'immaginazione è deformativa, nella misura in cui l'attività poetica, continuando con G. Bachelard (14), consiste nel disfare immagini, Pagliarani deforma, disfa, contesta e progetta soluzioni linguistiche. Un esame stratigrafico di *La ragazza Carla* ci permette di rilevare dunque la frantumazione delle linee del discorso, la struttura del racconto resa discontinua dal *flash-back*. L'asintassia, tanto più incisiva quanto

meno irritante, ha comportato la stratificazione di differenti soluzioni linguistiche, ha costituito uno spessore, che corrosivo dalla ironizzazione disorientante, dai recitativi con voce fuori campo, ha rivelato venature, incastrati di nastri discorsivi a volte scombaciati, a volte vistosamente scollegati, a volte invece perfettamente inseriti grazie alla sigla morale, pensosa e meditativa di Pagliarani. Un discorso non molto diverso richiedono opere come *Le sue ragioni*, 1960, un libretto per musica in collaborazione con il M<sup>o</sup>. Paccagnini (15) e *Pelle d'Asino*, un grottesco costruito da Pagliarani insieme ad A. Giuliani (16).

Se il significato del teatro di Brecht va rinvenuto anche nella sua struttura, concertata in modo tale che la funzione teatrale si spiega man mano che si costruisce, *Le sue ragioni* partecipa dello schema epico brechtiano, nel senso che intanto si chiarisce allo spettatore in quanto si realizza nella sua struttura. La pagina del libretto, o meglio l'azione, non riserva sorprese, non usa preziosi strumenti scenici atti solo a mellificare la eventuale crudezza della situazione rappresentata, che è importante proprio perchè non si concede lusinghe. In questo modo non la problematica della incomunicabilità, ma la ricerca intorno al modo in cui l'azione *nonsensical* può essere progettata e chiarirsi nella interazione delle varie componenti gestuali e verbali: ecco quanto interessa Pagliarani. Che il linguaggio delle maschere sia usurato è un fatto scontato, che le maschere procedano ognuna per sè alla illusoria definizione di una linea di discorso senza che ne sia possibile l'intesa reciproca è novità già reperita in *La ragazza Carla*. Allora come definire *Le sue ragioni* se non come opera che rientra nella immaginazione funzionale (o sintagmatica), che, secondo Barthes, qualifica tutte quelle opere «in cui lo spettacolo è costituito dalla loro stessa fabbricazione, intesa come organizzazione di elementi mobili e discontinui»? (17)

In *Pelle d'asino*, 1964, troviamo il personaggio che demistifica il rituale (*Il solito merdoso rito*), le edulcorate compiaciutezze liriche delle maschere tradizionali del Re e del Presidente del Senato. Pelle d'asino, la principessa che rifiuta l'abito di zibellino, l'abito di plasticopolistirene che non s'incendia, il vestito di ossidometilmecollina che non si macchia, e perfino! l'abito della Rinascenza che è già confezionato e non si stira; la principessa, dicevamo, vuole soltanto la pelle dell'asino caca-monete, e si presenta quindi come la più recente Salomè, cui non si parla più della luna o della testa del Battista, ma che può essere soddisfatta solo dalla eliminazione di quella specie di *monstrum*, l'asino che ogni mattina fornisce la sua scacazzata d'oro. Dobbiamo insistere anche sul motivo, forse troppo facile, della corrispondenza: monete quotidiane al re — fotografie di folle al lavoro forzato, uccisione dello asino — scene di cimiteri? In *Pelle d'asino* la parola è continuamente parafrasata, svuotata e screditata dal gesto che ora è pantomima e danza, ora fissità marmorea, e, infine, grottesca parodia di personaggi mummificati, custoditi entro le preziose teche del loro linguaggio cui è affidato il ruolo di proporre barocche antitesi e manieristiche *figurae* di retorica dorata. Mentre con *Le sue Ragioni* e con *Pelle d'asino* si compie il processo alle istituzioni teatrali, con il poemetto drammatico a tre voci *Il tassista clandestino* (18), 1965, abbiamo l'attuazione della misura drammatica che già si è sottolineata come disponibile in *La ragazza Carla*.

Si può dunque strumentalizzare questo poemetto nel senso che vi si può reperire una serie di referenti idonei a suffragare il genere di lettura a cui

abbiamo sottoposto *La ragazza Carla*. La linea di discorso orizzontale, il sincronismo dei tempi verbali (l'uso quasi esclusivo del presente indicativo), la paratassi prevalente che ricalca la dimensione linguistica di una certa classe sociale, contestata, cioè messa in discussione dai *coretti caustici* (ma già ne *La ragazza Carla* avevamo *Casa mia Casa mia per piccina che tu sia*, con quel che segue), ci danno la possibilità di sottolineare almeno due aspetti costanti dell'operazione di Pagliarani. Primo: con *Il tassista clandestino* si ripresenta la dimensione cronotopica di *La ragazza Carla*: tempo e spazio sono ancora il presente e la città di Milano, con gli oggetti non più presentati nella *enumeratio*, ma fatti protagonisti violenti e corposi; secondo: il poemetto drammatico ci autorizza a riprendere certe posizioni di poetica (19) che Pagliarani chiariva a se stesso negli anni '57-59. Le specifiche competenze che egli attribuiva al *Kind* lirico e al *genre* lirica, la reinvenzione dei generi che comporta «la necessaria conseguenza della più ampia e variata modulazione sintattica del discorso poetico conseguente all'arricchimento del lessico», l'esigenza di «trasferire nel discorso poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe»: sono questi i termini di poetica che si realizzano operativamente prima in *La ragazza Carla* e quindi in questo poemetto drammatico.

I *mica*, i *no perchè* che avviano la proposizione, gli *e poi* che stringono la coordinazione, certe affermazioni di Armando, il tassista clandestino

*ma se si rompe la corda  
ostia se ci sarà da ridere*

i

*Finchè ce la faremo a fregarcene della gente,*

le riprese *premeditate* del coro

*La strada più sicura per non combinare niente  
è far pena alla gente o litigare col cliente*

i farneticamenti di Armando nell'ultimo monologo convincono della possibilità che Pagliarani ha di *rompere le stratificazioni nel pubblico* con la sua problematica teatrale. La questione metrica, che sta giustamente tanto a cuore ad A. Giuliani (20) trova in Pagliarani la sua focalizzazione. Il nuovo genere, la invenzione del poemetto rimette in discussione tutta la struttura del verso, che in concomitanza con la *sostanza* disordinatrice del *significato* che comunica, si presenta come *forma espressiva*, cioè come *significante* in una struttura sintattica inamena, *normalizzata* (direbbe R. Barilli), con cesure che rispondono al ritmo della gestualità ora rattenuta, ora concitata, ora iterativa ed allucinata del protagonista.

Anche con *Lezione di fisica* (Lettere e/o recitativi), 1964, si ripropone la discussione intorno al rapporto tra il nuovo genere (la lettera in versi o egloga) e la conseguente nuova struttura metrica implicata: un metro che si scandirà in obbedienza alla sistole-diastole psicologica, che si allarga pianamente e che d'improvviso si restringe, si spezza, si comprime; un verso che traduce il timbro emotivo e l'apertura evocativa che di volta in volta risulteranno dal rapporto istituito tra soggetto e oggetto. La *Lettera* impone una intenzionale adesione alla quotidianità: per dirlo con C. Brandi: «è sul fatto, e non prima del fatto, che va esercitata la missione» (21).

Pagliarani istruisce il processo al fatto, cioè a se stesso per quanto di autobiografico presentano le sue *Lettere*, e alla esistenza, al *Dasein* di

ogni fatto (individuo) per quanto il suo verso riesce a far esplodere le contraddizioni di oggi. Soltanto apparentemente *Lezione di fisica* può essere considerata una raccolta siglata come *Work in progress*, nel senso che Pagliarani deputa a questa parte del suo lavoro il ruolo di «lasciare impregiudicate quelle conclusioni che non (sa) e non (gli) sembra possibile trarre» (22).

*Proseguendo un finale, Oggetti e argomenti per una disperazione o Per conto terzi* ci danno effettivamente la possibilità di osservare come la poetica di Pagliarani si snodi concretamente come un farsi con l'operazione stilistica; cioè, il far versi contribuisce a chiarirgli l'istanza ideologica, come, del resto, l'urgenza della testimonianza ideologica, fornisce il significato (o se vogliamo il contenuto, ma il termine non piace a Pagliarani) del suo *Kunstwollen*. E' un «poeta» che scava in profondità più che osservare in ampiezza, quell'area, quasi sempre bassa, autobiografica e spodestata, entro cui svolge ormai da anni il proprio discorso. Non si ha quindi una unica sincronica divaricazione orizzontale, cioè in superficie, di proposte sempre rinnovanti con la violenza con cui si accumulano le sperimentazioni più virulente ed aggressive; si ha invece, e soprattutto, una diacronica ricognizione, un sondaggio insistente, a spirale, tesi sia ad approfondire la conoscenza delle istanze personali (queste sì, sincroniche), sia ad individuare il proprio modo di accedere al contesto civile, attraverso la concretizzazione di una sua idea di linguaggio, la vitalità ed autenticità della cui sigla è da verificare nel confronto con i progressivi congelamenti linguistici imposti o subiti dalle differenti classi sociali.

Una lettura attenta di *Lezione di fisica* desta in noi l'impressione di trovarci di fronte ad una specie di inventario di temi, ad un'area dove siano seminati i presupposti per un *prosieguo* di discorso, che magari darà luogo ad operazioni più definite o almeno più circoscritte in ordine di tematica. Pensiamo perciò che *La Ballata di Rudy* sarà effettivamente un'opera in cui alcuni di questi presupposti troveranno il loro pieno sviluppo nella più specifica direzione del significato (23). Crediamo di essere autorizzati alla illazione dal fatto che certe istanze stilistiche ed esistenziali (di contenuto) recuperate dalle opere precedenti, in *Lezione di Fisica* si ripresentano più problematicamente, sottoposte ad un più attento vaglio critico. D'altra parte certe trascrizioni appartenenti ai *Recitativi* hanno già fruttato in seno a *La ragazza Carla*.

Tutto ciò Pagliarani ottiene ed, in seguito, otterrà, grazie alle personali ragioni culturali che egli continuamente dibatte, spogliandole il più possibile della matrice privata. Si è accennato sopra alla componente autobiografica presente in *Lezione di fisica*. Occorre chiarire: l'autobiografia non comporta la riduzione dell'oggetto fino ad identificarlo con il soggetto, in quanto non solo fin dalle prime composizioni di *Cronache e altre poesie*, via via attraverso *La ragazza Carla*, Pagliarani sembra aver registrato la felice e prudente sollecitazione anceschiana di una *poetica degli oggetti* (24); ma soprattutto in *Lezione di fisica* si assiste ad una specie di obiettivazione del soggetto rispetto a se stesso, tanto da esser colto con quel tanto di oggettività estranea, per cui l'occhio, la faccia, così come il tipo di verso e la struttura metrica, sono visti come da una angolazione esterna. Ad indicare l'opaca oggettualità Pagliarani ricorre allo specchio come se il soggetto fosse diventato l'oggetto estraniato che l'operatore osserva dal di fuori. Insomma si mette in dubbio il possesso intransitivo del proprio occhio, della propria faccia. Così è per il verso: Pagliarani lo rilegge: *non è male*, e si frega le mani.

Intanto la *Lettera* si snoda, mentre l'attenzione critica perseverante, gli fa dire

*(Però guarda come al lamento*

*il verso si fa compiacente, niente è più facile di questo ma io lo spezzo)*, dove è evidentemente più screditata l'infinita *gamma dei toni*, cara alle *anime sensibili*. Come si vede, è ancora *Narcissus pseudonarcissus* (25). Proprio in questo senso si diceva sopra che *Lezione di fisica* problematizza certe premesse delle opere precedenti. Il principio di indeterminazione, la teoria dei quanta di M. Planck sono dimensioni con cui occorre confrontare le possibilità semantiche della poesia: ed ecco che le *sudate carte* e il poetare alla *fioca lucerna* sono sromanticizzate e svuotate di ogni tono evocativo nella definizione della luce che è una *gragnuola di quanti*. E' dunque mediante questa attenzione critica che Pagliarani raggiunge gli esiti più convincenti nella progettazione del segno. Un *topos* retorico come la *similitudo a pari* (E ti farò un esempio: solo nel Diciassette...) (26), serve ad istituire il rapporto tra l'autobiografia e il contesto civile. L'insufficienza, la privatezza (*privato* è uno dei pochi aggettivi che si impongono con una certa frequenza in *Lezione di Fisica*), l'amore e l'intelletto senza forza non bastano a capire, non bastano alla intelligenza della storia. Ecco uno dei luoghi più assillanti (già l'abbiamo individuato ne *La ragazza Carla*) della meditazione poetica di Pagliarani: uno di quei luoghi che maggiormente si concedono al tono alto, quasi si richiedesse un linguaggio ed una struttura sintattica più peregrini ad approfondire con rigore questo aspetto della ingiustificatezza dell'esserci.

In tale *climax* (ma quanto raramente nell'opera di Pagliarani questo *topos* trova una sua presenza definita!), in tale *climax*, si diceva, si ripresenta il tema della solitudine:

*e un essere solo*

*non è mai forte, nè può amare o misurare l'intelletto,*

che è in verità un approfondimento più intellettuale che lirico, più penetrato con le esigenze della ragione, che innalzato sul registro della peregrinità linguistica. Infatti anche qui il pentimento per la impossibile, ma tentatrice, evasione, lo fa ritornare sulla parola, per dire che prima aveva scritto *un uomo solo*, e poi, *con rigore*, ha cancellato *l'uomo per un essere*. La propria salvezza dal patetico, dal tono crepuscolare (nel senso sanguinetiano), Pagliarani la paga con la consapevolezza culturale e critica, con il tornasole della ragione:

*Lo vedi anche tu*

*siamo in un ottocento d'appendice, non si può cavarne una*

*storia nemmeno da mettere in versi: ci sono esperienze*

*che non servono a niente che si inscrivono*

*come puro passivo.*

*Inventario privato* e *La ragazza Carla* sono ripresi con la loro tematica, ma resa più severa questa, assolutamente anti-intimistica. Anzi intimismo non ce ne vuole essere, perchè il soggetto, l'io, non costruisce solo la sua privata storia, ma si dilata, diremmo si fa altro da sè, per prospettarsi come oggetto, collocato fra altri oggetti, fra altre frustrazioni (che non esigono pietà), che sono le vite di Tommaso, di Frattini: in una parola, una storia generazionale. Il tono non è necessariamente neutro (27); anche se è in gabbia, talvolta Pagliarani scuote le sbarre e tenta uno stile più alto, dalla velenosità montaliana:

*ed ora*

*già scattata la tagliola infantile, ti appesta.*

Del resto in Pagliarani c'è sempre la consapevolezza che la poesia non basta, che non è sufficiente la pietà oggettiva; occorre orgoglio e pensare con sicurezza che il *proprio modello sia utile agli altri*; occorre fiducia, magari quella più giovanile *violenta fiducia*. Alla fine, però, è chi ha scommesso che muore.

La poesia, si aggiunge, non consola, se consolasse diverrebbe gastronomica; neppure è lecito consolarsi della propria morte riferendola allo schema, un po' vile, dell'esserci, per concludere che per tutti è così, che per tutti è la stessa sorte. Gli altri non sono alibi, e perciò i tempi bui, uno se li deve vivere, rinunciando soprattutto a pensare che la poesia possa sublimare le proprie sconfitte.

Vorremmo concludere questa linea di lettura con alcune considerazioni a proposito della presenza nella poesia di Pagliarani di inserti da opere scientifiche e filosofiche che ci inducono ad intravedere una loro diversa funzione rispetto alla miscellanea letteraria in Pound e in Eliot, due poeti suggestivamente vicini al nostro.

Possiamo dire che la citazione, l'inserto in Pound e, soprattutto, in Eliot è ricavata dal *classico* (28) che può essere Dante o Cavalcanti, Bertrand del Born o Virgilio. L'inserimento in corsivo del verso, o del movimento dantesco o cavalcantiano, o dell'ideogramma cinese, soddisfa il bisogno di conferire una certa intattezza, una garanzia di non totale consunzione alla composizione eliotiana, per es., cui è delegato il ruolo di incastonare la gemma. In Pagliarani invece la pagina da R. Carnap, l'inserto con le teorie di Planck, la statistica congetturale di Herman Kahn, la trascrizione sulla Conferenza dibattito sulla Questione meridionale (29) hanno la funzione di sperimentare fino a qual punto i vari linguaggi scientifici possono essere confrontati con il *modo di formare* dell'operatore, del «poeta». Rispetto alla miscellanea letteraria di Eliot si ha non solo un uso diverso del materiale, ma questo stesso, spoglio com'è di ogni tradizionale carica emotiva per il poeta ed evocativa per il lettore, viene sentito come provocatorio, proprio per la compatta organizzazione (magari logico-formale) con cui si presenta e con cui si diversifica dal linguaggio poetico. Pagliarani provoca la collisione fra la sintassi tradizionale della poesia (già messa in discussione dalle personali ragioni culturali) e la sintassi dei linguaggi scientifici. Nello spazio di questo scontro potrà operare il poeta, quindi in questo ristretto ambito dovrà correre i rischi della sua progettazione. Evidentemente non può trattarsi di una problematica squisitamente linguistica, almeno per Pagliarani, dal momento che non ha rinunciato ancora a credere ad una funzione sociale della letteratura (30).

(1) - Milano, Schwarz.

(2) - Milano, Veronelli, 1959.

(3) - *Oggetti e argomenti per una disperazione in Lezione di fisica*, Milano, Scheiwiller, 1964.

- (4) - *La ragazza Carla* in *Il menabò* 2, Torino, Einaudi, 1960.  
 Poi in *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962.
- (5) - F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni* in *Il menabò*, cit.
- (6) - G. Sechi, *La ragazza Carla di Elio Pagliarani*, in *Nuova Corrente* nn. 28-29, pag. 163.
- (7) - Cfr. Intervento di E. Pagliarani in *Gruppo 63 - Il Romanzo sperimentale Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966, pag. 108.
- (8) - A. Giuliani, *I novissimi*, Einaudi, Torino, 1965, pag. 47.
- (9) - Scrive F. Curi: «oggi l'arte è atto che restituisce autenticità linguistica al mondo, e in ciò partecipa della praxis che è modificazione autentica del mondo... non vi devono essere dubbi che la praxis del poeta è il linguaggio e che ogni gesto di modificazione o di disordine che egli compie si esercita al livello del linguaggio e in relazione a strutture linguistiche storicamente determinate» in *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano, 1965, pagg. 13, 18.
- (10) - *Cronache e altre poesie*, cit..
- (11) - A. Giuliani, *op. cit.* pag. 23-24.
- (12) - R. Barthes, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1955, pag. 210.
- (13) - *Op. cit.* pag. 68; ma cfr. anche A. Guglielmi: «E' chiaro che la crisi della lingua tradizionale, della lingua che noi parliamo, è la crisi dei valori di cui questa lingua è il canale di comunicazione, è la crisi di un certo tipo di società » in *Gruppo 63, cit.*, pag. 58.



## decorazioni

Nuova Sede:

Viale della Repubblica n. 2

Telefono 23.407

**mantova**

dal 1923 **Russo** veste Mantova elegante

TESSUTI NOVITA'

**RUSSO**

MANTOVA - Corso Umberto I. 9 - Tel. 21.604

- (14) - Citato da R. Barthes, in *op. cit.* pag. 90. Ma di rincalzo si veda quanto, a tal proposito, si sostenne nel '29 al circolo di Praga: «Una proprietà specifica del linguaggio poetico è di accentuare un elemento di conflitto e di deformazione, pur essendo assai diversi il carattere, la tendenza e il grado di tale deformazione», *Il Circolo di Praga. La tesi del '29*, Milano, Silva, 1966.
- (15) - Milano, Rusconi e Paolazzi.
- (16) - Milano, Scheiwiller.
- (17) - R. Barthes, *L'immaginazione del segno*, in *Nuova Corrente*, cit., ora anche in *op. cit.* pagg. 243-244.
- (18) - Comparso con il titolo posticcio - *Col semaforo rosso*.
- (19) - *Ragionamenti*, n. 9, 1957; *Nuova Corrente*, n. 16, 1959.
- (20) - A. Giuliani, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 11-20.
- (21) - C. Brandi, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966, p. 157.
- (22) - Cfr. la *Nota* a conclusione di *Lezione di fisica*, pag. 47.
- (23) - E. Pagliarani, *Dalla Ballata di Rudy, variazioni sul tema dell'Estate* (1 : 7, 8, 9, 10), in *Nuova corrente* 35.
- (24) - A questo proposito cfr. F. Curi, *op. cit.*, pp. 46-56.
- (25) - Cfr. *Cronache e altre poesie*; cit.
- (26) - Cfr. *Proseguendo un finale* in *Lezione di fisica*, pag. 11-12.
- (27) - C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966, dove si legge: «Non esiste scelta neutra, ma esiste una scelta che può apparire neutra» p. 157. Ciò può suffragare quanto lo stesso Pagliarani sostiene nell'intervento citato: «...noi tendiamo a privilegiare il tono neutro, benissimo, ma anche il tono più neutro è un *tono neutro*» pag. 113.
- (28) - Il *classico* come correlativo oggettivo, cioè come allegoria di certe costanti poetiche che sono registrate, se pure in modo assai diverso, da Eliot e da Pound.
- (29) - Il *Dittico della merce*, per le cui strutture a collage rimandiamo a *Il menabò* 8, Torino, Einaudi, 1965, pag. 113, sono recitativi drammatici da aggiungere a quelli già raccolti in *Lezione di fisica*. Si ha la medesima esigenza di sperimentare quanto il linguaggio poetico possa trarre e manipolare di imprestiti dai linguaggi di *formolation* delle scienze e della filosofia.
- (30) - Cfr. Intervista a E. Pagliarani in *Marcatre* 11-12-13, pp. 48-50. L'insistenza con cui Pagliarani sottolinea la funzione sociale della letteratura giustifica il frequente richiamo alla distinzione che I. A. Richards ha tracciato fra i quattro generi del significato, per cui cfr. *Nuova corrente* 28-29, ed ora C. K. Ogden - I. A. Richards, *Il significato del significato*, Milano, Il Saggiatore, 1966, VI, X. Così pure la sollecitazione di Pagliarani alla riflessione sui generi può essere autorevolmente suffragata dalle parole di R. Wellek e A. Warren, che trascriviamo: «Il genere dovrebbe essere concepito, a nostro avviso, come classificazione di opere letterarie fondata, teoricamente sulla sua forma esteriore (il metro o la struttura particolare) sia sulla forma interiore (l'atteggiamento, il tono, lo scopo, cioè in parole povere il soggetto e il pubblico)» Cfr. *Teoria della letteratura...* Bologna, 1956, pag. 320

# Il problema dell'essenza del tragico

E' morta oggi la tragedia? O meglio, in che misura all'interno della civiltà contemporanea, del pensiero e della cultura contemporanei, è possibile scorgere il manifestarsi dell'esperienza tragica?

E ancora: quali sono i rapporti che legano tragico e tragedia, la visione del mondo tragica e la sua resa teatrale; il tragico come categoria metafisica o più semplicemente come dato psicologico immediato e la tragedia come sottocategoria del genere drammatico?

La recente traduzione d'un testo di Giorgio Steiner dal titolo assai significativo *Morte della tragedia* (1) è servita a riportare alla luce una problematica abbastanza insolita, almeno dal punto di vista della nostra cultura.

In questo senso il Convegno Internazionale tenutosi a Bressanone, a cura della Università di Padova, nell'agosto scorso, convegno che partiva dalla serie di temi emersi dalla lettura del testo steineriano per allacciarsi più indirettamente a talune proposte della più recente trattatistica francese sull'argomento, ha avuto il merito non indifferente di portare sul piano vivo del dibattito una questione così stimolante e ricca di articolazioni.

Con tutto questo, ci ha meravigliato lo scarso peso che è venuta ad assumere nell'economia del dibattito, una questione che viceversa riteniamo pregiudiziale per ogni discorso sul tragico.

Chiedersi se la visione tragica rappresenti o no una possibilità del mondo moderno, se la cultura del '900 abbia saputo dar vita o no a forme di spettacolo che rappresentino l'equivalente della tragedia antica, se quest'ultima in definitiva possa ancora comunicarci dei contenuti vitali, significa per noi porsi di fronte, prima che a un problema di strutture storico-sociali, di condizionamento sociale, alla questione concernente l'essenza del tragico.

Come infatti stabilire se una visione tragica della vita parli ancora alla coscienza contemporanea o se viceversa essa resti morto prodotto di situazioni storiche ormai superate, da conservarsi con la stessa religiosa ma sterile venerazione con cui si guarda alle reliquie del passato, se prima non si è stabilito in che cosa consista l'essenza del tragico, la forma o la struttura della visione tragica?

Quando Steiner ci mette di fronte al dato di fatto della mancanza di continuità del teatro tragico, sottolineando le sue esplosioni come una serie di coincidenze che han del miracoloso; quando Goldmann sottolinea lo sconcertante fenomeno per cui ai periodi di fioritura tragica farebbe immancabilmente seguito una fase ottimistico-

razionalistica, vengono poste in effetti le basi per una ricognizione storico-sociologica del problema.

Ma il richiamo a tale tipo di indagine sottintende una questione più profonda, che già il giovane Lukacs aveva presentato in forma problematica in *Sociologia del dramma moderno* «La componente sociologica determina soltanto la possibilità di realizzazione del valore estetico, oppure dà vita al valore estetico medesimo»? (2)

In altre parole, esiste una sfera del tragico puro, che tuttavia diviene realizzabile solo in certe situazioni storiche e non in altre, ovvero la struttura della visione tragica è un prodotto della componente storico-sociale, aperta quindi a quei nuovi significati e a quelle nuove motivazioni che le forze dell'evoluzione storico-sociale vengono a suggerire? O ancora, per dirla in termini goldmanniani, la forma tragica è una «struttura significativa atemporale» o una «struttura significativa dinamica»?

Nel convegno bressaniano la questione, dicevamo, è stata affrontata solo marginalmente. Vi si è riferito Lucien Goldmann, nella misura in cui, nel corso dei suoi preziosi interventi in chiave sociologica, ha voluto dimostrare il fondamentale legame che unisce la visione tragica alle strutture storico-sociali, e, di conseguenza, la sua interpretazione «dinamica» della struttura tragica.

Vedremo poi come il procedimento goldmanniano, assai interessante per molti aspetti, non vada esente da talune ambiguità metodologiche che abbiamo creduto di poter rilevare soprattutto dalla lettura di *Le dieu caché*. (3)

Vi si è soffermato inoltre Jacques Derrida nella stimolante proposta di leggere nella tragedia non tanto una forma teatrale fra le tante che costituiscono la struttura del teatro mondiale, quanto una forma che, presentando un rapporto particolarissimo con l'essenza stessa del pensiero occidentale, non può essere esaminata se non in stretta connessione col problema delle sorti della civiltà d'occidente.

«Con la tragedia, ha detto Derrida, ha inizio la storia del pensiero occidentale. Crediamo dunque non sia azzardato formulare l'ipotesi secondo cui la morte dello spirito tragico sia problema riguardante non tanto un particolare settore del genere drammatico, quanto quello più vasto del declino e della morte della stessa civiltà occidentale».

Ritrovando nella tragedia l'essenza stessa del pensiero occidentale, in definitiva identificando la storia della tragedia con la storia del pensiero occidentale, Derrida mostra di accogliere, radicalizzandolo, almeno questo assunto fondamentale del testo steineriano: la tragedia è quel prodotto tipico della cultura d'occidente che invano ci si sforzerebbe di reperire in altre forme di civiltà e di cultura.

«Ogni uomo, scrive infatti Steiner, nella vita conosce la tragedia. Ma la tragedia come forma drammatica non è universale. L'arte orientale conosce la violenza, il dolore ed i colpi inflitti da disastri naturali o provocati; il teatro giapponese è colmo di ferocia e di morti cerimoniali. Ma la rappresentazione della sofferenza e dell'eroismo individuale, che noi chiamiamo tragedia, è tipica della tradizione occidentale». (4)

Ora sia la relazione di Derrida, che si muoveva nell'ambito dei temi comuni alla critica del pensiero metafisico e in cui erano chiari riferimenti a Nietzsche ed Artaud, sia i successivi interventi di Goldmann, avrebbero potuto provocare un dibattito generale sulla questione metodologica, magari polarizzato sulla evidente diversità di linee d'ispirazione presenti nella posizione dei due studiosi francesi.

Viceversa, dibattito in questo senso non si è avuto, e la discussione si è snodata

su altri temi per cui la questione metodologica, per noi pregiudiziale, è stata abbandonata.

Diciamo subito che non siamo in grado di analizzare la relazione di Derrida, che ci è apparsa tuttavia particolarmente interessante - in quanto disgraziatamente non siamo potuti entrare in possesso del testo scritto. Limiteremo quindi il nostro studio a un'analisi delle posizioni di Steiner e di Goldmann, che ci sembrano offrire un significativo punto di riferimento dal punto di vista dell'impostazione metodologica del problema.

## TRAGICO E TRAGEDIA IN G. STEINER

Già dal brano sopra riportato è possibile notare come Steiner opponga tragico e tragedia, l'esperienza psicologica del tragico, caratteristica della vita, e in questo senso universale, e la sua espressione drammatica, la tragedia come genere, riferibile viceversa alla sola cultura occidentale.

In tutto l'arco di *Morte della Tragedia* non troviamo un passo dedicato allo studio della visione tragica che non si risolva all'interno delle forme teatrali. (5)

Non sappiamo quanto questo possa dipendere da mere partizioni di lavoro. Ma anche tenendo conto che le intenzioni dello Steiner erano quelle di fornirci uno studio monografico sull'evoluzione della tragedia (e non della coscienza tragica) a partire dal periodo posteriore alla fioritura elisabettiana, non ci sembra che questo discorso possa giustificare l'assoluta mancanza di qualsiasi riferimento alle possibilità di una produzione tragica extra-teatrale (reperibile quindi in altri generi artistici: letteratura, pittura, scultura ecc.).

Probabilmente Steiner, come Paul Ricoeur, e diversamente da Goldmann, ritiene che « la visione tragica del mondo sia legata a uno spettacolo e non a una speculazione filosofica » (6) e che di conseguenza non sia corretto porsi il problema della morte del tragico come se si trattasse di un'essenza concettuale, svincolata dal momento della rappresentazione, ma occorra porsi risolutamente il problema del declino dello spettacolo tragico, della morte della tragedia come genere drammatico.

Paul Ricoeur illustra perfettamente questo concetto quando scrive « Se il segreto dell'antropologia tragica è teologico (7), questa teologia dell'accecamento è forse inconfessabile, inaccettabile per il *pensiero*. L'espressione plastica e drammatica del tragico non sarebbe più allora il travestimento secondario e accidentale d'una concezione dell'uomo che avrebbe potuto essere espressa diversamente e in forma più chiara. E' proprio dell'essenza del tragico il dover essere mostrata *su* un eroe tragico, *su* un'azione tragica, *su* uno scioglimento tragico. Forse il tragico non può sopportare d'essere trascritto in una teoria che, diciamolo pure, non potrebbe essere che la teologia scandalosa della predestinazione del male » (8)

In questo senso Ricoeur distingue i temi pre-tragici dal momento vero e proprio della tragedia. Anche in Solone è lecito scorgere il motivo della *hybris*, ma in lui il concetto di *hybris* è legato a un fine didascalico: evitare che gli uomini possano attirare su di sé la gelosia del dio oltrepassando con il loro comportamento i limiti della misura.

Ma in Solone siamo ancora al di qua delle soglie della tragedia. La sua visione del mondo porta a una scansione precisa degli ambiti del divino e dell'umano, for-

nendo una norma, un criterio di condotta, rispettando i quali all'uomo dovrebbe essere dato vivere in pace col dio.

Ma laddove ogni infrazione alla norma acquista il crisma della colpa etica e il concetto di colpa è chiaro, ritagliato coi contorni precisi del marchio a fuoco, siamo al di fuori della tragedia.

E' per questo che dovunque, nella storia del pensiero occidentale, per quella via che va da Solone a Brecht, ci si trova di fronte a un'intenzione didascalica, a una precisa determinazione e contrapposizione dei concetti di bene e di male, la voce tragica ammutolisce.

Ogni forma di manicheismo è per essenza antitragica: Brecht, scrive Benjamin, è il drammaturgo antitragico per eccellenza.

In Ricoeur il tema del dio cattivo e dell'uomo accecato e condotto alla rovina divengono gli autentici motivi tragici.

« Questo oscuramento, questo smarrimento, questo ratto, egli scrive, non sono una punizione della colpa ma la colpa stessa, l'origine della colpa » (9)

Ma è solo con Eschilo che questi temi passano dalle tenebre alla luce, dalla oscurità viscerale in cui la repulsione del pensiero a teorizzare la predestinazione del male li aveva gettati, all'aria aperta del palcoscenico tragico. E' Eschilo che fornisce a un tempo la forma e il contenuto della tragedia: dunque è al teatro greco che occorre riferirci per reperire l'essenza del tragico.

Steiner ha seguito questa linea nel corso di *Morte della tragedia*, a prescindere dalla conoscenza o meno che egli può avere avuto del testo di Ricoeur. Quando lo studioso americano ci propone lo spartiacque del XVII secolo a segnare il limite entro cui la tragedia, pur tra lunghissime pause e silenzi, ha potuto mantenere un decorso vitale, è all'essenza del tragico greco che si riferisce, essenza che avrebbe potuto rimanere in qualche modo circolante sino a Skakespeare e Racine.

Ma l'aver rifiutato di principio la scansione tra visione tragica come elemento concettuale e tragedia come genere drammatico senza giustificarla teoricamente, ha creato una lacuna nell'opera.

E' questa la ragione per cui, quando egli indaga le ragioni del declino della tragedia a partire dal XVIII secolo e per esempio chiama in causa la crisi del teatro, la mancanza di un pubblico inteso nei termini di comunità sul modello del teatro greco - insomma, per usare le sue stesse parole, « lo scadimento del ruolo del teatro nella comunità » (10), non prende in considerazione la pur suggestiva ipotesi che il sentimento tragico della vita, non potendo trovare nel teatro le sue fonti naturali d'espressione, possa essere rifluito verso più adeguate forme di espressione artistica.

Questo discorso diviene più chiaro se lo si colloca a ridosso del '900. George Steiner ha colto assai chiaramente il carattere anti-tragico della produzione teatrale del secondo ottocento: così, nell'esame che ci fornisce del teatro ibseniano, egli mette esattamente in luce la dimensione avveniristica che prelude al drammaturgo norvegese pieno diritto di ingresso nel regno della tragedia.

Ma quando passa ad analizzare i tentativi novecenteschi di restituzione della tragedia, l'ottica da lui seguita non può che fargli constatare i segni di una globale regressione: i tentativi dei drammaturghi novecenteschi appaiono ai suoi occhi sotto la specie di sterili quanto roboanti esercitazioni archeologiche.

E dal suo punto di vista Steiner ha ragione. Dall'interno della sua linea prospettica, fissata sull'identificazione di visione tragica e spettacolo tragico, egli non può giungere a conclusioni diverse.

Ma in questa maniera gli sfugge come all'interno del '900, accanto ai falliti ten-

tativi di restituzione della tragedia come genere drammatico, si palesino chiari i sintomi di un generale risveglio della visione tragica dell'esistenza.

In questo senso la cultura esistenzialistica e fenomenologica riprendono e svolgono l'eredità di un Kirkegaard, di uno Schopenhauer, di un Nietzsche, di quanti cioè avevano impersonato all'interno dell'800 la reazione al panlogismo hegeliano o, più genericamente, al razionalismo ottimistico.

Questa perdita di fiducia negli ideali dell'individualismo borghese, che aleggia sugli spiriti europei più consapevoli alla vigilia della prima guerra mondiale, percorre come un lungo brivido tutto l'arco di *L'Anima e le Forme* di Giorgio Lukacs.

« Oggi, scriveva l'allora ventiquatrenne filosofo ungherese, noi possiamo nuovamente sperare l'avvento della tragedia, perchè mai come oggi la natura e il destino furono così terribilmente senz'anima, mai come oggi le anime umane percorrono in tanta solitudine le loro strade abbandonate; è possibile sperare in un ritorno della tragedia, quando si siano dileguati del tutto gli incerti fantasmi di un ordine di comodo, che la viltà dei nostri sogni ha proiettato sulla natura per crearsi un'illusione di sicurezza » (11)

La rinascita di un'autentica coscienza tragica veniva così ad attuarsi nella misura in cui la speculazione filosofica tornava a inquadrare i problemi dell'individuo concreto, dopo averlo svincolato dall'assorbimento idealistico all'interno dello Spirito Assoluto.

Ma tale via passava soprattutto attraverso la messa in crisi dell'individualismo borghese, del suo ordine fondato sulla centralità dell'individuo divenuto portatore d'ogni norma etica. Riaprendo l'uomo all'angosciata coscienza dei propri limiti, la visione tragica recuperava la via della trascendenza.

« La saggezza del miracolo tragico, scrive ancora a questo proposito Lukacs, è la saggezza del limite ». (12)

Legata ai nomi di Lukacs, di Jaspers, di Unamuno, di Ortega y Gasset, assistiamo dunque nel '900 ad una rifioritura del pensiero tragico.

Per cui il problema posto da Steiner dovrebbe a nostro avviso riproporsi: in che misura la visione tragica della vita, penetrata nel pensiero filosofico, è potuta rifluire nell'esperienza artistica? Fino a che punto è possibile sostenere che il tragico, abbandonate le vie del teatro divenute inidonee, si sia rifugiato presso altre forme artistiche; o, che è lo stesso, fino a che punto in Dostoevski e Kafka, e non in Eliot, Yeats o Cocteau, possiamo leggere gli autentici interpreti di una visione tragica dell'esistenza?

E' evidente a questo punto che, se la nostra proposta ha qualche fondamento, non è alla linea sostenuta da Ricoeur e seguita da Steiner che occorre fare riferimento, ma piuttosto ad altre soluzioni metodologiche che abbiano il pregio di partire dalla presa in considerazione dell'elemento concettuale presente nella visione tragica.

In questo senso numerosi punti di interesse ci ha offerto l'opera di Lucien Goldmann *Le Dieu Caché*, in cui lo studioso francese fonda l'analisi dell'opera di Pascal e Racine a partire dalle possibilità di estrazione, all'interno della produzione dei due scrittori francesi del XVII secolo, di una visione tragica *coerente* della esistenza.

E' questo schema metodologico goldmanniano che vorremmo qui brevemente analizzare, per vagliare sino a qual punto ne sia possibile un'utilizzazione ai fini della indagine che ci interessa.

## GOLDMANN E IL CONCETTO DI VISIONE TRAGICA

In « *Scienze umane e filosofia* » e nel capitolo introduttivo di « *Le dieu caché* », Lucien Goldmann ci ha offerto le modalità di utilizzazione del concetto di 'visione del mondo' nell'ambito della sociologia della letteratura.

In che cosa consiste il concetto di « visione del mondo » nell'accezione goldmanniana? « Le visioni del mondo, spiega lo studioso francese, sono l'espressione psichica delle relazioni tra alcuni gruppi umani e il loro ambiente naturale e sociale ». Con questa particolare aggiunta a conforto del sociologo: che « per numerose e variate che siano le situazioni storiche concrete, nondimeno le visioni del mondo esprimono la reazione di un gruppo di uomini *relativamente costanti* a questa molteplicità di situazioni reali. Le possibilità di una filosofia o di un'arte che conservino il loro valore oltre il luogo e l'epoca in cui sono sorte risiede precisamente nel fatto che esse esprimono la situazione storica trasposta sul piano dei grandi problemi fondamentali insiti nelle relazioni dell'uomo con gli altri uomini e con l'universo. Dato che il numero delle risposte umanamente *coerenti* a questo insieme di problemi è limitato per la struttura stessa della persona umana, ognuna di queste risposte corrisponde a situazioni storiche diverse e spesso contrastanti.

Ciò spiega da una parte i costanti rinascimenti che si producono nella storia dell'arte e della filosofia, e dall'altra il fatto che la medesima visione può, in secoli diversi, avere una funzione diversa, essere cioè rivoluzionaria, apologetica, conservatrice o decadente » (13)

La possibilità di costruire, ad uso dello studioso, una tipologia delle varie visioni del mondo (pensiero mistico, empirico, razionalistico, tragico, dialettico ecc.) verterebbe dunque a detta di Goldmann, sul fatto che, pur tenendo conto del variare delle situazioni storico-sociali, le reazioni psichiche coerenti dei gruppi umani di fronte ai fondamentali problemi dell'Assoluto e della vita associata, almeno per un lungo periodo storico sono necessariamente limitate.

In questo senso, continua Goldmann, « questa tipologia di un numero limitato di visioni del mondo è valida solo per quanto riguarda lo schema *essenziale*, per la risposta a un certo numero di problemi fondamentali e per l'importanza accordata a ciascuno di essi nell'insieme. Ma più andiamo dallo schema generale, dall'*essenza*, alle manifestazioni empiriche, più i particolari di tali manifestazioni sono legati a situazioni storiche localizzate nel tempo e nello spazio e anche alla personalità individuale del pensatore e del letterato ». (14)

Goldmann dunque ritiene la visione tragica della vita una delle forme attraverso cui un individuo, anzi un gruppo di individui, in particolari condizioni storico-sociali, fornisce una risposta coerente ai fondamentali problemi insiti nelle relazioni col mondo sociale e con l'Assoluto.

Più in particolare, essa avrebbe fatto la sua comparsa nei momenti in cui si sarebbe espressa una crisi profonda delle relazioni tra l'uomo e il mondo sociale e cosmico.

Già da questa schematizzazione del pensiero di Goldmann, si possono trarre alcune considerazioni. Innanzi tutto lo studioso francese dichiara la possibilità, anzi la necessità, del reperimento dello schema concettuale della visione tragica, il quale andrebbe ricercato mediante l'estrazione, attraverso un procedimento che si potrebbe definire induttivo, degli elementi comuni « alle tragedie antiche, alle opere di Shakespeare, alle tragedie di Racine, agli scritti di Kant e Pascal, ad alcune sculture di Michelangelo e probabilmente a varie altre opere di diversa importanza ». (15)

Diciamo subito che questa proposta di ricerca dell'essenza (o del comune deno-

minatore) del tragico, se ci soddisfa in tanto che ricerca d'un elemento concettuale, in questo senso applicabile anche al di fuori del genere drammatico, ci lascia piuttosto dubbi per quanto riguarda la modalità di procedura.

In effetti quando Goldmann sostiene che per rintracciare lo schema concettuale del tragico sarebbe necessario scoprire l'elemento comune a un certo insieme di opere tra letterarie, filosofiche e artistiche, tra cui *sicuramente* andrebbero collocati i tragici greci, Shakespeare, Racine, le sculture di Michelangelo ecc., ammette come certa al punto di partenza la conoscenza di quell'essenza del tragico che viceversa costituisce l'oggetto della ricerca. In altre parole perchè mai partire da Sofocle, Shakespeare, Michelangelo e Racine e non, per assurdo, da Seneca, Calderon, Rembrandt e Ibsen; se non perchè già *ab initio* esiste la necessità di una selezione richiedente l'uso di quello stesso concetto che dovrebbe emergere dagli sviluppi dell'indagine?

Un simile tipo di procedimento si arena nelle secche di quel 'circolo vizioso' che già aveva avuto modo di mettere in luce Max Scheler nell'ormai classico « *Mort et survie* », (16) in cui il fenomenologo tedesco denunciava l'impossibilità di pervenire all'isolamento dell'essenza del tragico per il tramite della via artistica.

Secondo Max Scheler, poichè nè la via dell'arte nè la via psicologica - il cogliere l'essenza del tragico dalla reazione che il tragico stesso promuove nei soggetti umani: il classico «pietà e timore» aristotelico (17) possono darci sufficienti garanzie, l'una sfociando nel cosiddetto 'circolo vizioso', cui si faceva prima riferimento, l'altra portando la sua attenzione non sul fenomeno tragico, ma sull'*azione* del fenomeno tragico stesso, occorre partire dal presupposto che il tragico esista in sè, come « simbolo di una proprietà costitutiva del mondo » (18)

Condizione dell'esistenza del tragico è in questo senso, per Scheler, la presenza di una sfera di valori: solo in un universo contraddistinto dall'esistenza di valori, può aver vita ciò che comunemente si definisce fenomeno tragico.

Questo perchè l'essenza del tragico si può attuare soltanto nella misura in cui le cose, i fatti, gli individui che sono portatori di valori, nell'esercizio del loro dovere, si scontrino con altre cose-fatti-individui egualmente portatori di valori, e in questo scontro tra doveri legittimi avvenga che il valore superiore sia distrutto.

Il fenomeno tragico sarebbe così contrassegnato dal buon diritto d'ognuno dei contendenti, giacchè l'azione di ciascuno è volta alla realizzazione del proprio dover essere.

Il che, se formalmente pone tutti su un piano di parità, egualmente non nega le differenze di contenuto tra i valori in causa, e di conseguenza il carattere tragico che viene ad assumere la soppressione dell'antagonista impersonante il valore più elevato. (19)

Scheler ci dice dunque in che cosa consista l'essenza del tragico o, per lo meno, ci offre un'ipotesi su quel che sia il tragico per sè.

Ma non ci aiuta a risolvere il problema da cui eravamo partiti, quello intorno a cui si raccolgono le esigenze di studio di Lucien Goldmann: quale sia il rapporto effettivo tra l'essenza del tragico e le sue possibilità d'estrinsecazione nella produzione filosofica, letteraria o artistica, o, in definitiva, tenuto conto del fatto incontestabile che il sorgere di un pensiero o di un'arte tragica sono caratteristica di particolari periodi della storia del pensiero occidentale, quale sia il legame che unisce l'essenza del tragico alle strutture storico-sociali.

Scheler non problematizza la questione; il contenuto del suo saggio non ha di mira i problemi dell'arte, bensì problemi di natura psicologica ed etica.

Per lui la più evidente manifestazione del tragico si ha nella vita: la percezione del tragico è per il soggetto qualcosa di intuitivo, al di là d'ogni mediazione di carat-

tere concettuale; è percezione d'una fatalità che, al di là del mero accadimento fenomenico entro cui si manifesta, rinvia alla struttura stessa dell'universo, alla costituzione essenziale del mondo, per cui alla fine ogni tristezza s'acquieta nel pensiero che tutto è avvenuto senza responsabilità di nessuno.

Scheler resta dunque al di qua della distinzione steineriana tra tragico nella vita, universale, e tragico come genere drammatico, presente in determinate epoche nella sola civiltà occidentale.

Dicendoci che il tragico è anzitutto nella vita, che è legato alle strutture obiettive dell'universo, indirettamente propone la considerazione dell'espressione artistica del tragico come una forma di rispecchiamento; il che non ci spiega tuttavia perchè l'espressione artistica o filosofica del tragico rimanga, per lunghi periodi nella storia del pensiero, così pervicacemente muta.

In questo senso Lucien Goldmann prende le mosse dal medesimo punto in cui l'analisi scheleriana si ferma. Per Scheler l'essenza del tragico è atemporale perchè, se il suo concretarsi fenomenico passa per la via della vita e di conseguenza la precipitazione dell'essenza avviene attraverso i personaggi-interpreti più disparati, ciò nondimando, all'interno del particolare, l'essenza permane inalterata.

Goldmann rovescia tale procedimento: punto di partenza è per lui il concretarsi fenomenico del tragico all'interno dell'esperienza artistico-filosofica e il problema è la ricerca dell'essenza, o, meglio, il chiedersi se esista un'essenza capace di implicare tutte le forme fenomeniche di tragico a nostra conoscenza.

E' chiaro, e l'abbiamo già denunciato sopra, il vizio procedurale implicito in questo schema. Partire dalle forme fenomeniche di tragico, significa già richiamarsi implicitamente a un certo concetto di tragico.

Ma occorre però subito rilevare come Goldmann rifiuti da un punto di vista del tutto pregiudiziale l'adesione a un concetto di essenza inteso in senso atemporale.

Per il sociologo francese l'essenza - e in questo senso ogni tipo di essenza - non è una struttura significativa atemporale, bensì una struttura significativa dinamica; il che equivale a dire: essa non rappresenta una modalità intrinseca dell'universo, in ogni momento identificabile con se stessa, ma semplicemente un dato storico, analizzabile in relazione al divenire storico-sociale e alla particolare situazione che, in rapporto a tale divenire, vengono ad assumere determinate individualità o, meglio, determinati gruppi sociali.

Se dunque l'essenza non è un apriori, ma un aposteriori che nasce dal rapporto dialettico tra il momento storico-sociale e la struttura psichica degli individui concretamente esistenti, se l'essenza è insomma una struttura dinamica, in che misura è possibile, secondo Goldmann, collegare fra loro esperienze assai lontane nel tempo quali quella shakespeariana o della « tragédie classique » e quella greca?

Crediamo di aver già schematicamente delineato, nel corso della lunga citazione estratta da *Le dieu caché*, il pensiero goldmanniano a questo proposito. Secondo lo studioso francese, quel che conta non è tanto il contenuto storico-sociale d'una epoca, ma la particolare forma del rapporto che questo contenuto viene ad allacciare con le individualità concretamente esistenti.

Esisterebbero dunque, nella storia del pensiero occidentale, delle epoche particolari in cui il rapporto tra struttura storico-sociale ed individualità concretamente esistenti si esprimerebbe attraverso una visione tragica dell'esistenza, visione che è una tra le 'forme coerenti' mediante cui l'umanità affronta e risolve i problemi fondamentali impliciti nelle relazioni tra l'uomo e il mondo sociale e cosmico.

Ci sembra a questo punto che il pensiero di Goldmann, che vorrebbe dirsi di natura squisitamente sociologica, tenda irresistibilmente a implicare talune contamina-

zioni di carattere idealistico e metafisico, del resto presenti in maniera inequivocabile nel retroterra su cui va collocata la formazione dello studioso francese. (20)

Per quanto sociologizzati, i concetti di « forme » o di « visioni del mondo » ricorrenti a determinati intervalli di tempo nella storia della civiltà occidentale, lasciano trasparire proprio quel significato di « categorie atemporali » alla eliminazione del quale il Goldmann ha inteso dare un contributo decisivo.

Alla base del discorso sta a nostro avviso la mancata soluzione della contraddizione che solca tutta la produzione lukacsiana: in che maniera conciliare la necessità di una storicizzazione integrale del pensiero greco, con la tendenza continuamente riaffiorante a scorgere in quella forma di cultura e di civiltà un modello inarrivabile - e in questo senso ideale - in grazia di quel carattere di « totalità » che la cultura occidentale, dopo l'esperienza greca, avrebbe perduto per sempre? O, più schematicamente, come conciliare le esigenze di universalità con quelle di una storicizzazione integrale?

Tale ambiguità metodologica non risulta soltanto dalla *petitio principii* in qualche modo implicita nel postulato goldmanniano d'una ricerca induttiva dell'essenza del tragico, ma anche dalle modalità stesse con cui il Goldmann ha intrapreso l'analisi della visione tragica in Pascal e Racine.

In questa opera lo studioso francese si è servito dello schema concettuale della visione tragica elaborato dal Lukacs di *L'Anima e le Forme*, visione che, ci dice lo stesso Goldmann, il giovane Lukacs allora kantiano analizza ancora al di fuori d'ogni contesto storico.

« Noi cercheremo invece, continua il Goldmann, attenendoci alle posizioni filosofiche adottate successivamente dallo stesso Lukacs, di precisare la sua analisi collegando la visione tragica ad alcune situazioni storiche e soprattutto servendoci di tale schematizzazione concettuale per lo studio delle opere di autori estremamente importanti come Pascal, Racine e Kant ». (21)

In che maniera, ci si potrebbe chiedere, uno studio imperniato sul concetto di tragico puro, può servire da riferimento ad un'analisi storico-sociologica, se non si ammette come dato pregiudiziale la fiducia accordata a una visione categoriale, atemporale del tragico?

Certo Goldmann rifiuta in maniera esplicita un'utilizzazione di questo tipo; tuttavia quando egli scrive di non essere in grado di fornire un concetto di visione tragica che si adatti anche alla tragedia greca e shakespeariana, la sua posizione è per lo meno ambigua, nella misura in cui lascia aperta la porta alla possibilità di reperimento di un'essenza comprensiva di tutte le forme di tragico sinora esperite.

La metodologia goldmanniana ci sembra dunque viziata, per quanto riguarda le possibilità future, dall'ibridismo con cui vengono giustapposte esigenze più scopertamente sociologiche e più risposte circolazioni di carattere idealistico e metafisico.

Che è poi il limite continuamente reperibile all'interno della produzione lukacsiana.

Quando ne *L'Anima e le Forme* il filosofo ungherese affronta il problema del tragico, è possibile già scorgere, dietro l'esigenza, di marca fenomenologica, di isolamento e definizione di una sfera del tragico puro, in senso atemporale, l'urgere dell'interesse storicistico di derivazione diltheyana.

In *Metafisica della tragedia*, a differenza dell'impostazione di Max Scheler, il tragico non viene considerato come uno degli elementi costitutivi dell'universo: in questo senso Lukacs è ben lontano da ogni concezione che implichi in qualche modo l'idea di rispecchiamento.

Secondo il filosofo ungherese, di fronte alla vita intesa come fenomenicità, come

caotica congerie di elementi inautentici, come disvalore, si protende l'essenza, la forma, il valore.

La forma tragica è una di queste possibilità di divenire valore, di risalire dalla inautenticità del piano fenomenico all'autenticità dell'essenza.

« Il problema del valore e della realtà, egli scrive, ha perduto ogni significato, perchè il valore crea la realtà, non è più una proiezione del sogno nella realtà, non è più una interpretazione della realtà ». (22)

Ma di fianco alla enucleazione in senso atemporale del concetto di forma, ecco emergere l'implicazione storicistica: a differenza di Shakespeare, in cui la tragedia è ancora giudizio divino e « ciò che è interno e ciò che è esterno è ancora unito, le stesse mani guidano le anime e il destino » (23), nell'epoca contemporanea, secondo Lukacs, il tragico nasce nella misura in cui Dio abbandona la scena pur restando spettatore. (24)

Già dunque all'interno del primo Lukacs ci è dato scorgere quella divaricazione di piani (storicistico - atemporale) che invano il Lukacs della maturità si sforzerà di colmare, divaricazione che permane a nostro avviso inalterata anche ne *Le Dieu caché* di Lucien Goldmann.

Pur denunciando chiaramente l'impossibilità di un'utilizzazione del concetto di essenza in senso atemporale, anzi sforzandosi di mostrarne il carattere storico, il sociologo francese rimane dunque egualmente prigioniero di quegli stessi limiti che percorrono tutta l'opera lukacsiana.

A nostro avviso il riconoscimento del carattere storico dell'essenza, anzichè sfociare in quella ipostatizzazione del concetto di tragico che è in qualche modo implicita nel procedimento goldmanniano, dovrebbe rinunciare a qualsiasi tentativo di ricerca di un minimo denominatore comune, per approdare a un'analisi comparativa che, partendo dall'essenza storica originaria, vale a dire dal tragico greco, studi in riferimento alla dinamica storico-sociale, l'evolversi dei temi che furono alla base dell'esperienza greca per esaminare in quale situazione, attraverso quali rifacimenti e rielaborazioni, sia sorta la possibilità di una rinascita della visione tragica.

Per cui il problema storico-sociologico dovrebbe a nostro avviso proporsi così: fino a che punto l'evoluzione storico-sociale ha consentito l'elaborazione di una forma di tragico analoga a quella greca? In che misura i temi che Paul Ricoeur pone alla base della nascita della tragedia greca si allontaneranno definitivamente dal firmamento della cultura occidentale, verranno espulsi dal sostrato storico-sociale, sì da negare le possibilità stesse di una produzione tragica o da dar vita a un tipo di tragedia più conforme ai rinnovati rapporti tra tessuto storico-sociale e individualità psichiche esistenti?

\* \* \*

Abbiamo iniziato questo studio sostenendo la necessità che un'indagine sulla presenza o meno del tragico nel pensiero contemporaneo, sulla morte della tragedia, dovesse passare attraverso il problema dell'essenza del tragico.

A questo punto siamo in grado di trarre le conclusioni.

La possibilità di una storia della visione tragica che prenda in esame le forme di tragico da Eschilo a Beckett, non può essere assolutamente la storia di un'insieme di forme fenomeniche annodate tra loro dal filo tenace di un'essenza comune.

Non può esistere un'essenza del tragico come categoria metafisica: esiste viceversa una forma storica (quella greca) che ha offerto contemporaneamente il contenuto della tragedia e le strutture teatrali atte ad esprimerlo.

Ogni studio che si proponga l'analisi del concetto di visione tragica nel corso

del pensiero occidentale, non può che partire da questo modello storico per verificare in quale misura temi come quelli dell'irreconciliabilità, della colpa, del destino, che sono la scaturigine del pensiero tragico nel mondo ellenico, siano filtrati nella produzione successiva, a quale trasferimento di significato siano stati soggetti per le trasposte condizioni storico-sociali, fino a che punto abbiano conservato forza sufficiente da restituire il clima della tensione tragica o viceversa tale clima sia rifluito verso altri nodi di conflittualità.

Se è vero che il segreto della tradizione - di ogni tradizione - consiste nella codificazione - e in questo senso ai trattatisti del nostro '500 i modelli greci poterono sembrare il paradigma assoluto della tragedia e la produzione rinascimentale acquistare i sensi di vuota riesumazione archeologica, vero è anche che vengono epoche in cui la particolare curva del tessuto storico-sociale torna a creare le possibilità della tragedia: è allora che il mare compatto e assestato della tradizione dilaga oltre gli argini, che l'urgenza di nuovi contenuti, penetrata attraverso i temi offerti dalla tradizione, li assimila e li stravolge, ne scopre irradiazioni misteriose, corrode le vecchie forme ristrutturandole alla luce delle nuove necessità. (25)

E quando l'ondata si placa e subentra la nuova codificazione, la tradizione si presenta arricchita, i modelli sopraggiunti sono pronti a dettare per un certo tempo legge alla sterile fatica degli epigoni.

Se è dunque vero che solo il rapporto tra individualità creatrice e strutture storico-sociali di un'epoca ci consente di spiegare il problema della riemergenza del tragico, del reperimento delle scaturigini profonde da cui trae linfa una determinata essenza storica, è nondimeno certo che solo l'esame comparato della tradizione, delle forme storiche offerte dalla tradizione, delle strutture sociali da cui emergono i modelli della tradizione, può spiegare se e in quale misura un certo tipo di essenza storica può essere sopravvissuta nei secoli, pur tra le modificazioni più disparate.

Quando Lessing scrive che Shakespeare, e non la «tragedie classique», è portatore del modello di tragico più vicino per essenza a quello dei greci, non è certo all'essenza in senso atemporale che vuole riferirsi.

Lessing è ben cosciente della distanza irreparabile che separa le due forme di tragico e come sulle innovazioni contenutistico-formali del tragico shakespeariano abbiano inciso le condizioni particolari della società elisabettiana.

La ragione è che Lessing ritiene di scorgere in Shakespeare, più che in Racine, un'eco più accentuata e avvertita dei temi che la tradizione occidentale aveva elaborato nei suoi inizi greci.

Quando in *Morte della Tragedia* Giorgio Steiner ci dice che dopo Shakespeare e Racine la voce tragica «tace o giunge indistinta» non è la morte del tragico che vuol sostenere, ma la morte di un certo tipo di tragico, quello che, in maniera più o meno accentuata, si era potuto mantenere nel corso dei secoli in qualche modo legato alla fonte originaria.

In questo senso *Morte della Tragedia* è un titolo paradossale, diremmo finanche pubblicitario. Quando, analizzando l'opera di Buchner, lo scrittore americano scrive che «Woizeck è la prima vera tragedia della vita umile. Nega una premessa che è implicita nella tragedia greca, elisabettiana e neoclassica: che la sofferenza tragica sia il triste privilegio di quelli che vivono nelle alte sfere» e poco più sopra «che Woizeck è incompleto e poco mancò che non andasse perduto. Eppure ora ci rendiamo conto che è uno dei cardini sui quali il dramma ruotava per volgersi verso

il futuro », (26) egli già avanza le nuove prospettive, crea le premesse per una nuova tradizione.

Hegel disse una volta che la tragedia antica era morta il giorno stesso in cui lo schiavo aveva salito la scena, perchè lo schiavo non può comprendere la fatalità e il male di cui soffrono Antigone ed Edipo non può che essergli estraneo..

Con il *Woizeck* lo schiavo ha potuto salire la scena e comunicarci un'autentica emozione tragica, così come Buchner ha saputo creare il linguaggio atto ad esprimere i sensi di una sofferenza che travalica i limiti dell'espressione: il linguaggio di *Woizeck* è in fondo un non-linguaggio, la sua sintassi una non-sintassi.

Steiner ha avvicinato *Woizeck* a *Re Lear*, noi lo avvicineremmo a Beckett.

---

**CONCESSIONARIA PER MANTOVA E PROVINCIA**



**FILIPPINI - AUTO**



**V E N D I T A  
R I C A M B I**



**A S S I S T E N Z A**

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

---

**DI PELLEGRINI**

**MEZZO SECOLO DI LIBRERIA**

**Corso Umberto I, 32**

**Tel. 20.333**

## N O T E

- 1) George Steiner - *Morte della tragedia* Milano, 1965
- 2) Georgy Lukacs - *Sociologia del dramma moderno* (il brano è stato estratto da *Scritti di Sociologia della Letteratura* di G. Lukacs - Milano, 1964 - p. 296)
- 3) Lucien Goldmann - *Le Dieu Caché* Paris, 1955
- 4) G. Steiner, op. cit. p. 7
- 5) Anche quando, giunto ad analizzare i rapporti che legano secolo XX<sup>o</sup> e tragedia, Steiner scrive: « Nel XX<sup>o</sup> secolo, il diritto dell'opera alla eredità tragica si è vieppiù rafforzato. C'è ben poco nel teatro di prosa e nella ripresa del dramma in versi che possa competere con la coerente e genuina emozione tragica che troviamo nelle opere di Janacek e Alban Berg. Può darsi che le forze che plasmano l'immaginazione moderna siano affidate al linguaggio simbolico delle scienze e alle annotazioni musicali piuttosto che alla parola; infatti non è un dramma, ma una opera, che attualmente costituisce la più valida promessa di un futuro per la tragedia » (p.224) è ancora all'opera, quindi a una forma di teatro, di spettacolo, che egli si rivolge per rintracciarvi le possibilità d'emergenza del tragico.
- 6) Paul Ricoeur - *Finitude et culpabilité* Paris, 1960, p. 200
- 7) « In Eschilo, scrive poco più sopra Ricoeur, si ha una visione tragica dell'uomo solo in quanto essa costituisce l'altro polo d'una visione tragica del divino: è nella tragedia greca che il tema dell'uomo « accecato » e condotto alla rovina dagli dei, è portato d'un sol colpo a un punto tale di violenza che le forme di teatro equivalenti al tragico non potranno risultare ormai che espressioni indebolite di questa stessa visione insopportabile » (op. cit. p. 200)
- 8) P. Ricoeur - op. cit. p. 89
- 9) ibidem - pag. 200
- 10) G. Steiner - op. cit. p. 89
- 11) G. Lukacs - *L'Anima e le Forme* Milano, 1963 - p. 309
- 12) ibidem - p. 321
- 13) Lucien Goldmann - op. cit. - (Nella traduzione italiana - L. Goldmann *Pascal e Racine* - Milano, 1961 - p. 41
- 14) ibidem, p. 42
- 15) ibidem, p. 43
- 16) Citiamo la traduzione francese a nostra disposizione: M. Scheler, *Mort et Survie* Paris, 1952
- 17) Può essere a questo punto interessante sottolineare come a questo elemento psicologico venga conferita particolare importanza dagli studiosi che sostengono l'identità tra visione tragica e tragedia come genere drammatico.
- 18) M. Scheler, op. cit. p. 108
- 19) Sin qui Max Scheler, il quale poi, nel corso del suo preziosissimo saggio, definisce un'insieme di altri fattori legati all'essenza del tragico (per esempio la non-esistenza del tragico dove la responsabilità d'uno degli antagonisti, in quanto astenutosi dal proprio dovere, sia chiara; dove esista possibilità di sfuggire alla sorte mediante l'uso di tecniche più appropriate o d'una coscienza morale migliore ecc.) che ritroveremo nel testo di Steiner.
- 20) Per esempio i suoi continui richiami al Lukacs kantiano o hegeliano o quelli, più indiretti, al pensiero metafisico di un Henry Gouhier.
- 21) L. Goldmann, op. cit. p. 44
- 22) G. Lukacs, *L'Anima e le Forme* p. 308
- 23) ibidem, p. 310

da **Tano**

Ristorante «La Torretta»

(nuova gestione)

Mantova - Via Leon d'Oro 13

Tradizionale

Cucina

Mantovana

## **Libreria Minerva**

L'AMBIENTE IDEALE  
PER L'AMATORE  
DEL LIBRO

**Mantova**  
**Portici Broletto, 45**  
**Tel. 22.773**

# **Bertoli**

è il vostro  
ottico  
di fiducia

**foto - cine - ottica**

BERTOLI - corso umberto I n. 24  
mantova - tel. 21.778

## **COLORIFICIO GERMINIASI**

Mantova  
Via Orefici, 31  
telefono 22.185

smalti - colori e vernici  
per tutte le industrie

Concessionario delle Case  
DUCO e MAX MEYER



**Tessuti - confezioni  
e Biancheria**

## **Freddi & Giaccone**

Tessuti - modello - confezioni  
Valstar - Mediolanum

▲  
**Mantova**  
**Via Roma, 27**  
**tel. 24450**

# Autoscuola



***l'autoscuola che fa scuola***

### MANTOVA

Via Filzi, 6 - tel. 25.382

Via Risorgimento, 96 - tel. 24.720

24) E' su questo aspetto - la tragedia del Dio assente-presente e della coscienza tragica che, se da un lato non può accettare la dimensione mondana perchè inautentica, dall'altro può solo *scommettere* sulla presenza di un Dio che espressamente non si rivela mai, - che Goldmann ha fondato il suo studio sul paradosso tragico in Pascal e Racine.

Ma l'adozione da parte di Goldmann ne *Le dieu caché*, dello schema concettuale lukacsiano, assume il valore di categorizzazione di un concetto di tragico che, a nostro avviso, restava nel primo Lukacs strettamente legato a un preciso contesto storico: quello del *dramma ibseniano*.

Il non aver colto in maniera adeguata gli evidenti nessi tra il saggio giovanile di Lukacs e l'opera del drammaturgo norvegese, ha non solo costretto il G. a dichiarare come insolubile il problema dell'uso da parte del Lukacs nell'opera in questione, del termine *dramma* al posto di quello — per G. più appropriato — di *tragedia*, ma anche favorito, nello studioso francese, l'ipotesi di una lettura di *Metafisica della tragedia* in chiave risolutamente astorica.

In altre parole il Goldmann avrebbe forzato in senso a-temporale uno schema concettuale di tragico che in Lukacs rimaneva legato a una precisa dimensione storica, usandone poi come chiave interpretativa di una produzione, quella di Pascal e Racine, anteriore di ben due secoli.

Ora in *Metafisica della Tragedia* non solo Lukacs richiama esplicitamente in più occasioni il nome di Ibsen, ma il nucleo stesso su cui si fonda il rapporto fenomeno-essenza, inautentico-autentico, disvalore-valore nella visione tragica lukacsiana, ci pare chiaramente modulato sul *Brand* ibseniano. Con tutto questo non vogliamo affatto affermare che il saggio lukacsiano, a nostro avviso concepito tenendo particolarmente a modello il teatro di Ibsen, non possa essere ricco di sollecitazioni atte a mettere in luce motivi effettivamente circolanti nella visione tragica di Pascal e Racine.

Solo che ci pare sin ovvio sottolineare come accanto ai motivi di convergenza che si possono reperire tra i *Pensieri* di Pascal, le tragedie di Racine e i drammi di Ibsen, si possano reperire altrettanto indubbi elementi di divergenza e differenziazione.

Un discorso sull'essenza del tragico, che parta dal presupposto della *storicità* e della *dinamicità* di tale tipo d'essenza — anzi d'ogni tipo d'essenza — anzichè sforzarsi di reperire contraddittoriamente il *permanere* nel *divenire*, deve viceversa dare per scontato il *salto* d'essenza che è implicito in ogni forma di divenire e di conseguenza indagare le ragioni individuali, storiche e sociali che sono la scaturigine profonda di tale mutamento d'essenza.

\*Per concludere, offriamo qui all'attenzione del lettore alcuni fra i passi più indicativi di *Metafisica della Tragedia* rapportati con gli "equivalenti" tratti dal *Brand* ibseniano: crediamo che l'analogia non possa non apparire sorprendente:

*Lukacs*: « Il dramma è un gioco; un gioco tra l'uomo e il destino; un gioco dove Dio è lo spettatore. Soltanto spettatore, la sua parola e il suo gesto non si mescolano alle parole e ai gesti dei giocatori. Su di essi si posano appena i suoi sguardi. "Chi guarda Dio, muore" ha scritto Ibsen, ma può vivere colui sul quale si è posato il suo sguardo? » (G. Lukacs *Anima e le forme* — p. 305).

*Brand*: « ...Pregai? La preghiera mi diede pace? Parlai con Dio? M'intese?

Egli? vide il mio pianto nella casa in lutto? Io non lo so! Oggi tutto è chiuso, la notte è di nuovo scesa su di me... e non intravedo un barlume di luce... Sì, Agnes... che vede senza vedere...! Dammi luce, Agnes, se puoi! » (E. Ibsen — *I Drammi* — Torino 1959 — vol. I<sup>o</sup> p. 621).

*Lukacs* : « Dio non tollera relativismi di sorta, mediazioni, sfumature » (p. 308).

*Brand* : « Anima, sii salda sino all'ultimo. Vittoria somma è perdere tutto. La perdita intera è il tuo guadagno » (p. 631).

*Lukacs* : « Ciò che gli uomini amano nell'esistenza è la sua temperie, la sua indeterminatezza, il suo costante oscillare come un pendolo che non tocca mai gli estremi... Gli uomini odiano l'univocità e la temono. La loro debolezza e la loro viltà circuisce ogni impedimento che vien dall'esterno, ogni ostacolo che interrompe le loro strade. (p.307)

*Brand* : « Sì, Dio è giudice innanzi tutto! ... L'accettazione del sacrificio rende possibile la redenzione, ma il nostro tempo mentitore nega il verbo perchè la folla ha paura di conoscerlo ». (p. 620)

*Lukacs* : « La vera esistenza è sempre non reale, non è mai possibile per l'empiricità dell'esistenza... Bisogna ricadere nel buio, bisogna negare l'esistenza per poter vivere. (p. 307) « La tragedia ha una sola dimensione: quella dell'altezza. Essa interviene nel momento in cui delle energie misteriose estraggono dall'uomo la sua essenza, lo costringono all'essenzialità ». (p. 311)

*Brand* : (ad *Agnes*) Sì hai terribilmente ragione. Così falsa, vuota, piatta e vile è la maniera di considerare la vita. Si fanno alti elogi di chi dona per testamento i suoi averi conservando l'incognito... Chiedi ai ricchi e ai poveri — rami verdi e rami secchi — in nessuno troverai l'abnegazione. Tutti ragionano da schiavi; sospesi sopra l'abisso, s'avvinghiano aspri e feroci all'arboscello polveroso della vita... e se si spezza... con le unghie s'aggrappano alla fibra e alla scorza ».

*Agnes* : E a questa gente, caduta senza rimedio, tu vuoi gridare: o tutto o niente!

*Brand* : Chi vuole la vittoria non cede; dal basso si deve salire al sommo... (p. 589)

*Brand* : Un giorno si vedrà chiaramente che il trionfo è la sconfitta!

*Borgomastro* : Pensateci bene, Brand, siete a un bivio. Non puntate tutto su una carta sola.

*Brand* : E invece lo farò.

*Borgomastro* : Perdere vuol dire avere giocato la vostra vita terrena. Voi possedete tutti i beni del mondo, siete erede di una madre ricca; potete vivere per vostro figlio, per la vostra moglie diletta... tenere mani vi offrono la felicità. (p. 595)

*Lukacs* : « Il giudizio divino è terribilmente severo. Non conosce grazia nè prescrizione. Inflexibile, sostiene la pena di morte per la minima

infrazione, che contenga appena l'ombra di un'infedeltà nei confronti dell'essenza ... D'altro canto, pieno di luminosa dolcezza, passa sopra a ogni peccato dell'esistenza comune che non sia giunto a toccare il punto centrale » (p. 315-316).

*Brand* : (ad *Agnes*) Te l'ho detto; ogni sacrificio è vano se non è completo.

*Agnes* : Ma io ho sacrificato tutto; non ho più nulla!

*Brand* : A quel sacrificio ne devono seguire altri. (p. 622).

*Agnes* : Ecco, ho chiuso. Ma non credo che Dio si sia offeso, se la breve tregua di un sogno mi ha dato un po' di conforto.

*Brand* : No certo! E' un giudice mite e indulgente; non devi temere il suo corruccio perchè un po' di idolatria si mescola talvolta al culto che gli tributi. (p. 622).

25) Così un fenomeno come quello della tragedia spagnola del '600 può essere spiegato solo a partire dall'irruzione di un contenuto epico che, mal amalgamandosi con la legge delle unità aristoteliche, provoca un rovesciamento delle vecchie strutture formali. Similmente la non rappresentabilità della tragedia italiana del barocco è una caratteristica della non conciliazione fra il contenuto prevalentemente lirico e l'ossequio alle leggi formali del genere drammatico.

26) George Steiner - op. cit. p. 213

# Armando Plebe | Il caso Paccagnini ovvero lo squadristo avanguardista

*Abbiamo ospitato volentieri questo scritto di Plebe sul « caso Paccagnini » (anche se non si può dire che rispecchi esattamente il pensiero della rivista sul problema dell'avanguardia), prima di tutto perchè ci è sembrato trattarsi di una autodifesa estremamente ricca di umori e in secondo luogo perchè lanciare sassi in piccionaia è un utile stimolo alle reazioni e alle idee.*

L'avanguardia è disoccupata! Questa è la tragica constatazione che il superiore Ministero per gli Affari Avanguardistici (affari editoriali, premio-turistici, rotocalchici, ecc.) ha dovuto compiere ormai da qualche tempo. Il conseguito benessere economico degli avanguardisti al potere ha coinciso con lo scomparire di ogni possibile battaglia ch'essi possano combattere: l'obesità dell'avanguardismo in poltrona, che sta crescendo a dismisura, è ormai l'unica vera angoscia esistenziale che resti loro. Essi ormai possono tutto: in musica presentare qualsiasi rumore producibile dall'uomo, in letteratura registrare ogni sottoprodotto di elucubrazioni lessicali; basta esser in regola con le diverse aziende di avanguardismo e tutto fila come l'olio. Ma l'angoscia dell'obesità è la più terribile di tutte: giacchè il tragico è che nessuno più fischia o zittisce un avanguardista; egli aspira disperatamente a poter combattere almeno una piccola battaglia col pubblico o coi critici che vanno a sentirlo; ma, ahimè, per quante sciocchezze egli dica, il gregge avanguardistico applaude sempre *viribus unitis*. Sembra ormai che all'avanguardista non resti altro brivido che giocare a canasta.

Ma spunta il clandestino a bordo, cioè l'ignobile Paccagnini, che viene a presentare la sua opera *Tutti la vogliono* al Festival veneziano, senz'essere in regola nè con le tessere avanguardistiche, nè col centro-sinistra, nè con le parrocchie, nè con la confindustria. Ecco finalmente l'occasione, attesa da tempo, per organizzare una spedizione punitiva e tornare ai tempi eroici. E', oltre al resto, una battaglia che non comporta nessun rischio, perchè Paccagnini non si è difeso le spalle: gli avanguardisti potranno avere quindi alleati di ogni colore politico, dall'estrema destra all'estrema sinistra. Perciò, mentre i fascisti disturberanno dentro alla Fenice l'esecuzione dell'opera, le centrali avanguardistiche organizzeranno invece le squadre di linciaggio morale ad alto livello, cioè a livello pubblicistico.

Così il caso Paccagnini è diventato l'episodio di costume intellettuale italiano più interessante di questo settembre veneziano. Non sono io, si badi, a dirlo; è l'*Observateur* (di Parigi): «per molti — scrive il suo critico — il XXIV Festival sarà quello dello scandalo di *Tutti la vogliono*». In realtà l'opera di Paccagnini ha dato origine a due diversi spettacoli: uno alla Fenice il 9 settembre, l'altro sui quotidiani e sui rotocalchi nei giorni successivi. E' stato in questo secondo spettacolo che la sedentaria avanguardia italiana ha potuto rivivere momenti di brivido e gridi di battaglia che le hanno ridato l'illusione di ritrovarsi negli anni venti: salvare l'Italia dall'oscena vergogna di Paccagnini.

gnini e dall'impudica presentazione fattane da Plebe è stata l'unanime crociata del settembre 1966.

Ora siamo in novembre e possiamo riparlarne con calma. Quali sono, dunque, i peccati capitali di *Tutti la vogliono*? Possiamo cominciare a parlarne partendo dallo aspetto più marginale e irrilevante (ma non per questo meno azzannato dalle fauci dei tutori della patria rispettabilità): cioè l'impudicizia verbale. Paccagnini, quando parla di cose che riguardano il popolo non intellettuale, ama scegliere un linguaggio popolare e non intellettuale. Io non ho nessuna difficoltà a riconoscere che personalmente non amo quel linguaggio, anche se amo le oscenità come ogni intellettuale che si rispetti: io, ad esempio, non direi «sputaballe» come dice Paccagnini, anche se poi non esiterei a scrivere, in gergo sofisticato, delle allusioni alle stimolanti parti del corpo cui allude la parola assai più oscene ed elegantemente depravate che non il vocabolo in questione. Questo sarà perchè ho letto troppo gli psicanalisti, o i moralisti cattolici: poco importa. Ma mi guarderei bene per questo, dallo scandalizzarmi per l'innocentissimo linguaggio popolano usato da Paccagnini.

Ora, che qualche critico della destra puritana, come quello che ha lamentato la mancanza di riguardo di Paccagnini verso le «altissime Autorità della Chiesa» (A maiuscola, C maiuscola, la minuscola dell'aggettivo «altissime» è evidentemente un errore di stampa), ritenga «immonda» la maniera di esprimersi di Paccagnini sino al punto da provare «tanta ripugnanza nell'informare il lettore, sembrandomi quasi di offenderlo»: questo è pur comprensibile, giacchè costui recita coerentemente la sua parte. (Tra parentesi, la vertiginosa oscenità che il suddetto critico tremava di pudibondo rossore a riferire al suo pubblico era il fatto che il testo prevedeva la comparizione di un vaso da notte sulla scena; e tutti possiamo immaginarci l'irreparabile sfacelo morale che può produrre sulla psiche di una casta fanciulla, o di un ancor più casto critico musicale, la visione di un vaso da notte! Naturalmente, se un tale critico fosse capo della polizia, a quest'ora, per colpa dei miei libri, io sarei già stato rinchiuso in un manicomio criminale). Ma quello che invece non è comprensibile è che anche gli avanguardisti che si dicono di sinistra si siano turbati con sdegno non minore: ad es. per il fatto che Paccagnini, nel descrivere gli effetti dell'olio di ricino dei fascisti, abbia chiamato le cose col loro nome, anzichè usare perifrasi retoriche.

Ma sarebbe assurdo sprecare ulteriori parole sul presunto carattere «immondo» dell'opera. Anche perchè, nella realtà dei fatti, si tratta davvero di un'opera castissima: e non lo dico affatto per rivolgerle un complimento (giacchè per me la castità non è affatto titolo di merito), ma perchè questa è la pura verità. Il sesso, questo grande protagonista del mondo letterario contemporaneo, non vi figura — nonostante gli spogliarelli simbolici del personaggio femminile — quasi per nulla. Per chi poi, come il sottoscritto, seguiva in quei giorni contemporaneamente il festival del cinema, l'accusa d'impudicizia a *Tutti la vogliono*, suona addirittura comica: certo nessuna delle signore del bel mondo che in quei giorni si raccomandavano ansiosamente per avere un biglietto d'accesso alle prurigini di *Giocchi di notte* si sarebbe scomodata di un passo per *Tutti la vogliono*.

Veniamo dunque agli aspetti più consistenti, riguardanti la sostanza dell'opera. Per quanto riguarda l'aspetto politico, anche qui la critica si è aggrappata prevalentemente ad argomentazioni del tutto esteriori: la parola d'ordine delle sinistre era di accusare Paccagnini di qualunquismo, quella delle destre era di accusarlo di screditare l'Italia affidando l'esecuzione di una critica politica della sua storia ad esecutori non italiani ma cecoslovacchi. Come se il compito di autore fosse quello di sostenere

un partito politico (giacchè se mostra scetticismo verso i partiti, è bollato di qualunquismo), oppure di contribuire ai doveri di rappresentanza internazionale come s'egli fosse un addetto d'ambasciata.

Purtroppo il discorso da farsi a questo proposito non è gradevole, ma va fatto. In Italia, cioè ogni rievocazione del recente passato della nostra storia è consentito soltanto a fini agiografici e retorici, tipo cerimonie d'inaugurazione e componimento scolastico sul ventennale della Resistenza. Cioè è lecito parlar male del fascismo solo allo scopo di mostrare quanto sono stati santi, belli, bravi e onesti tutti quanti i personaggi della Resistenza. e soprattutto quelli che tuttora detengono il potere politico. Ma rappresentare, come Paccagnini, le vicende del Ventennio allo scopo di mostrare com'esse si ripresentino ciclicamente come una categoria immanente alla storia italiana, questo è inammissibile. O meglio, questo sarebbe stato concesso a Paccagnini soltanto s'egli avesse presentato la sua opera come una pura farsa buffonesca. Ma l'opera di Paccagnini è proprio tutt'altro; e io ho voluto sottolinearlo già nella mia presentazione sul catalogo del Festival. Considerarla una farsa sarebbe come considerare una farsa lo *Eurico VIII* scespiriano, a proposito del quale Shakespeare diceva nel suo prologo: « Se avrete il coraggio di riderne, allora vorrà dire che potete anche piangere nel giorno delle vostre nozze ».

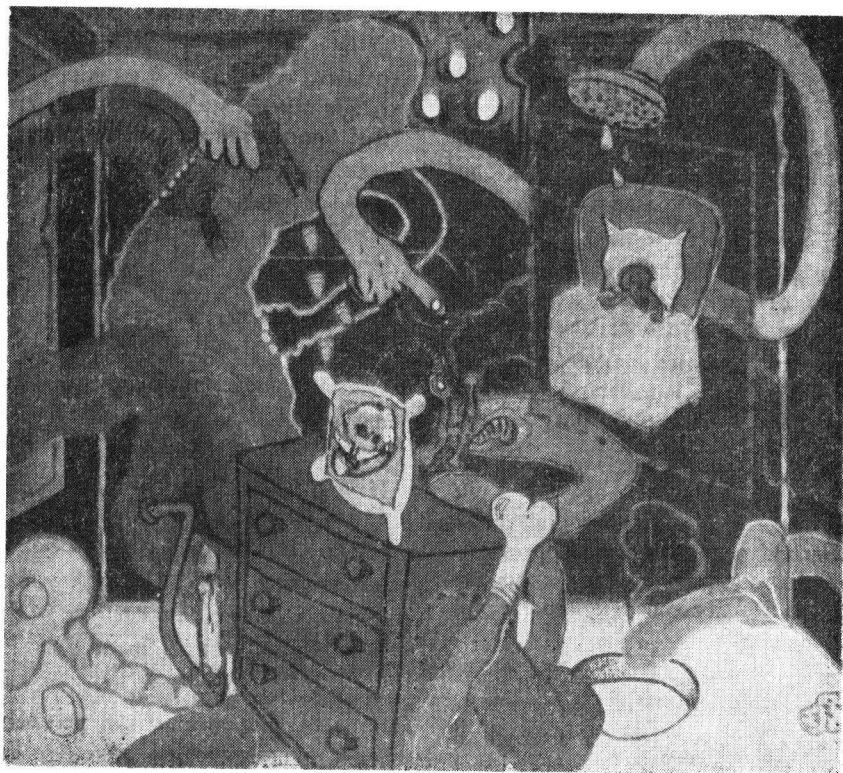
Ma questi ancora sono tutti aspetti esteriori, mentre basilare sarebbe una valutazione della riuscita musicale e spettacolare dell'opera. Senonchè è proprio questa valutazione che è pressochè mancata in tutti i numerosi attacchi contro di essa, anche se gran parte di essi duravano due o tre colonne. In genere, dopo le lunghe deprecazioni moralistiche per la scurrilità, dopo l'enfatico sdegno per l'antifascismo o per il «qualunquismo» di Paccagnini (a seconda del colore politico del giornale), gli articoli si concludono poi rapidamente parlando del complesso di Praga, che secondo alcuni pronunciava miracolosamente un perfetto e chiarissimo italiano, secondo altri pronunciava così barbaramente che non si sarebbe capita neppure una parola. Solo qualche esponente dell'avanguardia lamenta la non-organicità dei suoni elettronici (accusa sintomatica in clima strutturalistico-barthesiano) o l'eclettismo degli stili musicali.

E qui il nostro discorso giunge al nocciolo assai grave, della vicenda. Infatti, che la critica musicale conservatrice parli male di *Tutti la vogliono* è cosa pur logica: essa ha precluso da tempo il suo plauso a ogni musica che non ricalchi gli schemi del passato, e continua quindi ad essere coerente. Ma per la critica cosiddetta avanguardistica la cosa è ben diversa. Essa dovrebbe esser, per definizione, aperta ad ogni tentativo di percorrere strade nuove; e invece essa resta staticamente inchiodata ai canoni dell'informale postdodecafonico che ormai ha più di dieci anni e non ha più niente da dire a nessuno. Quello che si vorrebbe sbrigativamente liquidare come l'«eclettismo di Paccagnini» è invece un serio e importante tentativo di tornare a far aderire la musica alla ricezione di un testo teatrale da parte del pubblico. Questa è l'autentica novità di Paccagnini; ed è per questo ch'egli impiega i mezzi più vari e inaspettati, la maggior parte dei quali sono sdegnati come « banali » dall'accademismo dell'avanguardia ufficiale. Ma tra la noia e la banalità corre appunto questa differenza: che la prima resta noiosa qualsiasi contenuto le si sovrapponga; la banalità invece, qualora impiegata a realizzare dialetticamente rapporti nuovi tra il pubblico e la scena, può divenire portatrice di valori tutt'altro che banali. Per questo, mentre l'avanguardia ufficiale opta per la noia, Paccagnini non teme di optare per la banalità, al fine di riscattarla dialetticamente.

Questo, a Venezia, non è stato inteso da nessuno dei critici ufficiali, perchè nessuno aveva orecchie per udire. Le centrali avanguardistiche avevano in mente soltanto

l'azione punitiva di cui sopra abbiamo detto; l'organizzazione del Festival, a sua volta, terrorizzata da tante levate di scudi, ha talmente censurato, mutilato e boicottato la rappresentazione dell'opera da scoraggiare qualsiasi altro autore che non avesse la ferma decisione di Paccagnini di farsi ascoltare, nonostante tutto (e dire che persino questa sua fermezza gli è stata rimproverata come se fosse testardaggine o addirittura debolezza!). Ma proprio per questo il «caso Paccagnini 1966» è un episodio che non resterà privo di significato nella storia della cultura italiana di questi anni.

Infatti una raccolta antologica di tutte le sciocchezze che si scrissero intorno ad esso, all'incirca dal 10 al 30 settembre, su quotidiani e rotocalchi offrirebbe un quadro eloquentissimo della decadenza e dell'anacronismo della critica italiana. Varrebbe la pena di compierlo, perchè ogni tanto questi esami di coscienza sono salutari. L'anacronismo della nostra critica sta appunto nel suo rifuggire dall'autocritica. Già dieci anni fa, in una sua spiritosa commedia, Jonesco constatava ironicamente: «L'autocritica onora lo scrittore, l'autocritica disonora il critico». Ma quello che in Jonesco era un motto d'ironia, presso gl'intolleranti critici dell'avanguardismo ufficiale italiano è divenuto invece il credo professionale. Si attua così quella che Adorno definì «la trasformazione della critica in asserzione»: e quando la critica diventa affermazione di autorità, il futuro è delle sue vittime non già dei giustizieri che eseguono i suoi mandati. Perchè il futuro non è mai dei giustizieri.



*Bruno Donzelli*

*Una storia di mio nonno, 1966*

Sandro Badiali

Carlo Prandi Ernesto De Martino:

## 2. Storiografia religiosa e storicismo

La posizione occupata da Ernesto de Martino nel quadro della cultura europea contemporanea, segnatamente della etnologia e storiografia religiosa degli ultimi trenta anni, è di notevole rilievo. Nella prima parte di questo articolo abbiamo accennato alle tendenze prevalenti nell'etnologia negli anni '40 e al netto rifiuto opposto dal de Martino alle valenze irrazionalistiche infiltratesi nelle ricerche di etnologi — per tanti aspetti illustri — la cui formazione risale al periodo in cui le teorie di Freud e soprattutto di Jung conoscevano il massimo della loro fortuna e non di rado dai discepoli venivano portate dal piano della scienza a quello della metafisica. Si vedrà oltre come il rigore puntuale della polemica non abbia impedito a de Martino di elaborare una teoria della ierogenesi\* non del tutto libera da quei motivi di origine psicologica e filosofica che a tutt'altre radici si richiamavano rispetto al filone storicistico d'impronta neohegeliana e marxista.

Converrà allora fermarsi sulle tappe più significative percorse dalla storiografia religiosa al fine di meglio collocare l'opera dell'insigne studioso napoletano nel quadro delle indagini sul fenomeno religioso, le cui

---

(\*) I vocaboli contrassegnati da asterisco si trovano in ordine alfabetico, esplicitati nel glossarietto posto in appendice.

origini storico-scientifiche non risalgono a molto più di un secolo di distanza.

La religione è un fenomeno universale — il «consenso dei popoli» è, com'è noto, una delle prove *morali* addotte dagli scolastici medioevali dell'esistenza di Dio — e la definizione della sua natura è sempre stata data, dal pensiero antico e in particolar modo da quello cristiano, in termini prevalentemente filosofici. Di fatto anche se al pensiero cristiano era ben nota l'esistenza di religioni politeistiche *pagane* — verso le quali si comportò in modo ambivalente, ora riconoscendovi un'aspirazione al Dio *vero*, ora considerandole come prodotti satanici e, come tali, avversandole acutamente —, la definizione che esso formulò del fatto religioso fu quella della religione-tipo, ottenuta col metodo dell'astrazione, in modo che ne risultava più l'essenza ricavata entro una determinata esperienza religiosa, il cristianesimo appunto, che non tutto l'insieme degli aspetti e delle motivazioni che solo le scoperte geografiche, lo sviluppo della coscienza storica e la sopravvenuta sensibilità per le componenti psicologiche e sociologiche potevano porre in luce in tempi ben più vicini a noi. «*Religat nos religio Omnipotentis Deo*» dice Agostino, mentre san Tommaso darà questa definizione:

«Ad religionem autem pertinet exhibere reverentiam uni Deo secundum unam rationem: in quantum scilicet est primum

principium creationis et gubernationis rerum.

Deo autem competit singularis excellentia, in quantum omnia in infinitum transcendit secundum omnimodum excessum... Unde religio est specialis virtus ». (1)

Bisognerà arrivare al Vico perchè il problema dell'origine delle religioni venga affrontato *anche* in una prospettiva psicologica. Anzi col Vico si inaugura un tipo di interpretazione che, intravista già da Lucrezio, costituirà il sottofondo delle motivazioni elaborate successivamente, sino alle tesi sostenute dal de Martino. Com'è noto, per Lucrezio la religione è una manifestazione culturale di adorazione verso gli dei determinata dal timore nei loro confronti: la paura, in ultima analisi, è alla base della ierogenesi (*Primus in orbe deos fecit timor*, dice sprezzante Capaneo al grande indovino Anfiarao) (2). Il Vico riprende questa interpretazione e, poichè concepisce il primitivo come un essere essenzialmente dotato di sentimento e fantasia, ritiene che in determinate circostanze esso sia dominato dallo spavento, dal timore e da tutte quelle reazioni che sono originate dal suo fondamentale senso di insicurezza nei momenti critici dell'esistenza.

Ma il vero fondatore della scienza religiosa moderna lo troviamo circa un secolo e mezzo dopo i tempi del Vico: Edward B. Tylor, lo studioso inglese che sulla scorta di un'ampia messe di testimonianze raccolte nei continenti extraeuropei da esploratori, missionari e funzionari coloniali, tenterà una prima definizione *minima* della religione. Ponendo l'accento sulla credenza negli esseri spirituali egli riterrà di scorgere nello *animismo* la forma più primordiale in cui l'uomo ha espresso il suo sentimento religioso: per l'uomo primitivo ogni essere e oggetto naturale — pianta, animale, fiume, ecc. — è dotato di un'*anima* che bisogna temere e quindi ingraziarsi con riti e culti appropriati. Non staremo a discutere, nè peraltro è il compito che ci siamo proposti, le teorie del Tylor e degli autori che hanno proseguito le ricerche storico-religiose nei decenni successivi. Ci preme piuttosto in-

dividuare i filoni culturali che hanno informato le scuole etnologiche dalla fine dello '800 ai giorni nostri per poter inquadrare, nei limiti del possibile, la posizione di Ernesto de Martino nello sviluppo della sua originale ricerca, iniziata nel 1941 con la raccolta di saggi intitolata *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* e stroncata quando ancora egli era nel pieno della sua feconda attività.

Nella storia dell'etnologia crediamo di poter individuare cinque correnti fondamentali, senza per questo voler includere necessariamente tutti gli studiosi che si sono occupati di storia religiosa nell'uno o nell'altro di tali indirizzi; in epoca più recente infatti si sono verificati fenomeni di integrazione che hanno reagito agli inevitabili schematismi verso i quali una *scuola* tende di solito a degenerare. Gli storiografi sono oggi molto più cauti nell'affermare la *priorità* di determinate componenti e vanno riscoprendo l'utilità dell'indagine storico-comparativa, vale a dire «una fenomenologia di fatti, di rapporti tra fatti e tra processi: una fenomenologia: cioè aperta alla constatazione di rapporti genetici o di influssi tra fatti e processi storici, e aperta alla constatazione di sviluppi paralleli comparabili nelle loro rispettive genesi e nei rispettivi svolgimenti» (3). Si può dire che oggi più che la proposta di nuove tesi e di nuovi schemi interpretativi si vada invece riconsiderando, ad un superiore livello critico, l'enorme massa del materiale raccolto nei decenni precedenti e, soprattutto, i criteri che, in maniera più o meno inconsapevole, hanno guidato l'interpretazione e spesso la raccolta stessa di tale materiale, al fine di compiere un bilancio nel quale venga ristrutturato ciò che di valido rimane nelle teorie elaborate dalle scuole degli ultimi sessant'anni.

Le cinque correnti cui prima si è accennato pensiamo di poterle sommariamente riassumere nel modo seguente: anzitutto, in ordine di tempo, la storiografia evoluzionistica di indirizzo filologico e antropologico, iniziata appunto da Tylor e che annovera

studiosi come Max Müller, Frazer ed altri. Principio essenziale di tale scuola — pur nella diversa accentuazione dei temi di fondo — è la teoria comitiana secondo la quale il genere umano, sotto qualsiasi orizzonte storico e geografico si sia sviluppato, ha percorso tre fasi uniformi e costanti: lo stadio teologico o politeistico, lo stadio metafisico o monoteistico ed infine lo stadio positivo o scientifico. E' in questo contesto che si colloca la polemica antimagica del Frazer tutta rivolta a rilevare un insanabile contrasto tra magia e scienza.

Un indirizzo di notevole importanza, e che fa capo a Émile Durkheim, è quello rappresentato dalla scuola sociologica francese. Durkheim, in un'opera del 1912 (tradotta solo nel 1963 in italiano), *Le forme elementari della vita religiosa*, definisce la religione come «un sistema unitario di credenze e pratiche relative alle cose sacre, cioè alle cose separate e proibite: credenze e pratiche che unificano entro una unica comunità morale, «la chiesa», tutti coloro che aderiscono ad essa». Ponendo inoltre il totemismo all'*origine* della religione, Durkheim sposta la sua attenzione sulla società, della quale la divinità non sarebbe che un travestimento per meglio dominare l'individuo.

Una scuola che ha ancora oggi, specie negli Stati Uniti, molti seguaci è quella funzionalista, fondata in Inghilterra da Bronislaw Malinowski. Secondo lo studioso di origine polacca la cultura di un popolo è un complesso *funzionale* determinato dalla fisiologia degli individui che compongono la società. Tale cultura mantiene il suo equilibrio sino a quando non intervengono motivi esterni di disturbo. Magia e religione sono i fattori interdipendenti di tale equilibrio, ricoprendo gli orizzonti non ancora dominati dall'attività razionale. Per inciso notiamo che le teorie di Malinowski convinsero il governo britannico a creare funzionari locali nelle colonie, appunto per mantenere il dominio senza imporre dallo esterno troppi interventi perturbatori.

Al padre Wilhelm Schmidt fa capo la scuola *storico-culturale* fondata a Vienna circa cinquant'anni fa. Ad essa va il merito, al di là di ogni indebita estrapolazione teologica che del resto gli stessi allievi oggi contestano, di aver scoperto, dopo una immensa raccolta di materiale ordinata e interpretata in una monumentale opera in sei volumi (*Der Ursprung der Gottesidee*), gli Esseri Supremi, divinità somme riscontrabili in tutto l'arco delle religioni dei popoli che ora si trovano allo stato più primitivo. Presso tali popolazioni all'essere supremo, pure attorniato da molte altre figure oggetto di culto, compete una posizione di assoluto dominio e la sua arcaicità sarebbe confermata dalle concordanze riscontrabili in zone assai lontane l'una dall'altra.

Abbiamo lasciato per ultimo l'indirizzo *fenomenologico-psicologico*, perchè oltre ad essere quello relativamente più recente esso ha svolto una funzione importante nella cultura europea tra le due guerre. Già si è accennato, nella prima parte, come tale indirizzo, nel quale sono confluiti etnologi di diversa provenienza — evoluzionistica, sociologica, psicanalitica —, abbia avuto una sua responsabilità nell'alimentare l'irrazionalismo e la «bramosia di lontane esperienze ataviche», da cui non andarono esenti scrittori come il nostro Cesare Pavese, il quale dirigendo la famosa «collana viola» dell'editore Einaudi propose la traduzione di opere in grande maggioranza di autori orientati in quella direzione. Rudolf Otto, Karl Kerényi,

Gerardus van der Leeuw, Lucien Lévy-Bruhl, Leo Frobenius, Mircea Eliade sono i grandi studiosi, che, se per un verso diedero contributi determinanti alle scienze storico-religiose e allo studio della mentalità primitiva, per altro verso, tendendo a *reduplicare* più che a storicizzare i fenomeni religiosi hanno lasciato del tutto aperta, e diremmo pericolosamente aperta, la via all'illazione della irrazionalità irriducibile della ierogenesi, confinata nell'ambito dell'ineffabile, del *tremendum* e dell'*aliud valde*.\*

La polemica di de Martino contro l'irrazionalismo in etnologia fu continua e puntuale sin dai primi saggi pubblicati durante la guerra e nell'immediato dopoguerra. Nominato consulente della «viola» di Einaudi, ebbe modo nelle prefazioni scritte per alcuni dei volumi pubblicati e pure in diversi saggi apparsi su *Società*, di ordinare la trama di un umanesimo storicistico libero da ogni tentazione etnocentrica,\* ma non incline a rinunciare a quello strumento essenziale per il giudizio (anche nell'orizzonte di esperienze lontane nel tempo e nello spazio e partecipanti di vicende storiche del tutto estranee alla tradizione dell'Occidente) che è la ragione. Nello stesso tempo lo studioso napoletano, mentre veniva abbozzando il disegno di una rivalutazione del «mondo magico» che si concreterà nella pubblicazione di un saggio d'importanza fondamentale (che, intitolato appunto *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, aprirà nel gennaio del 1948 la «viola»), contemporaneamente si accingeva a compiere un primo scandaglio dei motivi profondi delle ierogenesi, i quali, successivamente ampliati, lo porteranno a quella che è certamente la più completa esposizione teoretica del suo pensiero, cioè la prima parte di *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Nella prefazione alla traduzione di un'opera del 1927 di Lévy-Bruhl, *L'anima primitiva*, all'inizio del 1948 di Martino, mentre rileva che l'etnologo francese «sembra essersi fermato a mezza strada... Il magico resta, malgrado tutto, un delirio, il cui incomprendibile carattere delirante non risulta affatto attenuato perchè se ne è costruita la logica», già propone un nucleo teoretico sul quale avrà occasione di ritornare in successive e più ampie sistemazioni: «E manca altresì la comprensione piena, che è un rapporto che illumina di nuova luce entrambi i termini che lo costituiscono, il soggetto non meno dell'oggetto (si pensi alla *wechselseitige Erhellung* del Dilthey). La polemica contro la presenza immediata e non garantita nell'oggetto della ricerca non si è ancora tramutata, positivamente, in una forma mediata e garantita di presenza» (4).

Nell'aprile del 1955 si svolse a Roma il congresso internazionale di storia delle religioni, l'ottavo della serie ma il primo tenuto in Italia. Com'era prevedibile pochi furono i giornali o le riviste che si occuparono di quell'importante avvenimento: di questa assenza della cultura italiana da una manifestazione di singolare rilievo de Martino si occupò in un articolo comparso su «Nuovi Argomenti». In esso, più che la cronaca degli interventi o l'elenco delle comunicazioni, de Martino sottolineava le tendenze ideologiche e gl'indirizzi metodologici prevalenti e coglieva l'occasione per esporre quella che secondo lui è la situazione più idonea in cui deve trovarsi ogni studioso per approfondire in modo *scientifico* i problemi di cui si occupa. Per lo studioso napoletano l'indagine sui problemi storico-religiosi è proficua ed efficace nella misura in cui il ricercatore *non* è parte in causa, cioè nella misura in cui esso *non* è coinvolto direttamente in quella problematica che si propone di affrontare nel modo più rigoroso. Nel caso specifico degli studi storico-religiosi i modi e i risultati delle indagini condotte sono tanto più fondati e sicuri quanto più chi se ne occupa ha interiormente risolto in modo radicale l'alternativa fondamentale della civiltà moderna che sembra imporre un *aut-aut* definitivo a tutte le fedi religiose tradizionali, compreso il cristianesimo. Di qui la professione di *storicismo assoluto* che per de Martino è l'unico punto di partenza scientificamente valido per affrontare — avendoli già superati — i problemi relativi a nascita, sviluppo e morte della dimensione religiosa nelle sue diverse manifestazioni storiche. «Che cosa è lo storicismo? E' una visione della vita e del mondo fondata sulla persuasione critica che la realtà si risolve, senza residuo, nella storia, e che la realtà storica umana, nelle sue individuali manifestazioni, è integrale opera dell'uomo ed è conoscibile senza residuo dal pensiero umano. Che cosa è l'esperienza religiosa? Dal punto di vista della coscienza che vi è impegnata la esperienza religiosa è un rapporto rituale con una realtà metastorica o mitica», mentre dal punto di

vista della coscienza che *non* vi è più impegnata «la vita religiosa rientra nella vita pratica, e precisamente nel novero delle «tecniche»: ogni complesso mitico-rituale è appunto una «tecnica» per stare nella storia come se non ci si stesse, è una *pia fraus* per occultare a sè una storicità che schiaccia». Quale sarà allora il compito di una storia delle religioni che non ha più alcun legame irrisolto col suo oggetto proprio? Il suo compito sarà quello di ricondurre sul piano della storia ciò che per il credente è ancorato nella metastoria: «storicizzare una religione significa ricondurre a ragioni umane ciò che nella limitazione della coscienza religiosa appaiono ragioni divine: significa rigenerare mentalmente il processo per cui, in una data civiltà religiosa, apparvero certe forme del divino, e non altre, e formarono tradizione certi atti rituali così e così qualificati, e non altri». Per cui «la scelta si impone: o si crede nell'intervento divino nella storia, e allora non sono storicizzabili nè la religione «vera» in cui si crede nè le altre «false» in cui non si crede, ovvero si entra nel dominio della coscienza storiografica, e allora questa coscienza si integra necessariamente nella visione storicistica del mondo..., e questo impedisce di poter tornare in buona fede alla coscienza religiosa (cioè mitico-rituale)» (5).

Nell'aprile del 1958 de Martino pubblicava nella famosa collana viola, a dieci anni di distanza dalla prima edizione de *Il mondo magico*, l'opera certamente più impegnata in senso teoretico: *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Il volume si compone essenzialmente di due parti, la prima delle quali, costituita dal primo capitolo (*Crisi della presenza e crisi del cordoglio*), contiene l'elaborazione più ampia e più matura del pensiero demartiniano in rapporto alle principali correnti della cultura contemporanea. Egli stesso, nella prefazione, avvertiva che «lo storicismo di cui qui si tratta è largamente influenzato dal pensiero del Croce, anche se altre istanze del moderno umanesimo — come l'esistenzialismo e il marxismo — vi sono accolte e giudicate nel loro motivo di verità» (6).

A questo proposito sarà utile riprendere alcune tesi ribadite dal Croce in un'ampia recensione dedicata a *Il mondo magico*. In tale volume de Martino aveva espresso la opinione che le categorie speculative che reggono il pensiero e la produzione culturale della civiltà «europeo-occidentale» non erano applicabili alle età primitive ed in particolare al «mondo magico». In effetti, lo studioso napoletano, dal tipo stesso della ricerca e dai notevoli risultati a cui era approdato era stato spinto ad amplificare indebitamente le conclusioni delle sue indagini al punto da sottovalutare tutti gli altri aspetti della vita di una società primitiva che, in modo più o meno palese, vi sono sempre presenti. Egli era così incorso nello stesso errore metodologico di Lévy-Bruhl, il quale, dalla scoperta di alcuni aspetti caratterizzanti la mentalità primitiva, fu portato a ipostatizzare il momento prelogico come unico modo di essere di fronte alla realtà del pensiero dei primitivi; ma, proprio come Lévy-Bruhl verso la fine della vita si era reso conto dell'unilateralità del suo *prelogismo*, così de Martino con notevole onestà intellettuale e rara capacità di ritornare sulle proprie posizioni, nelle successive sistemazioni del suo pensiero lasciò spazio ad una comprensione sempre più ampia ed articolata dei fenomeni indagati, senza per questo rinunciare al nucleo di fondo delle sue tesi. Il Croce nella già citata recensione aveva invitato il nostro Autore a ritornare sul problema delle categorie o forme del pensiero, al fine di non compromettere l'eredità da lui ritenuta essenziale del suo pensiero: «Perchè così si verrebbe a negare implicitamente la perpetuità delle categorie con lo storicizzarle, laddove storicizzare, ossia pensare e narrare la storia, non si può se non in virtù di quella sorta di aristotelico «motore immoto», che sono le categorie» (7). Senonchè il Croce, filosofo di una borghesia *colonialista* più negli orientamenti mentali che non negli effettivi risultati pratici, a breve distanza di tempo dalla recensione ora esaminata pubblicava un brano dal contenuto brutalmente rivelatore da cui emerge come le categorie fos-

sero per lui *a priori* assoluti di un uomo teoricamente astorico e metastorico, ma di fatto già «civilizzato» e dagli Europei colonizzatori. Riprendendo la vecchia concezione reazionaria, una delle fonti del razzismo, che divide l'umanità in popoli «storici e colti» (*Kulturvölker*)\* e «non storici o naturali» (*Naturvölker*)\*, egli così proseguiva:

Verso questa seconda classe di esseri, che zoologicamente e non storicamente sono uomini, si esercita, come verso gli animali, il dominio, e si cerca di addomesticarli e di addestrarli, e in certi casi, quando altro non si può, si lascia che vivano ai margini, vietandosi la crudeltà che è colpa contro ogni forma di vita, ma lasciando altresì che si estingua la stirpe, come accadde di quelle razze americane che si ritraevano e morivano (secondo l'immagine che piacque) dinanzi alla civiltà, da loro insopportabile. Si tenta certamente, dapprima, e ci si sforza, di svegliarli a uomini mercè delle conversioni religiose, della dura disciplina, della paziente educazione e istruzione, e di stimoli e castighi politici, che è ciò che si chiama l'incivilimento dei barbari e lo inumanamento dei selvaggi. Ma se questo, e finché questo, non vien fatto, in qual modo si può avere comunanza di ricordi con loro, che si ostinano a non entrare nella storia, la quale è lotta di libertà? (8).

De Martino sostenne sempre esplicitamente il concetto crociano della astoricità delle categorie, tuttavia accolse i risultati più significativi del pensiero contemporaneo in modo particolare del marxismo, dell'esistenzialismo e della psicanalisi. Per questa ragione la categoria dell'economico assunse un rilievo particolare nell'analisi del rapporto tra l'uomo e la natura; a questo proposito si preoccupò di porre una chiara distinzione tra il momento del *vitale* e il momento dell'*economico*: «E' infatti norma costitutiva della presenza l'impossibilità di restar immediatamente immersa, senza lume di orizzonte formale, nella semplice polarità del piacere e del dolore e nel gioco delle reazioni e dei riflessi corrispondenti: se vi

si immerge, diletta come presenza. La mera vitalità che sta «cruda e verde» nell'animale e nella pianta deve nell'uomo esser trascesa nell'opera, e questa energia di trascendimento che oggettiva il vitale secondo forme di coerenza culturale è appunto la presenza. Esserci nella storia significa dare orizzonte formale al patire, oggettivarlo in una forma particolare di coerenza culturale» (9). Ma di quale di quale tipo di coerenza culturale si tratta perchè il meramente *vitale* sia «trasceso» in un ordine di vita civile? Per de Martino tale tipo di coerenza culturale viene indicata come *economica*, cioè come produzione e scambio di beni che dà luogo, oltre che ad un superamento del vitale in un determinato regime, anche al dispiegarsi della cultura nelle sue diverse manifestazioni. Questo evidente riferimento al marxismo è libero da ogni cristallizzazione «ideologica» e viene dialettizzato con le altre dimensioni dell'esistenza:

Ma il trascendimento inaugurale operato dall'economico costituisce soltanto la porta stretta di accesso al regno della cultura: e chi pretendesse di chiudersi nel possesso dell'economico e di restringere la vita culturale a questo semplice cominciamento o condizione inaugurale del vivere civile, non riuscirebbe in realtà a mantenersi neppure nel suo regno, che ha valore autonomo solo per entro un movimento che spinge a valicarne i confini (10).

Ma quali sono le condizioni che rendono possibile il distacco dal vitale (che non avviene mai *una volta per tutte*) e l'inaugurazione di un nuovo e più garantito ordine culturale? «Questo rischio», scrive de Martino, «concerne in primo luogo i momenti del divenire che nel modo più scoperto fanno scorgere la corsa verso la morte che appartiene al vitale nella sua immediatezza: nell'estrema e non eludibile tensione di questi momenti, allorchè è in causa l'esserci o il non esserci come presenza, può consumarsi la crisi di oggettivazione, lo scacco del trascendimento: *ed invece di far passare ciò che passa* (cioè di farlo passare nel valore) *noi rischiamo di passare con ciò*

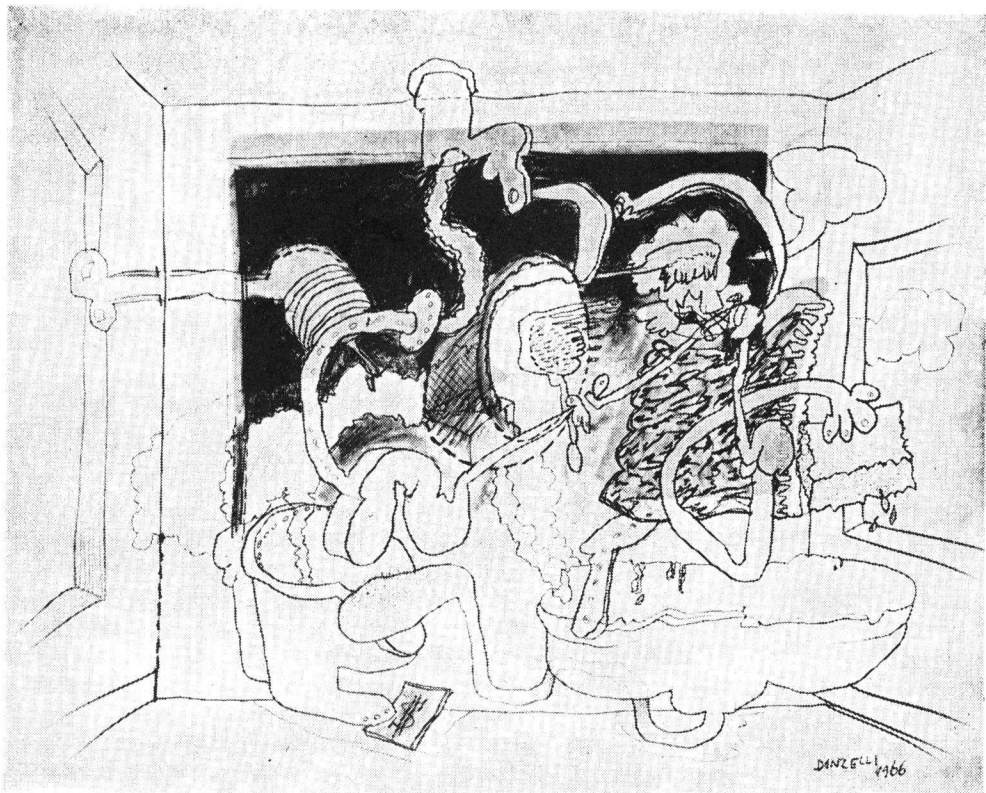
che passa, senza margine di autonomia formale». (11)

A questo punto la crisi della presenza (intesa come incapacità dell'uomo di porre una distanza tra sè e la realtà in modo da poterla valutare razionalmente e di conseguenza dominare) trova la sua risoluzione in un insieme di *tecniche protettive* di ordine metastorico, le quali a seconda della complessità culturale dell'ambiente in cui vengono elaborate possono manifestare valenze magiche o religiose mai nettamente separate e separabili tra di loro. Tali tecniche vengono ricondotte alla istituzione del mito inteso come «passo indietro», cioè come ripetizione di un momento delle origini in cui il fatto era già stato compiuto. «L'uomo arcaico», dice Mircea Eliade, «non conosce atti che non siano stati posti e vissuti anteriormente da un altro, che non era un uomo. Ciò che egli fa è già stato fatto. La sua vita è l'ininterrotta ripetizione di gesti inaugurati da altri» (12). Il rito rappresenta quindi *l'ordine metastorico dei comportamenti* ed è indissolubilmente legato alla rievocazione del mito in ogni momento in cui il rischio dell'agire storico pone in crisi la presenza. De Martino va oltre la spiegazione fenomenologica della ierogenesi e, in netta opposizione con le scuole irrazionalistiche francesi e tedesche, pone in guardia contro ogni pericolo di assumere come criterio di spiegazione ciò che a sua volta richiede di essere spiegato. Le sue intenzioni storicistiche sono a questo proposito intransigenti: egli nega al credente la possibilità stessa di una indagine costruttiva e scientifica sul fenomeno religioso:

è possibile porsi il problema delle motivazioni inconse delle strutture religiose consapevoli, il che non significa necessariamente ridurre il sacro a queste motivazioni inconse, ma acquistare una prospettiva più ampia di quella del credente scoprendo oltre alle ragioni che il credente sperimenta e sa, anche altre ragioni che alla sua coscienza non appaiono e non possono apparire, almeno sin quando dura l'impegno religioso (13).

Come si è potuto rilevare, il motivo ri-

corrente dell'analisi demartiniana è costituito dal tema della crisi della presenza e della istituzione di un insieme di tecniche magico-religiose tese a conferire alla presenza smarrita un nuovo *fondamento*. Su quest'ordine di tecniche si basa, come viene detto nel finale de *Il mondo magico*, la *reale liberazione* dello «Spirito» nella storia dell'uomo. Ma il termine *spirito* viene utilizzato soltanto in riferimento alla concezione hegeliana della magia considerata dal filosofo tedesco come «superstizione e aberrazione di deboli menti». De Martino nell'indagine sul mondo magico primitivo e moderno è già oltre la concezione idealistica e neoidealista: la stessa terminologia denuncia contatti non occasionali col pensiero esistenzialista e heideggeriano in particolare. I problemi del singolo e delle sue crisi non potevano essere inquadrati in uno schema metafisico e teologizzante e tanto meno nella astratta ed «aristocratica» religione della libertà. *Il mondo magico* si era infatti chiuso con queste parole: «E la lotta moderna contro ogni forma di *alienazione* dei prodotti del lavoro umano presuppone come condizione storica l'umana fatica per salvare la base elementare di questa lotta, la *presenza che sta garantita nel mondo*» (14). Le esperienze politiche, il contatto con l'esistenzialismo e la psicanalisi, le relazioni stabilite con le plebi meridionali, lo portavano ad affrontare il marxismo come teoria e come prassi e ad informare di esso le sue scelte culturali. Possiamo quindi dire che le posizioni teoriche di de Martino, partite da una matrice crociana, ne hanno successivamente misurato l'insufficienza e, pur senza rifiutarne esplicitamente l'eredità idealistica, si sono rivolte verso uno storicismo più consapevole dei problemi del singolo e più sensibile alla fondamentale componente economica dello sviluppo storico. Anche l'opera del filosofo tedesco Wilhelm Dilthey rappresentò per lui un'occasione favorevole per superare i limiti dell'occulta metafisica crociana giungendo ad una concezione della storicità intesa come «un aspetto costitutivo del mondo umano,... anzi (come) un suo aspetto esclusivo, dal momento che la storia



Bruno Donzelli

Disegno, 1966

è il mondo umano, e non c'è storia al di fuori di esso» (15). E' evidente come molteplici siano i motivi filosofici e culturali che hanno lasciato la loro impronta nell'opera di Ernesto de Martino: la loro compresenza in una così vigorosa personalità è una testimonianza della polivalenza di una autentica impostazione culturale che sia libera da ogni tentazione «ideologica» in senso dogmatico come da ogni empirico e superficiale sincretismo.

## SUD E RELIGIONE

Il problema religioso del Sud, in rapporto alla situazione sociale ed economica del Mezzogiorno così come si era venuta configurando in secoli di incuria e di sfruttamento, non era stato analizzato in modo specifico, almeno come aspetto della situazione culturale di quelle zone. Un accenno non occasionale a ciò che per certi ambienti meridionali rappresenta la religione, specialmente nella sue manifestazioni più esterne, lo troviamo nel notissimo *Cristo si è fermato a Eboli* (pubblicato nel 1945), saggio autobiografico di uno scrittore che ha colto con amore e viva partecipazione anche quei fenomeni che una critica sbrigativa di stampo illuministico o positivista aveva relegato nel sottobosco della superstizione e della ignoranza. L'acuta intuizione di Carlo Levi ha saputo cogliere sia la funzione *terapeutica* (nonchè psicoterapeutica) delle pratiche magiche riesumate nei momenti di crisi, sia la continuità tra le cerimonie collettive in onore della Madonna o del Santo protettore e gli antichi culti agrari delle religioni mediterranee: «Sugli usci di tutte le case i contadini aspettavano la processione con in mano un cesto di grano, e al suo passaggio ne buttavano piene manciate sulla Madonna, perchè si ricordasse dei raccolti e portasse la buona fortuna. I chicchi volavano per l'aria, cadevano sulle pietre del selciato e rimbalzavano con un rumore leggero, come di grandine. La Madonna dal viso nero, tra il grano e gli animali, gli spari e le trombe, non era la pietosa Madre di Dio, ma una divinità sotterranea, nera delle ombre del grembo della terra, una Persefone

contadina, una dea infernale delle messi»(16).

Ernesto de Martino continuerà l'indagine in modo specialistico e offrirà allo studioso di problemi meridionali dei saggi fondamentali che andranno oltre l'ambiente in cui sono stati localizzati per assumere una validità teoretica e metodologica applicabile a ricerche su fenomeni geograficamente più ampi e di più complesso ordine storico-culturale. Uno dei problemi centrali che emergono dall'opera demartiniana è quello relativo al rapporto irrisolto tra l'antico paganesimo mediterraneo e quel tipo di cattolicesimo che la dominazione spagnola e borbonica hanno sostanzialmente imposto alla società meridionale. Il politeismo dei culti agrari diffusi nella Magna Grecia ha resistito alle invasioni succedutesi nell'Italia meridionale durante e dopo la diffusione del cristianesimo. Invano la Chiesa ha tentato di distruggere tradizioni e riti radicati da secoli nel costume religioso popolare, spesso è stata costretta ad accettare credenze e riti pagani, adattandosi tutt'al più ad un compromesso che, come nel caso tipico di S. Michele nel Gargano o di S. Paolo a Galatina, *riplasmava* in senso cristiano le forme e i personaggi dell'antico paganesimo. Senonchè la struttura centrifuga del cattolicesimo della Controriforma, impostata su di un culto sostanzialmente «politeistico» quanto alle forme esterne di espressione, invece di costituire un'alternativa rispetto alla tradizionale religiosità di tipo agrario, trovava in questa un substrato psicologico e una motivazione storica per continuarne i caratteri fondamentalmente magici e ritualistici. La Madonna e i Santi, nelle loro diverse versioni, nella loro variabile *potenza*, sostituiscono, quanto all'efficacia, le antiche divinità e in tal modo, mentre il cattolicesimo subiva in quell'ambiente e in quelle forme una sconfitta, ancora oggi ben lontana dall'essere superata, dall'altro lato continuava a svolgere quella funzione alienante che è in radicale contrasto con una corretta impostazione cristocentrica\* e sotteriologica\* della religione cristiana. A de Martino spetta il merito di aver riportato, per così dire, «a

galla» tutti questi problemi proponendo, con *Sud e Magia* e *La terra del rimorso*, un insieme di questioni religiose e culturali, economiche e politiche che ogni futura seria indagine meridionalistica non potrà non tenere nella giusta considerazione.

## STORICISMO E IEROGENESI

La posizione dello storico delle religioni è certamente singolare: se la religione è uno dei modi, il più diffuso, con cui sinora la umanità ha deciso del proprio destino sul piano della metastoria, lo storico delle religioni deve fare i conti sia col materiale che rappresenta l'oggetto della sua ricerca sia con se stesso come uomo impegnato di fronte ad un complesso di *verità* che non gli possono essere esterne se non nella misura in cui egli ha optato per l'immanenza.

La polemica di de Martino contro le scuole irrazionalistiche i cui esponenti, invece di indagare la «genesì» della dimensione religiosa, si limitavano a ricostruire *dal di dentro* la struttura della religione sino a rimanerne prigionieri, traeva origine dalla necessità di chiarire l'intimo svolgimento della ierogenesi da un punto di vista *non* direttamente impegnato, l'unico, secondo il Nostro, in grado di dipanare il fenomeno per *risolverlo* nel frangente storico vissuto dalla «presenza» nei suoi momenti di crisi e di riscatto.

*Aut-Aut*: irrazionalismo o storicismo assoluto; non vi è altra alternativa prospettica capace di affrontare il duro problema secondo un criterio correttamente storiografico. Il già citato commento al congresso di storia delle religioni ci permette di stabilire la posizione netta e precisa di de Martino: non vi è fenomeno quantitativo o qualitativo che non si risolva integralmente nella storia. Ma questo non è già un *a priori*? Non è già una posizione teoretica potenzialmente chiusa ad ogni altra possibilità e quindi implicante di necessità una soluzione che, per quanto ricca e articolata sul piano fenomenologico e storico, non può non approdare ad una conclusione predeterminata in partenza? (17)

E' vero che ciò vale per il credente co-

me per il noncredente, per quanto onesta e oggettiva sia la ricerca da essi condotta, ma una scelta di tipo storicista — a parte l'effettivo contributo da essa recato, specialmente per merito di studiosi insigni come Pettazzoni, Lanternari, de Martino ed altri — presenta gli stessi pericoli di una ricerca operata all'interno di una concezione del mondo aperta al trascendente: troppo vi è impegnato lo storico in ordine alla propria esistenza e al proprio destino perchè esso non si senta profondamente impegnato anche personalmente come singolo di fronte all'Essere ed al suo significato ultimo.

D'altra parte non ci sembra che l'*autonomia della dimensione religiosa*, perchè di essa si tratta e non di altro, possa trovare fondamento in una concezione irrazionalistica che, non a caso, affonda le sue radici in un ambiente permeato dal protestantesimo nel suo versante escatologico\* e barthiano. L'autonomia della dimensione religiosa può essere posta come base seria di ogni ricerca storica solamente nella misura in cui la ragione abbia esplorato i fondamenti filosofici del trascendente e del rapporto al trascendente delle creature. Ciò non significa affatto distinguere a priori religioni vere da religioni false: in sede storiografica non ha alcun senso una distinzione *confessionale* di questo genere. Significa, al contrario, indagare come, quando e perchè la dimensione religiosa si sia originata, abbia preso coscienza di sè, sia stata determinata da particolari frangenti storici, abbia «rispecchiato», quanto ai contenuti, determinati rapporti di classe. E infine come, quando e perchè abbia supplito ad un reale, terrena e politica consapevolezza storica.

Lo storicismo di de Martino così polemico con le correnti irrazionalistiche europee non sembra essere sfuggito anch'esso ad un fondamento esistenziale e psicologico rispetto al quale la storia generale viene *dopo*, anzi ne trae la sua stessa possibilità. Se infatti all'origine, sotto qualsiasi orizzonte storico e geografico, sta il «rischio della presenza», non risulta la storia stessa bloccata da uno schema, la cui risoluzione le permette di procedere in modo deterministico

soltanto se vengono liberati e superati i due momenti *costanti*: angoscia e crisi, unici a richiedere la tecnica destorificante del riscatto affinché le «opere e i giorni» possano essere vissuti e, per così dire, «storificati»? Non ricompare così ad un più alto livello di consapevolezza culturale l'antica interpretazione, poi variamente ripresa, secondo la quale «*primus in orbe deos fecit timor*»? E d'altra parte, escludendo a priori le teorie del «numinoso» o consimili, le indagini di tipo positivista o storicistico di quanto si sono allontanate dal nucleo dell'intuizione epicureo-lucreziana se non, ovviamente, per un sempre più ampio orizzonte di ricerche che hanno portato le scienze storico-religiose alla loro necessaria autonomia? E non sono forse ancora da esplorare i «meccanismi» psicologici che presiedono alla formazione

delle tecniche protettive o, addirittura, alla *invenzione* delle «potenze sovrane» che popolano l'universo mitico-rituale delle diverse religioni?

Ci sembra, per concludere, che molti problemi d'ordine teoretico, storico, psicologico ed epistemologico rimangano aperti nell'opera pur così suggestiva e ricca di stimoli di Ernesto de Martino. Ma il problema di fondo resta sempre quello ineludibile della storiografia religiosa: vale a dire il collegamento più o meno stretto, malgrado ogni sforzo di obiettività scientifica, tra le impostazioni prescelte e il criterio di verità o di valore *deciso* per il suo oggetto, il che evidentemente chiama in causa personalmente lo storico e la sua scelta di fronte all'Essere ed al suo significato.

## GLOSSARIO

**ALIUD VALDE**: espressione agostiniana denotante il numinoso come alterità radicale; «il religiosamente misterioso, il puro *myrum*, è... il «tutt'altro» (*Ganz andere*), il *thateron*, lo *anyad*, lo *alienum*, lo *aliud valde*, lo straniero o l'estraneo, ciò che è assolutamente al di là dell'usuale, del comprensibile e del familiare, e per questa ragione «nascosto» ed in opposizione radicale con l'ordinario, e proprio in forza di ciò ricolante l'animo di sbigottita sorpresa» (18).

**ANYAD**: in sanscrito, la forma neutra dell'aggettivo-pronome *anya*, = «aliud».

**CRISTOCENTRISMO**: (agg. *cristocentrico*): Neologismo del secolo XX; concezione spirituale ed etico-sociale, secondo cui tutta la vita umana, sia individuale sia collettiva, va incentrata in Cristo, nel suo insegnamento e nella sua grazia; orientamento teologico, che sottolineando che la religione cristiana è incentrata in Cristo, mette in luce la necessità che secondo tale prospettiva siano illustrate e coordinate tutte le verità religiose e sia informata la vita spirituale dei cristiani (superando speculazioni teologiche e forme di devozione marginali e caduche) (19).

**ESCATOLOGIA** (agg. *escatologico*): quella parte della teologia sistematica o dogmatica che tratta delle cose *ultime*: la morte, il giudizio, il cielo e l'inferno, ed anche la fine del mondo.

**ETNOCENTRISMO** (agg. *etnocentrico*): la tendenza ad esaltare la superiorità del gruppo (specialmente nazionale od etnico) a cui si appartiene e a giudicare gli estranei — spesso in termini offensivi — secondo i criteri di valutazione del proprio gruppo; si può ritenere l'equivalente, per le relazioni etniche o nazionali, dell'*egocentrismo* nelle relazioni personali. Definito da Melville Herskovits (l'antropologo culturale che ha articolato nella maniera più esplicita la tesi del relativismo culturale) «il punto di vista secondo cui il proprio modo di vivere deve essere preferito a qualsiasi altro», nei suoi aspetti più ottusi e intolleranti si può anche definire con de Martino come «quel crudo colonialismo mentale che è lo equivalente conoscitivo del colonialismo politico» (20).

**JEROGENESI**: voce dotta, «origine della religione», formata da *iero-* (greco *hierós* «sacro, santo, divino») e *-gènesi* (lat. *genesis* Plin. Juven. Suet., dal greco *gènesis*) sul

modello di *orogenesi*, ecc.; cfr. inoltre *ierocrazia*, *ierofania*, ecc.

**KULTURVÖLKER**: «popoli di cultura» (plurale di *Kulturvolk*); v. *Naturvölker*.

**NATURVÖLKER**: (plurale di *Naturvolk*), da intendersi ora come popoli viventi allo stato di natura, cioè secondo la definizione di W. E. Mühlmann, «popoli con scarsi mezzo di dominio sulla natura, cioè con scarsi mezzi tecnici». Nel corso della storia della storiografia etnologica definiti ora come *geschichtlose* (astorici) ora come *kulturlose* (senza cultura) ora come *kulturarme Völker* (popoli poveri di cultura). Padre Schmidt aveva elaborato un tipo di classificazione più sofisticata, su base tecnico-economica, in cinque strati (*Naturvölker*, *Halbkulturvölker*, *Tiefkulturvölker*, *Mittelkulturvölker*, e infine *Vollkulturvölker*), ma sempre viziata alla radice da gravi distorsioni metodologico-epistemologiche di origine, in definitiva, naturalistica; si veda, per esempio, quanto già diceva una vasta opera di consultazione germanica dei primi del Novecento: «in opposizione ai *Kulturvölker* lo strato più basso, primitivo del genere umano. Una netta separazione tra i due strati non è possibile, poichè i *Kulturvölker* sono formati da individui assai diversamente dotati e spesso i puri *Naturvölker* in

certi singoli campi della cultura mostrano uno sviluppo sorprendentemente elevato». Con lucida nettezza afferma ora Herbert Tischner: «Non esistono selvaggi; anzi, dal punto di vista etnologico, non vi sono neppure popoli «privi di cultura» e nemmeno popoli «culturalmente poveri». Infine la scienza rifiuta la denominazione di *primitivi*, in quanto contiene giudizi di valore ingiustificati, o evoca altri significati erronei» (21).

**SOTERIOLOGICO**: relativo alla «salvezza», ossia alla redenzione del peccato e dal male (tema comune, nel suo significato metastorico, a moltissime religioni).

**THÁTERON**: forma attica per *tò héteron* (neutro del pronome) = «aliud».

**WECHSELSEITIGE ERHELLUNG**: in tedesco, letteralmente «illuminazione, chiarimento reciproca/o»; si veda, nel metodo antropoanalitico dello psichiatra svizzero Ludwig Binswanger, la *Erhellung* dei tre termini in cui si articola quell'insieme unitario che è la presenza (cioè il *chi e*, il *come-è* e il *mondo-in-cui-è* un certo essente), attraverso di essa l'illuminazione del primo equivale a portar luce anche sul secondo e sul terzo termine, quella del secondo sul primo e sull'ultimo, e così via (22).

## NOTE

- 1) *Summa Theologica*, II, II, 81, 3, 4.
- 2) Publio Papinio Stazio, *Tebaide*, III, 661.
- 3) Ugo Bianchi, *Storia dell'etnologia*, Abete 1965, p. 242.
- 4) Prefazione citata nel testo, p. 15.
- 5) *Coscienza religiosa e coscienza storica*, p. 86-94.
- 6) *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, p. VII.
- 7) B. Croce, *Intorno al magismo come età storica* in *Filosofia e storiografia*, Laterza 1949, p. 193.
- 8) B. Croce, *Filosofia e storiografia* cit., p. 247 agg.
- 9) *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, pp. 14-15.
- 10) *Ibid.*, p. 16.
- 11) *Ibid.*, p. 18.
- 12) Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris 1949, p. 18.
- 13) *Furore Simbolo Valore*, p. 41.
- 14) *Il mondo magico*, p. 258.
- 15) Introduzione di Pietro Rossi a W. Dilthey, *Critica della ragione storica*, Einaudi 1954, p. 19.
- 16) Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Mondadori 1960, pag. 96-97.
- 17) Si veda la vivace polemica di Claude Lévi-Strauss con Sartre nel capitolo IX

- (Storia e dialettica) del libro *Il pensiero selvaggio*.
- 18) Cfr. Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das irrationale in der Idee des Göttlichen*, München 1917, p. 31; *Furore Simbolo Valore*, p. 17.
- 19) V. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET 1964, III, 985, s.v.; C. Battisti - G. Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, Barbera 1951, II, 1166, s.v.; *Dizionario Enciclopedico Italiano*, III, 652, s.v.
- 20) Cfr. H. B. English & A. C. English, *A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms*, New York, Longmans, Green & Co. 1959, p. 189, s.v.; M. Herskovits, *Man and His Works*, New York: Knopf 1948, p. 68; David Bidney *The Concept of Value in Modern Anthropology* in A. L. Kroeber (ed.), *Anthropology Today*, pp. 687-91 e 697-98; *Magia e civiltà*, p. 8.
- 21) Cfr. *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, pp. 112-115; W. Schmidt e W. Koppers, *Völker und Kulturen*, Regensburg 1924, p. 43 sgg.; *Meyers Grosses Konversations-Lexikon*, Leipzig und Wien 1909, XIV, 459-460, s. v. *Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, Etnologia*, Milano 1963, p. 5.
- 22) Si veda al proposito Danilo Cargnello, *Antropoanalisi in Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, Mondadori 1963, I, 730-733, s. v.; id., *Dal naturalismo della psicoanalisi alla antropologia fenomenologica della Daseinsanalyse*, in «Arch. Filos.» (1961).

#### BIBLIOGRAFIA

La seguente bibliografia è articolata in due sezioni: la prima (contraddistinta dalla lettera A) vuol essere non un elenco esaustivo degli scritti di de Martino, bensì un primo strumento di lavoro; la seconda (B) una lista largamente orientativa di opere collegate — in modo più o meno diretto — con l'indagine demartiniana.

#### A

1941. *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari: Laterza, 217.  
*Lineamenti di etnometapsichica in «Problemi di Metapsichica»*, Roma: Colombo.
1942. *Religionsethnologie und Historizismus* in «Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde», Bd. II, Heft 4/5.
1948. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino: Einaudi, 264.  
prefazione a Lucien Lévy-Bruhl, *L'anima primitiva*, Torino: Einaudi, 13-17.
1949. *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, in «Società», V, 3, 411-435.  
prefazione a Paula Philippson, *Origini e forme del mito greco*, Torino: Einaudi.
1950. prefazione a Bronislaw Malinowski, *Sesso e repressione sessuale tra i selvaggi*, Torino: Einaudi, 9-17.
1951. prefazione a E. Durkheim - H. Ubert - M. Mauss, *Le origini dei poteri magici*, Torino: Einaudi, 9-14.  
*Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito achilpa delle origini. Contributo allo studio della mitologia degli Aranda*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XXIII, 51-66.
1952. prefazione a Mircea Eliade, *Tecniche dello Yoga*, Torino: Einaudi, 9-12.

LEGATORIA LIBRI

*Bruno*

*Dalledonne*

*Premiata alla Mostra Nazionale  
dell' Artigianato*



VASTO ASSORTIMENTO

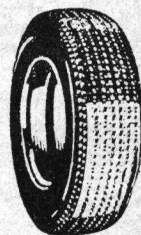
*Cornici*

*Mantova - Via Cappello, 18*

il pneumatico

S.p.A

*Coperture e camere  
per tutte le vetture  
italiane ed estere*



*Coperture e camere  
per Trattori - Autocarri  
industriali e Motocicli*

**MANTOVA - Piazza d'Arco, 7**  
Telefono 20.583

Gioiellerie

Argenterie

Orologerie

Cristallerie

Porcellane

**V. TOSONI**

**MANTOVA - Corso Umberto I. 60 - Tel. 23924**

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

Lampade PHILIPS e OSRAM  
Rivendita RIV

Rivendita MARELLI - BOSCH  
SERVIZIO LUCAS

RICAMBI AUTO

**F.lli PASINO**

MANTOVA - CORSO GARIBALDI N. 30

Telef. Magazzino 23985 - Abitazione 27203

VALVOLE «LIVIA»  
Cinghie e Giunti PIRELLI

CANDELE «LODGE»  
CARRELLO «FRAM»

*Legatoria*

**FRATELLI  
TONI**

Tutte le legature  
comuni e di lusso

Tutte le impressioni  
in oro e a pastello

Via Gandolfo, 44<sup>a</sup> - Mantova

**CARTOLIBRERIA**

**Rag. C. PERONI**

Sede: Corso Umberto I. 59  
Tel. 21.220

Succursale: Via Roma, 7 - Tel. 21.337

**Specialista cancelleria all'ingrosso - Cartoleria assortitissima in articoli d'ufficio e scolastici - Per grosse e medie ditte credito semestrale - Prezzi ottimi - Facilitazione di pagamento**

Abitazione:  
Via Grazioli, 34 - Tel. 27.166

- prefazione a Lucien Lévy-Bruhl, *I quaderni*, Torino: Einaudi, 11-14.
- prefazione a Adolf E. Jensen, *Come una cultura primitiva ha concepito il mondo*, Torino: Einaudi, 9-18.
1953. *Note di viaggio*, in «Nuovi Argomenti», 2 (maggio-giugno), 47-79.  
*Etnologia e cultura nazionale*, in «Società», IX, 3 (settembre), 313-342.
1954. prefazione a Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino: Einaudi (Boringhieri), VII-X.
1955. *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, in «Nuovi Argomenti», 12 (gennaio-febbraio), 1-42.  
*Crisi della presenza e reintegrazione religiosa*, in «Aut-Aut», 31.  
*Coscienza religiosa e coscienza storica: in margine a un congresso*, in «Nuovi Argomenti», 14 (maggio-giugno), 86-94.
1957. prefazione a Henri Frankfort, *La religione dell'antico Egitto*, Torino: Einaudi (Boringhieri), VII-XII.  
*Irrazionalismo e storicismo nella storia delle religioni*, in «Storia e Materiali di Storia delle Religioni», XXVIII, 1, 89 sgg.
1958. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino: Einaudi (Boringhieri), IX-440.  
*Il mondo magico*, II edizione con appendici, Torino: Einaudi (Boringhieri), 311.
1959. *Sud e magia*, Milano: Feltrinelli, 205.  
nota introduttiva a Vittorio Lanternari, *La grande festa*, Milano: Il Saggiatore, 15-16.
1961. prefazione a *La religione nell'URSS* (a cura di A. Bausani), Milano: Feltrinelli, VII-XIX.  
Prefazione a Janheinz Jahn, *Muntu. La civiltà africana moderna*, Torino: Einaudi, XI-XIV.  
*La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del sud*, Milano: Il Saggiatore, 440.
1962. *Furore Simbolo Valore*, Milano: Il Saggiatore, 188.  
*Magia e civiltà*, Milano: Garzanti, 291.
1964. *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* in «Nuovi Argomenti», 69-71 (luglio-dicembre), 105-141.
1965. Presentazione di Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino: Einaudi, XI-XII.  
*Rapporto sull'aldilà*, intervista rilasciata a «L'Europeo», 15 maggio.

## B

- AA. VV., *La religiosità popolare nella Valle Padana*, ENAL Modena, Olschki 1966.
- Acquaviva S. S., *L'eclissi del sacro nella civiltà industriale*, Comunità 1961.
- Autran Ch., *Mithra, Zoroastre et la préhistoire aryenne du Christianisme*, Paris: Payot 1935.  
*La préhistoire du Christianisme*, Paris: Payot 1941.
- Battisti G. e E., *La civiltà delle streghe*, Lerici 1964.
- Bayet J., *La religione romana. Storia politica e psicologica*, Einaudi (Boringhieri) 1959.
- Benedict R., *Modelli di cultura*, Feltrinelli 1960.
- Bergounioux-Goetz, *Le religioni dei preistorici e dei primitivi*, Ediz. Paoline 1959.
- Bianchi U., *Problemi di storia delle religioni*, Studium 1958.  
*Teogonie e cosmogonie*, Studium 1960.

- Storia dell'etnologia*, Abete 1965.
- Bidney D., *Theoretical Anthropology*, New York 1953.
- Boas F., *The Mind of Primitive Man*, New York 1961 (I ed. 1911).  
*General Anthropology*, Boston 1938.  
*Primitive Art*, New York 1955 (I ed. 1927).
- Bolzoni F., *Le streghe in Italia*, Cappelli 1963.
- Bonomo G., *Caccia alle streghe*, Palumbo 1959.
- Cantoni R., *Il pensiero dei primitivi. Preludio a un'antropologia*, Il Saggiatore 1963 (II ed.).
- Cassirer E., *Filosofia delle forme simboliche*, II, La Nuova Italia 1964.
- Cocchiara G., *Il mito del buon selvaggio*, D'Anna 1948.  
*Storia del folklore in Europa*, Einaudi 1952.  
*L'eterno selvaggio*, Il Saggiatore 1961.
- Dieterlen G., *Essai sur la religion bambara*, Paris 1950.
- Dumézil G., *Jupiter, Mars, Quirinus*, Einaudi 1955.
- Durkheim E., *Le forme elementari della vita religiosa*, Comunità 1963.
- Eliade M., *Tecniche dello Yoga*, Einaudi 1952.  
*Trattato di storia delle religioni*, Einaudi 1954.  
*Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Bocca 1954.
- Elkin A. P., *Gli aborigeni australiani*, Einaudi 1956.
- Frankfort H., *La religione dell'antico Egitto*, Einaudi 1957.  
e a., *La filosofia prima dei Greci*, Einaudi 1963.
- Frazer J. G., *Il ramo d'oro*, I e II, Einaudi 1950.
- Ginzburg C., *I benandanti*, Einaudi 1966.
- Griaule M., *Dieux d'eau*, Paris 1948.
- Jahn J., *Muntu. La civiltà africana moderna*, Einaudi 1961.
- Jung C. G. e Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Einaudi 1948.
- Kagame A., *La philosophie bantu-rwandaise de l'Être*, Bruxelles 1956.
- Kerényi K., *Figlie del Sole*, Einaudi 1949.  
*Miti e misteri*, Einaudi 1950.  
*La religione antica nelle sue linee fondamentali*, Astrolabio 1951.  
*Gli dei e gli eroi della Grecia*, voll. 2, Il Saggiatore 1963.
- Kosambi D. Dh., *Myth and Reality. Studies in the Formation of Indian Culture*, Bombay 1962.
- Kroeber A. L., *Anthropology Today*, Chicago; The University of Chicago Press 1953.
- Lang A. *Introduzione alla filosofia della religione*, Morcelliana 1959.
- Lanternari V., *La grande festa: storia del Capodanno nelle civiltà primitive*, Il Saggiatore 1959.  
*Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi*, Feltrinelli 1960.
- Leeuw G. van der, *Fenomenologia della religione*, Boringhieri 1960.  
*L'uomo primitivo e la religione*, Boringhieri 1961.
- Leslie Ch., (ed.), *Uomo e mito nelle società primitive*, Sansoni 1965.
- Lévi-Strauss C., *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris: PUF 1949.  
*Tristi tropici*, Il Saggiatore 1960.  
*Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore 1964.  
*Il totemismo oggi*, Feltrinelli 1964.  
*Antropologia strutturale*, Il Saggiatore 1966.  
*Il crudo e il cotto*, il Saggiatore 1966.

- Lévy-Bruhl L., *L'anima primitiva*, Einaudi 1948.  
*I quaderni*, Einaudi 1952.  
*La mentalità primitiva*, Einaudi 1966.
- Maconi V., *Etnologia sociale*, Studium 1953.
- Malinowski B., *Myth in Primitive Psychology*, London 1926.  
*Sesso e repressione sessuale tra i selvaggi*, Einaudi 1950.  
*Teoria scientifica della cultura e altri saggi*, Feltrinelli 1962.
- Maringer J., *L'homme préhistorique et ses dieux*, Vichy 1958.
- Marinus E., *L'importance sociologique du folklore*, Bruxelles 1932.
- Mauss M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi 1965.
- Montagu M. F. A., *La razza, Analisi di un mito*, Einaudi 1966.
- Moscato A. e Perini M. N., *Rivolte religiose nelle campagne*, Samonà e Savelli 1965.
- Nilsson M. P., *Religiosità greca*, Sansoni 1961.
- Otto R., *Il Sacro*, Feltrinelli 1966 (I ediz., Zanichelli 1926).
- Otto W. F., *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt am Main 1933.
- Pellizzi C., *Rito e linguaggio*, Armando 1964.
- Pestalozza U., *Pagine di Religione Mediterranea*, I, Principato 1942.  
*Pagine di Religione Mediterranea*, II, Principato 1945.  
*Religione Mediterranea. Vecchi e nuovi studi*, Bocca 1952.
- Pettazzoni R., *La confessione dei peccati*, voll. 3, Zanichelli 1929-36.  
*Italia religiosa*, Laterza 1952.  
*La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro*, Einaudi 1953.  
*L'onniscienza di Dio*, Einaudi 1955.  
*L'essere supremo nelle religioni primitive*, Einaudi 1957.
- Philippson P., *Origini e forme del mito greco*, Einaudi 1949.
- Propp V. J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Einaudi 1949.  
*I canti popolari russi*, Einaudi 1966.  
*Morfologia della fiaba*, Einaudi 1966.
- Przyluski J., *La grande déesse*, Paris 1950.
- Radin P., *Primitive Man as Philosopher*, New York and London 1927.  
*The World of Primitive Man*, New York 1953.
- Reichard G. A., *Navaho Religion: A Study in Symbolism*, New York 1950.
- Sciascia L., *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo da Vinci 1965.
- Seppilli A., *Poesia e magia*, Einaudi 1962.
- Tentori T., *Antropologia culturale*, Universale Studium 1960.
- Toschi P., *Il folklore*, Universale Studium 1951.
- Tullio-Altan C., *Lo spirito religioso del mondo primitivo*, Il Saggiatore 1960.
- Van Gennep A., *Les rites de passage*, Paris 1909.
- Volhard E., *Il cannibalismo*, Einaudi 1949.
- Webster H., *Società segrete primitive*, Zanichelli 1922.  
*Taboo, a Sociological Study*, Standford 1942.
- Winthuis J., *Einführung in die Vorstellungswelt primitiver Völker. Neue Wege der Ethnologie*, Leipzig 1931.
- Yinger J. M., *Sociologia della religione*, Boringhieri 1961.
- Zunini G., *Homo religiosus*, Il Saggiatore 1966.

# La Chiesa dei poveri

Nel Concilio Ecumenico sono state dette grandi cose sulla Chiesa dei poveri; forse, la Chiesa dei poveri è stata la scoperta più evangelica, più moderna, più rivoluzionaria che il Concilio Ecumenico ha proposto alla nostra coscienza di cristiani. Ma, nonostante questi documenti, queste scoperte, queste prospettive profetiche che il concilio ci ha messo dinnanzi, non ho ancora trovato la lucidità, la profondità, la incisività della Chiesa dei poveri come Don Primo Mazzolari l'aveva vista, l'aveva gridata, l'ha sofferta e l'ha pagata.

Il problema della Chiesa dei poveri è incominciato a fermentare nella coscienza dei cattolici attraverso una di quelle tante, semplici, ma originali parole di Giovanni XXIII, quando l'11 settembre 1962, un mese esatto prima dell'apertura del Concilio, nel suo discorso di preparazione, di invito al Concilio, diceva quelle parole, ormai diventate il punto di partenza per chiunque vuole affrontare questo problema: «La Chiesa, attraverso il Concilio, si presenta quale è, e quale vuole essere, come la Chiesa di tutti e particolarmente la Chiesa dei poveri». Da allora, attraverso la responsabilità di molti Vescovi che venivano dal mondo dei poveri, o venivano dalla sofferenza dei poveri, dimenticata in un mondo che sempre più affoga nel benessere, attraverso la ripresa di coscienza anche della cultura cattolica e dei teologi, a poco a poco si è profilata sempre meglio la delineazione di questa Chiesa dei poveri. La quale, non è un aggiornamento della Chiesa a livello del

secolo che viviamo, non è la Chiesa alla quale si aggiunge qualche cosa per essere meno indegna o meno incapace di dialogare, di parlare con lo sconfinato mondo dei poveri, che oggi diventa sempre più schiaffeggiante per la nostra coscienza di uomini civili e di uomini benestanti: la Chiesa ha scoperto veramente che la sua essenza, la sua vocazione è legata ai poveri.

Non è quindi un'aggiunta, non è una concessione; perchè esiste una sola Chiesa: la Chiesa dei poveri. Non c'è la Chiesa dei santi, la Chiesa dei peccatori, la Chiesa dei teologi, la Chiesa dei Vescovi, la Chiesa dei papi; la Chiesa diventerà veramente la Chiesa di tutti nella misura in cui sarà la Chiesa dei poveri. La Chiesa è il Cristo che continua nella storia. Noi dobbiamo riscoprire questa realtà che è spirituale, invisibile, interiore in ogni coscienza, anche nelle coscienze che hanno il dono di conoscere la presenza di Dio dentro di sé; ma la Chiesa è anche realtà storica, carnale, perchè il Cristo, ieri, oggi e sempre, è Dio fatto carne, è Dio fatto povero, è Dio fatto operaio.

Dopo venti secoli facciamo questa strana scoperta. Ricordo quando Pio XII volle dare un senso religioso al primo maggio dedicandolo a San Giuseppe operaio. Su «Adesso» scrivemmo che ci rincresceva non si avesse avuto il coraggio di dedicare il primo maggio a Cristo operaio, quasi ci vergognassimo di avere un Dio con i calli sulle mani, quasi ci vergognassimo che il nostro Dio avesse fatto per 30 anni, non il

predicatore, l'evangelizzatore, il taumaturgo, ma soltanto l'operaio, il povero.

E' strano che noi oggi riscopriamo una verità fondamentale; se vogliamo riscoprire la Chiesa (ed è attraverso questa strada che noi troveremo la Chiesa dei poveri) noi dobbiamo riscoprire la Chiesa del Cristo, del Vangelo.

La Chiesa dei poveri! Il Natale è la Chiesa dei poveri; i pastori che vengono sono la Chiesa dei poveri; l'incontro tra il Cristo che non parla e i pastori che non parlano, o dicono piccole cose, è la prima liturgia della Chiesa dei poveri. I pastori che vengono sono la Chiesa dei poveri; l'incontro tra il Cristo che non parla e i pastori che non parlano, o dicono piccole cose, è la prima liturgia della Chiesa dei poveri. I pastori sono l'avanguardia dei magi e i magi vengono dall'Oriente, da lontano: ecco la Chiesa dei poveri che diventa Chiesa ecumenica. E' già tutto qui. E noi dobbiamo riscoprire come oggi quella realtà è ancora presente, è ancora mistero, è ancora salvezza, è ancora rivoluzione.

Perchè il Cristo è nato povero? Noi sappiamo che l'incarnazione è un atto supremo di libertà da parte di Dio, è l'atto supremo della sua libertà d'amore. Ma perchè Cristo ha scelto di nascere povero, e ha scelto la povertà concreta, la povertà dei poveri del suo tempo, del suo paese, ha avuto una madre poverissima, ha avuto un padre manovale — un falegname — è vissuto per trenta anni, soltanto come vive un povero? E, quando ha finito la sua carriera, Cristo l'ha finita come troppe volte i poveri la finiscono: inchiodato su una croce dal tradimento del danaro, dal tradimento del potere, dal tradimento della religione. Il Cristo in croce è il povero inchiodato dai nostri tradimenti storici, ieri come oggi.

Oggi noi dobbiamo domandarci per quale motivo è avvenuta questa scelta di Dio fatto carne. Una scelta di Dio ha una portata totale: dentro c'è un disegno eterno, che va rivelato, scoperto; dentro c'è una carica inesauribile, che va continuamente ripresa e incarnata nella storia; dentro c'è una scelta totale come Dio e come Uomo.

Questo è il significato dell'Incarnazione. Perchè il Cristo ha scelto di nascere povero?

Perchè il povero è il mistero che rivela l'uomo e rivela Dio.

C'è una grande parola di Don Mazzolari: basta essere un uomo per essere un pover'uomo. Questa è la definizione più semplice e più profonda di tutta l'antropologia cristiana. Basta essere uomo per essere un pover'uomo. Ma noi uomini non abbiamo il coraggio di accettare la nostra povertà fondamentale, costituzionale. Noi accettiamo questa sproporzione che portiamo dentro, che è il segno, è il sigillo dell'eterno nella carne umana.

Noi tentiamo invano di colmare questo vuoto che portiamo dentro, che in fondo è il vuoto di Dio, è il vuoto della verità, è vuoto della libertà. L'uomo concreto, l'uomo di carne, esistenziale, che cos'è se non questa povertà di Dio, questa povertà di verità, di libertà, di giustizia, di amore? E l'uomo, invece di riconoscere questa sua povertà radicale, sostanziale, tenta di colmarla con false ricchezze, false verità, con gli idoli di ogni epoca.

Cerca di evadere da questa sua realtà interiore che dovrebbe essere invece l'inizio della sua costruzione umana. E' soltanto accettandosi come poveri che si diventa uomini.

L'uomo secondo il Vangelo è il povero promosso a uomo: questa è la prima verità; ma noi uomini, sulle nostre realtà interiori, ci facciamo della filosofia e della letteratura. Non vogliamo guardarci dentro. Allora abbiamo bisogno di trovare rispecchiata fuori, nella carne degli altri, nella sofferenza degli altri, nella fame degli altri, nella povertà degli altri, la povertà che portiamo dentro. C'è una solidarietà tra il povero di dentro e il povero nella storia. Nello sforzo di colmare una povertà che porto dentro, attraverso strade sbagliate, io rubo agli altri, proprio perchè sono povero di felicità: rubo le briciole di felicità agli altri, e fabbrico il povero. Quando sono povero di giustizia, io fabbrico strutture di ingiustizia, e il povero paga, storicamente, carnalmente paga. Quando dentro ho una falsa

cultura io fabbrico gli ignoranti e ci speculo sopra e li condanno perchè sono ignoranti.

Quando dentro manco di amore io costruisco un mondo di egoismo. Ed il mio egoismo diventa il Cristo crocifisso: il Cristo venduto dal denaro, che è il mio idolo; il Cristo inchiodato dalla paura di Pietro, che è la mia paura, la mia viltà spirituale; il Cristo tradito anche dal popolo, fuorviato dai capi che invece di servire fanno il gioco del potere. La storia di Cristo diventa la storia dell'umanità, la storia del Povero diventa la storia di tutti i poveri.

Ora come attraverso il Cristo abbiamo scoperto il povero, attraverso il Cristo andiamo alla scoperta della Chiesa.

Che cosa è la Chiesa se non la continuazione, nella storia, della Incarnazione, della presenza, dell'azione, della realtà di Cristo Dio-Uomo? Ma Dio-Uomo povero. Non possiamo costruirci un Cristo secondo le nostre misure: un Cristo filosofico, un Cristo teologico, un Cristo culturale, un Cristo borghese, un Cristo progressista. Sono tutte etichette che non tengono, perchè tutte etichette di paura; la paura di incontrarci con l'unico Cristo, che è il Cristo povero. Per questo la Chiesa, attraverso i secoli, viene tradita quando, di volta in volta, le fanno fare il servo di questo o di quel sistema. Allora Cristo viene tesserato, viene etichettato: e diventa occidentale, e diventa democristiano, diventa comunista. No, il Cristo merita solo un titolo: il Povero, l'Incarnazione che continua.

Allora la Chiesa dei Poveri è l'unica Chiesa; e noi per entrarci, dobbiamo diventare poveri, dobbiamo incominciare ad accettare la nostra povertà di dentro, accettare la solidarietà, non il paternalismo, verso i poveri. Sentirci carne dei poveri, sofferenza dei poveri, ignoranza dei poveri, perchè siamo noi i costruttori di questa realtà storica dei poveri.

Per capire meglio il mistero di Cristo, che è il mistero del povero, è il mistero del peccato, è il mistero della Chiesa, vorrei parlarlo nella luce di una pagina evangelica che è proprio la pagina evangelica della seconda domenica di avvento. Giovanni dalla sua

prigione (i profeti sono sempre imprigionati) aveva saputo delle opere di Cristo e al loro mandò due dei suoi discepoli a chiedergli: «Sei tu che devi venire o dobbiamo aspettare un altro?». E Gesù rispose: «Andate e riferite a Giovanni quello che udite e quello che vedete: i ciechi vedono, gli storpi camminano, i lebbrosi sono mondati, i sordi odono, i morti risuscitano, il vangelo è annunziato ai poveri, e beato colui che non si scandalizza in me».

Che cosa è la storia? Attraverso queste semplici parole evangeliche, la storia è l'attesa di Uno che deve venire. Tutte le volte che non è il Cristo che viene, sono i poveri che pagano; tutte le volte che il Cristo non viene, cammina il progresso e imbarbarisce la civiltà.

Questo progresso, che io ammiro, da chi viene pagato, chi paga gli scienziati, chi paga questa scienza? La paghiamo tutti evidentemente e quel giorno in cui non saremo capaci di usare con mano fraterna l'energia atomica, finalmente i poveri saranno vendicati nella giustizia che colpirà ugualmente tutti. Ma quando questo progresso è ancora mantenuto dall'equilibrio delle civiltà, che poi è un equilibrio di terrore, questo progresso da chi è pagato? Lo scarto che ogni civiltà porta dentro di sé tra progresso e umanizzazione; da chi è pagato? Dai poveri.

L'economia si perfeziona e la gente continua a morire di fame; la cultura si raffina, i libri si moltiplicano e la gente — milioni di uomini — marciscono nell'ignoranza; non hanno neppure il gusto di sentirsi intelligenti, neppure, direi, il sapore di avere una coscienza, una libertà. Si sentono animali che hanno bisogno di mangiare, soltanto mangiare. Questa civiltà, questa civiltà del danaro, della macchina, da chi è pagata? Evidentemente è un «altro» che viene, non è il Cristo. E nella storia queste diverse scadenze dilatano l'attesa degli uomini, ma i poveri sono ingannati anche in questa attesa, i poveri sono turlupinati anche in questa attesa.

Ammonisce il Vangelo: «Se vi dicono: il Cristo è là o il Cristo è quà, non credete».

Questa bestemmia, non soltanto i credenti la dicono, anche i non credenti, quando fanno sperare i poveri in qualcuno che non è «Colui che deve venire». Allora non mi importa che tessera offre, che emblema innalza. Tutte le volte che una civiltà non è fatta su misura dell'ultimo — sul povero — sia essa occidentale oppure orientale, sono sempre i poveri che pagano, sempre i poveri che sono giudicati, condannati, crocefissi.

Il Cristo continua la sua storia di passione. «Sei tu che devi venire o ne aspetteremo un altro?» Cristo come risponde? «Andate e riferite quello che vedete e quello che udite: i lebbrosi sono mondati, i sordi odono, gli storpi camminano». Allora il Cristo chi è? Un messia temporalista? Dal Vangelo sappiamo che quando vollero farlo re, Gesù scappò. Cristo non è venuto per dominare, ma per servire.

Il Cristo quando fa camminare uno storpio paga quel che noi dovremmo pagare; quando sfama la turba affamata, paga quello che noi dovremmo pagare. Il Cristo ha fatto il suo mestiere di povero a servizio dei poveri. Ma se il Cristo è venuto per liberare «i poveri nella carne», è venuto anche per liberare «i poveri di dentro». «Guai ai soddisfatti!» Ecco i primi poveri!

Il lusso altro non è che la miseria capovolta. Se provassimo ad avvicinare certa gente che vive soltanto sulla ricchezza procurata dagli altri ed ha un solo mestiere: occupare inutilmente la giornata, noi li sentiremo miserabili, della miseria più spaventosa, più arida. Il povero, il «miserabile» povero ha ancora dentro la capacità di rivolta, qualche volta, dentro porta ancora «fame e sete di giustizia». Ma questa gente satolla, questa gente sazia, non ha bisogno più di niente: non ha neppure bisogno di Dio. Questa è la prima povertà che il Cristo è venuto a portar via.

La storia ci trova sempre dinnanzi a false alternative. C'è gente la quale vuole liberare l'uomo senza liberargli la coscienza. Basta edificare strutture nuove, strutture diverse, strutture più razionali. D'accordo. Le strutture sono una realtà molto importante perchè l'uomo vive anche di pane, non solo

di pane, ma anche di pane. L'uomo ha bisogno di verità, ma ha bisogno anche di pane. L'uomo ha una coscienza, ma ha anche uno stomaco; l'uomo ha un desiderio di infinito, ma anche un bisogno di concretezza carnale. Basterebbe che noi pensassimo come il nostro Dio quasi ci ha invidiato questa condizione per cui ogni pensiero diventa carne, ogni palpito del cuore diventa carne. Il nostro Dio si fa storia per testimoniare sensibilmente la sua presenza, che noi potevamo pensare irraggiungibile.

Ma per quale motivo il Cristo, in questa pagina, sembra quasi ridurre la sua vocazione messianica alla liberazione umana dei poveri, se non per farci capire che l'altra tentazione la pretesa di salvare l'uomo presumendo di togliergli soltanto il male della coscienza — è non meno pericolosa e più ipocrita?

Cristo ha fatto una sola realtà di due concretezze: Dio e l'uomo. Tutte le volte che noi crediamo di salvare l'uomo spaccandolo, noi non spacchiamo Dio, spacchiamo l'uomo; non bestemmiamo soltanto Dio, ma anche Dio fatto carne. Ecco allora la verifica, la verifica concreta, storica, esistenziale: il povero nella storia rappresenta la verifica della liberazione interiore che portiamo dentro, della giustizia interiore che abbiamo, della libertà interiore che possediamo. Se siamo liberi, liberiamo gli altri; se siamo giusti costruiamo strutture giuste; se noi dentro abbiamo l'amore, noi facciamo un mondo fraterno; se dentro abbiamo la violenza, noi scateniamo la guerra; se dentro abbiamo la pace, noi costruiamo un mondo pacifico. Ecco allora la coincidenza tra il Cristo e il povero: il Cristo salva l'uomo totale dal peccato e dal riflesso storico del peccato che è la povertà fisica, la povertà dell'intelligenza, la povertà delle braccia.

Un uomo ha le braccia e non può lavorare: è una condanna. Dio gli ha dato le braccia per costruire, per lavorare, e gli si impedisce di fare quel che Dio gli ha chiesto di fare. Si dirà che sto facendo della mistica. Il guaio è che i cattolici hanno fatto della falsa mistica, della pseudo mistica;

perchè non c'è che la mistica che ci inchioda alle realtà.

Ma dobbiamo fare ancora un passo avanti, dobbiamo scavare ancora un po' in profondità. Chi è il povero? Il povero è Cristo, cioè l'immagine del Padre, sfigurata nello uomo. Se Dio difende i poveri, se Dio è vindice dei poveri, è la voce di rivolta dei poveri, lo è perchè rivendica anche all'ultimo degli uomini la sua immagine che il nostro peccato sfigura. Il volto di Cristo sfigurato dagli sputi è il volto del Padre rivelato nel Cristo che viene continuamente sfigurato in ogni uomo.

Il Cristo è Figlio primogenito, ma lo uomo è il figlio di Dio. Così parlava Primo Mazzolari nel 1943, ad Assisi, in uno di quei convegni della cultura cattolica dove venne poi sempre meno invitato, perchè sempre più fastidioso: «Un segno del Regno di Cristo, la buona novella annunciata ai poveri; un segno del Regno dell'Anticristo, i poveri sono scristianizzati. Il povero è quasi fratello carnale di Gesù. Il Figlio di Dio è consustanziale al Padre nella Divinità, il Figlio dell'Uomo è consustanziale al povero nella umanità».

Credo che siano parole definitive per chi ha una visione veramente cristiana della storia dell'uomo e del povero. Soltanto il cristianesimo ci rivela il povero perchè ce ne rivela il mistero: il mistero del povero coincide col mistero di Cristo e coincide col mistero del peccato, poichè il peccato fabbrica i poveri. Fino a quando i cattolici avranno una rappresentazione moralistica del peccato, il peccato come spauracchio per non andare all'inferno? Ma l'inferno lo costruiamo qui, incomincia qui. I campi di concentramento che cosa sono se non una figura, una immagine, una satanica emulazione dell'inferno? Lo costruiamo tutti i giorni l'inferno, là dove noi costruiamo un mondo senza amore. Noi sfiguriamo il volto del Padre su ogni uomo, gli togliamo la dignità, gli togliamo la speranza, gli togliamo anche la fede in Dio. E facciamo bestemmiare il Padre. Il povero viene fatalmente svuotato e defraudato.

Che cosa significa la parola: «I poveri vengono evangelizzati?». Si restituisce ai poveri l'onore, la dignità, la speranza. Si rispetta nel povero la figura, l'immagine, il volto del Padre, perchè il Padre in quell'uomo, anche nell'ultimo, volle costruire un suo capolavoro. Ogni uomo è un capolavoro dell'amore di Dio, e noi, egoisti, impediamo al Padre, impediamo a Dio di fare di ogni uomo il suo capolavoro.

Su questo terreno, credo, anche i miei amici comunisti avrebbero qualche cosa da imparare. La scoperta che il comunismo e il marxismo fanno del povero è ancora molto superficiale, è ancora molto razionalistica; non hanno ancora (e d'altra parte, non ne hanno colpa) il dono di credere, non hanno ancora scoperto la radice ultima del povero. Per questo anche loro fanno una civiltà contro i poveri; anche loro giocano sui poveri, sulla pelle dei poveri, dicendo: «Faremo la civiltà domani». Ma questo uomo patisce oggi la fame. E se voi negate la speranza che Dio si vendichi, nell'eterno, di tutti defraudamenti fatti dall'uomo, come fate a sostenere la speranza umana di milioni di poveri che ogni giorno vengono inchiodati alla miseria, uccisi dal nostro egoismo?

Ecco l'impotenza di queste due posizioni che sono eretiche dal punto di vista cristiano, insufficienti dal punto di vista umano. Non si può onorare il povero cancellando dal volto del povero la presenza del Padre; ma non si può nemmeno fare onore al povero dimenticando la carne di Cristo in ogni povero.

«Sei tu che devi venire?» Ed ecco la risposta eterna: «Io avevo fame, io avevo sete, io ero ignudo, io ero perseguitato, io ero nei campi di concentramento, io lavoravo e non ero pagato, io lavoravo ed ero umiliato». Questo esercito di poveri fa riecheggiare in una moltitudine infinita la parola io, io. E' il nome di Dio, è la presenza di Dio, è la persona di Dio che ha fame nell'ultimo. Perchè noi non sfuggissimo, nemmeno attraverso i trabocchetti esegetici, alla semplicità schiacciante di queste parole, il Vangelo è preciso: «Qualunque cosa,

avrete fatto al minimo di costoro, l'avrete fatta a me».

La Chiesa è il Corpo Mistico di Cristo: questo lo sappiamo tutti e non facciamo fatica ad ammetterlo perchè è un Cristo impalpabile, impalpabile per la nostra poca fede. Se fossimo anime ardenti, sentiremmo passare dentro di noi la vita di tutte le anime, il dolore di tutte le anime, la storia del peccato di ogni anima. Questa solidarietà misteriosa di me, attraverso il Cristo, con tutti gli uomini, con tutta la storia, diventa nel Cristo il crocevia di tutta la storia di tutte le anime. Ma questo «Corpo Mistico» ci sfugge e diventa fatalmente un alibi alle nostre vigliaccherie, alle nostre paure, ai nostri egoismi. C'è un «corpo carnale, storico» di Cristo e sono i poveri. Oggi c'è una coscienza storica che cresce. È Cristo che lievita, è Cristo che fermenta, è Cristo che emerge anche là dove noi diciamo che non credono in Lui. La grande gioia di sentire nel Concilio finalmente riconosciuta la libertà di coscienza, che è la libertà di Cristo di nascere in qualsiasi uomo, perchè non c'è nè negro nè bianco, nè colto nè ignorante, nè libero, nè schiavo, perchè tutti sono il Cristo povero, o dentro o fuori!

Queste sono le dilatazioni della Chiesa; così la Chiesa diventa ecumenica, così la Chiesa diventa di tutti. Ma deve passare attraverso il povero, altrimenti è una chiesa di privilegio, una Chiesa disincarnata, una Chiesa teologica, una Chiesa letteraria, culturale, non una Chiesa-Cristo fatto carne, oggi.

E' stato detto nel Concilio che la Chiesa è il popolo di Dio. Quando qualche amico mi esprime le sue comprensibili delusioni di fronte a certe conclusioni del Concilio, gli dico sempre che non è furbo. Bastano due parole del Vangelo a capovolgere la situazione, se sappiamo leggere. Così, in Concilio han detto abbastanza, se sappiamo leggere e se sappiamo soprattutto vivere quel che è stato detto. Se provo a pensare cosa possono dire queste due parole: Chiesa, popolo di Dio, mi accorgo che è la storia da Costantino in poi che salta per aria, che è

la Chiesa giuridica che viene superata, è la Chiesa del potere che viene superata. Se poi la accostiamo alla «Chiesa dei poveri», la Chiesa è il popolo di Dio incamminato verso il Regno di Dio. Ora in questo popolo, siamo tutti fratelli. «Non fatevi chiamare maestri, siete tutti fratelli». In questo popolo di Dio non ci sono classi, non c'è razzismo, non ci sono divisioni, siamo tutti chiamati a incarnare lo stesso Cristo.

Così la gerarchia non è una gerarchia di potere, nel senso umano, è una gerarchia di servizio, perchè il battesimo nel Cristo vale quanto l'ordine nel Cristo; il sacerdozio nel Cristo vale quanto l'ordine nel Cristo; il matrimonio. Sono diverse maniere di costruire il popolo di Dio. Ma il popolo di Dio incomincia dall'ultimo perchè se noi escludiamo i poveri, escludiamo il Cristo. Che ne facciamo di una Chiesa senza Cristo, che conta una gerarchia senza Cristo, che cosa è un laicato senza Cristo, che cosa è una teologia senza Cristo? E tutte le volte che la cultura, il diritto, la legge, escludono il povero e lo calpestano, noi escludiamo o calpestiamo il Cristo. Questa è mistica, sì, ma rivoluzione; mistica che diventa ogni giorno impegno di rivoluzione.

Nella Chiesa, nell'unico popolo di Dio vedo due vocazioni: c'è una vocazione profetica — la voce profetica dei poveri — che è affidata al sacerdozio. «La buona novella annunciata ai poveri». Noi preti non siamo uomini di cultura che fanno gara con altri uomini di cultura. Questo mestiere non ci appartiene. Noi siamo gli evangelizzatori, noi siamo i portatori del Vangelo ai poveri, noi siamo la voce profetica dei poveri. Al laicato invece spetta il servizio storico dei poveri, la costruzione storica della civiltà a servizio dei poveri. Ciò impone il capovolgimento permanente dei valori umani, perchè il povero mette in crisi ogni valore.

Il povero, come Cristo, è segno di contraddizione. Una cultura che escluda il povero è una falsa cultura; una economia che escluda il povero è una sbagliata economia. Una politica che escluda il povero è fallita. La statistica rende evidentemente manifesta

questa dichiarazione, per quanto possa sembrare mistica. Come mai nel mondo abbiamo un quarto di umanità che consuma tre quarti dei beni economici? E' chiaro: questa gente affama gli altri, questa gente è affamatrice degli altri.

Come si fa la rivoluzione? I laici chiedono a noi, chiesa-magistero, chiesa-grazia, chiedono al sacerdote di diventare «chiesa dei poveri». Ma «la civiltà per i poveri» spetta a loro. La Chiesa sarà rivoluzione delle coscienze, dovrà riconquistare la libertà della parola profetica, in modo che il sì sì, no no, diventi non l'eccezione di qualche testa calda, ma l'unica diplomazia che la chiesa dei poveri conosce dinanzi a questo mondo. Ma ai laici compete verificare sull'ultimo tutte le strutture, perchè l'ultimo è il Cristo che dà la misura di ogni problema concreto storico.

Giovanni XXIII giustamente ha detto: la Chiesa è la Chiesa di tutti e particolarmente la Chiesa dei poveri. Però ha aggiunto un piccolo inciso: «Si presenta quale è e come vuole essere». Come fa la Chiesa a divenire «Popolo di Dio?». Ci siamo dentro tutti, siamo tutti Chiesa, siamo tutti responsabili, siamo tutti impegnati a incarnare il Cristo povero nella storia. Come fa la Chiesa a rimanere la Chiesa dei poveri di fronte al mondo, di fronte a ogni civiltà?

La Chiesa deve meritare di essere «la Chiesa dei poveri» e per questo deve essere la «Chisa povera». Deve vincere le tre tentazioni che il Cristo, una volta per tutte ci ha insegnato a vincere nel deserto: la tentazione del denaro, la tentazione della paura della libertà, la tentazione del dominio. La Chiesa per la prima deve avere il coraggio di fare una scelta definitiva tra Dio e Mammona. Se vuole predicare profeticamente al mondo: «non potete servire due padroni», la Chiesa per prima deve liberarsi dal danaro; non soltanto dal danaro ma anche dalle complicità con il danaro, e dalle vanità mondane. La riforma liturgica, a mio parere, è il primo abbozzo per ritrovare uno stile di semplicità e di povertà, per cui la liturgia non diventi compiacenza estetica di qualche anima bella, ma dialogo

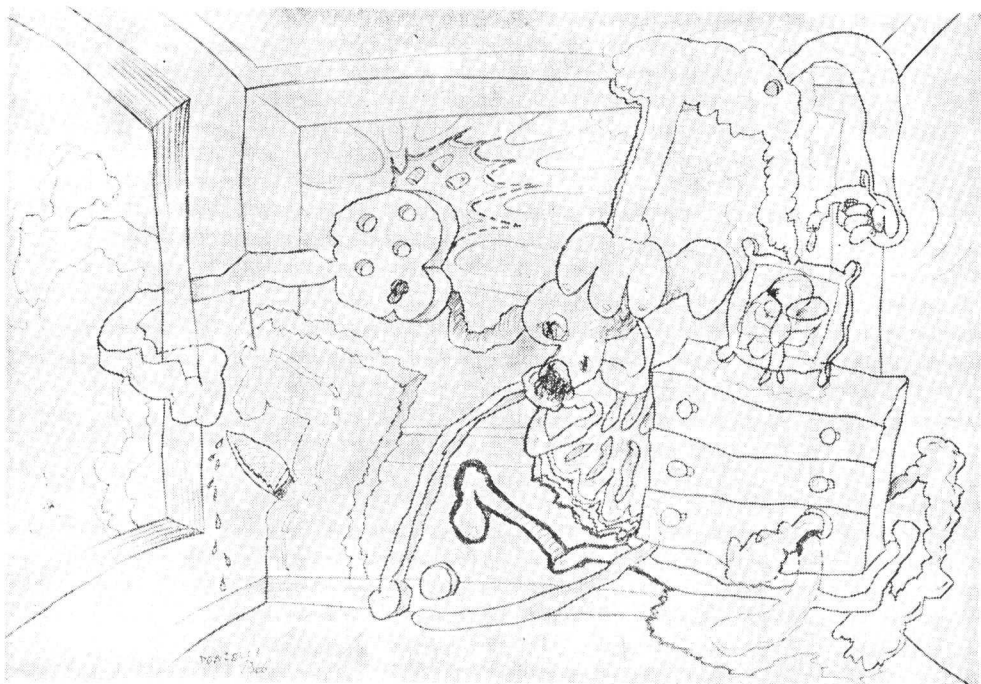
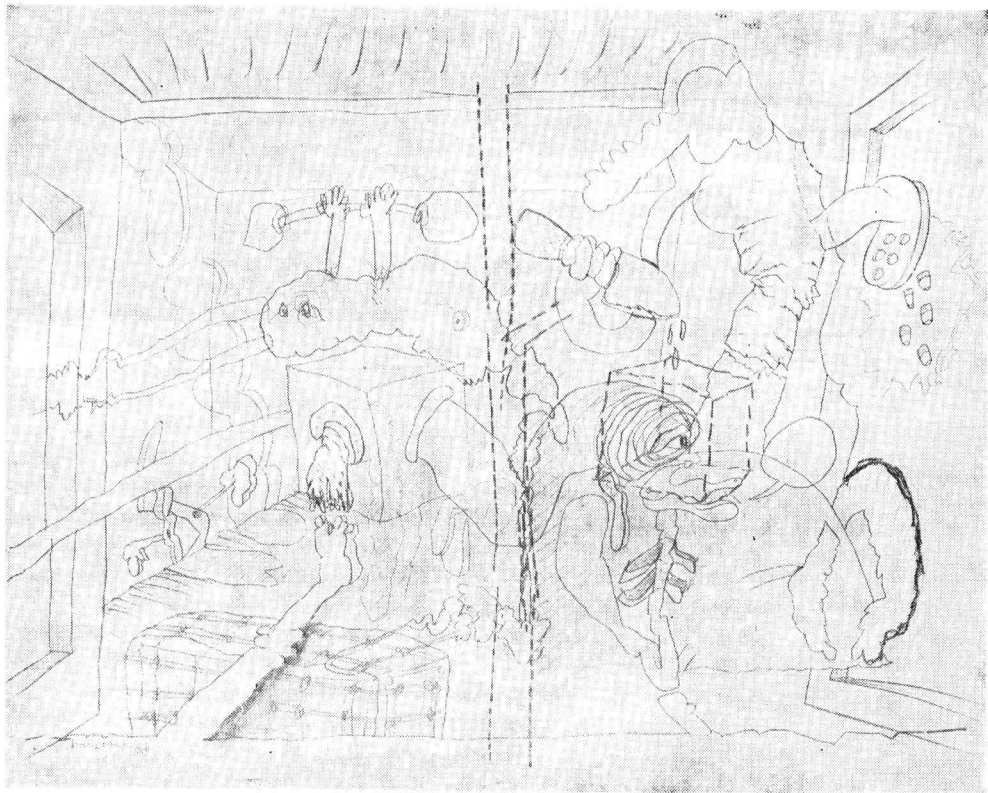
di popolo. E io attendo il giorno i cui il popolo inventerà il suo dialogo, la sua liturgia, e ritorneremo così alle più antiche tradizioni della chiesa, quando ogni chiesa inventava la sua liturgia, perchè lo Spirito «soffia dove e come e quando vuole». Bisogna riconquistare questa semplicità, questa povertà per cui i poveri non facciano fatica a riconoscersi dei loro.

Qualche giorno prima dell'inizio della prima sessione del Concilio ecumenico un giornalista francese scriveva: cardinal Siri, ricordati che sei figlio di un portuale; cardinal Ottaviani, ricordati che sei figlio di un fornaio di Roma, cardinal... (non ricordo il nome) ricordati che sei figlio di un minatore. Ma noi preti cosa siamo? La maggioranza dei preti sono figli di contadini e di operai. Ma poi, a poco a poco, veniamo imborghesiti da un certo sistema mentale e culturale. Diventiamo casta. Dobbiamo invece riconquistare quella simpatia dei poveri per cui ci riconoscano come dei loro.

Allora, avremo la capacità anche di rompere con il mondo, quando avremo fatto il salto di là: bisogna andare a nascere nella capanna di Betlemme, bisogna avere il coraggio di lavorare a Nazaret come un operaio.

Liberarci dalle vanità, primo passo. Liberarci dal danaro e dalle complicità col danaro.

Il vescovo Eldel Camara, in una commissione preparatoria al Concilio ecumenico, faceva questa affermazione: «La Chiesa di fatto è legata economicamente al capitalismo; essa ne vive, ciascuno è preso in un insieme, prigioniero di strutture, di ingranaggi di una grande macchina che gira. Bisognerebbe educare la gente di chiesa come si educano i paesi sottosviluppati; dare una coscienza dell'economico e del sociale, e una coscienza morale di fronte ai fatti economici e sociali. Molti sono incoscienti, ma possiamo noi ritenerci innocenti dello scandalo? La Chiesa è arrivata essa stessa a essere una grande potenza capitalistica. Non solamente essa è complice dello sfruttamento del lavoro dei popoli sottosviluppati, per mezzo delle potenze e delle grandi società



Bruno Donzelli

Disegni, 1966

capitalistiche; ma essa stessa è una di queste potenze viventi del profitto, dello interesse che nasce dal lavoro degli altri».

Chiesa povera: chiesa libera. Una chiesa che, proprio perchè povera e ha niente da difendere, può dare tutto. Queste le prime parole di Pietro primo papa: «Non ho nè oro nè argento, ma quello che ho ti dò, alzati e cammina».

Quando la chiesa è povera diventa libera e disponibile con tutti, aperta a tutti, ecumenica anche per chi non si riconosce nella Chiesa; Chiesa dialogante, aperta ad ogni ricerca di verità, Chiesa che cammina su ogni strada perchè ogni strada che cerca la verità è una strada che porta al Cristo. E' il Cristo che passa per quella strada: «Non spegnete il lucignolo fumigante, ma nutritelo col vostro olio; non spezzate la canna fessa, ma fate voi da sostegno a questa fragilità».

Chiesa libera: libera da ogni tattica, da ogni furberia, da ogni diplomazia, libera della libertà dei figli di Dio. C'è un solo Vangelo per tutti, una sola parola per tutti, un solo comandamento per tutti. E se c'è un privilegio, è per gli ultimi, i più indifesi, i più ignoranti, i più sfruttati, perchè là c'è più Cristo. Libera, e proprio perchè è libera di dentro, e libera in nome di Cristo, diventa provocatrice di libertà. Accettando il dialogo non ha paura di confrontare la parola colle parole, nè teme di essere sorpassata. Sa di possedere una Parola Eterna che dentro porta tutti i fermenti per tutte le rivoluzioni. Come il povero è il segno di contraddizione nella storia, così la voce della Chiesa è il segno di contraddizione nell'anima di ogni uomo, perchè «siano rivelati i pensieri segreti» di ogni cuore.

Vivo da quattro anni in una zona dove da secoli i poveri la Chiesa l'han vista sempre dalla parte di là. Hanno cominciato ad essere delusi dal regno pontificio e su su lungo la storia italiana, il prete, la parrocchia, la Chiesa erano sempre «di là». Come si può riconquistare la fiducia di questa gente che è ignorante, perchè noi l'abbiamo fatta ignorante; che non è libera, perchè noi non li abbiamo liberati; che non ha molto

coraggio, perchè hanno visto quasi mai un cristiano passare davanti? In quattro anni la mia gente non mi ha ancora chiesto un giorno di fare il prete: non hanno bisogno del prete.

Come possiamo riconquistare la fiducia dei poveri, se in certi momenti non sentono dalla Chiesa una parola libera, che non guarda in faccia nessuno, perchè si vuol bene a tutti? Se io smaschero il fratello, è perchè voglio bene alla sua coscienza; se lo schiaffeggio nel suo egoismo, è perchè lo amo talmente che vado contro i suoi egoismi. Questa libertà cristiana nasce da un impeto di carità che non guarda in faccia a nessuno perchè guarda nel cuore di tutti.

Una Chiesa povera, una Chiesa libera, una Chiesa pacifica.

L'ultima tentazione: «Se mi adorerai, tutto sarà tuo». Si incomincia prima con lo sfruttamento intellettuale; poi lo sfruttamento intellettuale va a servizio dello sfruttamento economico; poi tutti e due vanno a servizio dello sfruttamento politico, e viene fuori l'imperialismo o economico o politico o militare. A un certo momento qualcuno dice: «Se ti lasci dominare io ti condurrò alla felicità». Si ricordi Dostojewsky: «Date mi la libertà e io vi darò il pane». I poveri oggi a milioni sono in questa tentazione.

La Chiesa deve diventare «sacramento di pace», il segno di servizio in un mondo che crede nel potere, crede che soltanto il potere salvi. Il più alto momento della gerarchia e dell'autorità, secondo il Vangelo, è nella «lavanda dei piedi». Dio che diventa «lavapiedi», Dio lava i piedi anche a Giuda. Questo è l'imperialismo della Chiesa, questo è il suo dominio: servire, perchè crede non nella forza, non nella violenza, non nel denaro, crede soltanto nell'amore.

La Chiesa deve avere il coraggio di ripetere, contro tutte le furbizie, contro tutti gli equilibri, la parola della pace cristiana che è rispetto prima di tutto della vita degli ultimi. «Tu non uccidere». Prima si uccide la dignità e la coscienza, poi lo stomaco e le braccia, poi la civiltà diventa cimitero.

Tutte le guerre i poveri le hanno fatte perchè non le hanno scelte e i poveri le hanno pagate di più; perchè i poveri hanno sempre perso tutte le guerre.

Se la Chiesa è povera, diventa libera e diventa la voce profetica della vera pace, che è quel dono che racchiude tutti i doni: dove c'è pace c'è vera libertà, vera giustizia, vera fraternità.

La Chiesa dei poveri, Popolo di Dio, deve smettere di scandalizzarsi del povero, secondo le parole di Cristo: « Il Vangelo è annunciato ai poveri e beato colui che

non si scandalizza in me ». Allora si scopre la « costituzione della Chiesa dei poveri »: « Beati i poveri perchè di essi è il regno dei cieli, beati i mansueti perchè possederanno la terra, beati i pacifici perchè saranno chiamati figli di Dio, beati quelli che hanno fame e sete di giustizia perchè saranno saziati, beati i perseguitati per la giustizia perchè saranno premiati con mercede eterna ».

Quando la Chiesa, Popolo di Dio, smetterà di scandalizzarsi di Cristo povero, incomincerà il tempo in cui, sul serio, i cristiani sapranno scandalizzare il mondo.

*Testo della conferenza tenuta a Mantova il 4 Dicembre 1965.*

**Adriano Spatola**

## **L'EBREO NEGRO**

**Collana Poesia Nuovissima**

**SCHEWILLER**

**Giorgio Celli**

## **IL PARAFOSSILE**

**Le comete**

**FELTRINELLI**

Mario Baroni

# Penderecki e Petrassi al Festival di Venezia

1. « Passio et mors domini nostri Jesu Christi secundum Lucam » di Krzysztof Penderecki ha concluso l'ultimo festival di musica contemporanea della Biennale di Venezia. Molto esattamente la presentazione mette in rilievo che « tutti i mezzi impiegati nel lavoro sono determinati dal testo e dall'azione; ciò vale anche per il timbro del testo latino, ivi compresa la possibilità di servirsi di vocali e consonanti quali valori timbrici... Sono inoltre compresi tutti gli strati intermedi immaginabili tra la parola musicata e la parola in sè e per sè. In particolare il coro conosce tutti i modi espressivi; dal cantare, bisbigliare, parlare, fino all'urlo e al riso... La nuova tecnica orchestrale che Penderecki ha elaborato finora nelle sue « partiture di timbri » si trova anche in questa musica per la Passione. Ma tali mezzi stanno qui in assoluto servizio dell'espressione drammatica che la rappresentazione dell'azione e del doloroso cammino di Cristo esige... Penderecki vede la Passione più come un fatto attuale oggi al pari di ogni tempo che come accadimento storico obbiettivo ».

Tutto indiscutibilmente vero a parte quell'accenno all'«assoluto servizio» che secondo le intenzioni dell'esecutore e l'esegesi del recensore dovrebbe stare alla base dello intero edificio: il fatto è che se a qualcuno venisse in mente di saggiare la resistenza dell'assoluto servizio e non la trovasse poi

così assoluta, tutto l'edificio correrebbe il rischio di un sinistro di non trascurabile gravità. C'è inoltre un'altra circostanza che può apparire strana o incoerente, cioè la commistione esplicita di elementi linguistici disparati che la presentazione stessa mette in luce: canto e rumore, valori timbrici e valori «musicali», linguaggio contemporaneo e struttura barocca, non senza allusivi riferimenti bachiani: e in effetti Luigi Pestalozza, sul numero 38 di « Rinascita », parla a questo proposito di eclettismo in termini non perfettamente elogiativi. Può sembrare però che le ragioni di Penderecki siano da questo punto di vista abbastanza solide: la concezione di Cristo come di una costante dell'animo umano, a-storica e « attuale oggi al pari di ogni tempo » era già ad esempio di Pasolini e può essere comunque feconda di risultati: c'è dunque una ragione di questo eclettismo: « il libero, a-metrico andamento delle parti corali » che, sempre secondo la presentazione, « si rifà al corale gregoriano », la suggestione bachiana della struttura generale, l'uso della melodia e lo uso del rumore, potrebbero dunque simboleggiare questa presenza eterna. Il punto debole di tale simbologia, consiste tuttavia nel fatto che a questa pluralità di mezzi non corrisponde una concezione unitaria della fantasia, una concentrazione assoluta su quel punto eterno che permane nei secoli al di là delle vicende dell'uomo, cioè il porre Cri-

sto fuori dalla storia avrebbe dovuto implicare la compresenza effettiva, non storicizzata, ma attuale dei vari Cristì di questi duemila anni, presenti l'uno all'altro e vicendevolmente contaminati: invece questa contaminazione non esiste o è troppo sfumata: la smaliziata abilità del musicista porta con sè tutte le remore culturali e storicistiche della nostra epoca: Penderecki cita Bach, occhieggia al canto gregoriano, accenna a qualche ricordo di polifonie classiche, ma tutto fa in maniera abile e levigata, come avviene appunto in chi possiede ben saldo il senso della distanza cronologica. Quella concezione a-storica presuppone invece inevitabilmente anche un sentire a-storico e primitivo, un'ingenuità che qui non ha luogo. Il Cristo di Penderecki è dunque solo apparentemente o intenzionalmente un Cristo immobile e presente nei secoli sempre uguale a se stesso: in realtà si tratta, nè più nè meno, di un Cristo di origini barocche, ben precisamente delimitato e circoscritto in un'epoca che va dagli inizi del secolo diciassettesimo alla fine del diciannovesimo.

Questi limiti cronologici sono chiaramente rivelati dal tipo di rapporto che Penderecki instaura fra il testo prescelto e la musica che lo illustra: il quale non è nè l'anonimo rapporto quattrocentesco in cui la parola, il testo sacro soprattutto aveva valore poco più che di fonema o di elemento strutturale, nè l'ombroso rapporto strawinskiano che rifiuta volutamente l'idea romantica della convergenza fra le arti e della musica espressiva, nel nome di una polemica «purezza» formale: la musica di questa Passione, è ancora «ancella della parola». E fin qui non ci sarebbe niente di male, poichè non è certo un obbligo seguire Strawinski o le neo-avanguardie di oggi nelle loro polemiche che avevano o possono avere ancora un preciso significato storico, ma che non hanno mai dimostrato che questo tipo di rapporto fra musica e parola fosse in se stesso teoricamente sbagliato o impossibile. Anzi, diremmo che certe avanguardie odierne, per la volontà di portare avanti fino alle ultime conseguenze un ragionamento che aveva limiti ben precisi, cadono a piedi pari

nel trabocchetto della «inespressività» in assoluto, che è la definizione stessa dell'accademia, e si mettono a comporre musiche con tanta struttura e con poco senso. In realtà, il problema dei nostri giorni non è quello di cancellare dalla faccia della musica qualsiasi tipo di espressione, ma solo un certo tipo di espressione, quello appunto contro il quale Strawinski prendeva posizione, cioè il «sentimento» inteso come sentimento buono, come culto della «positività» in senso umanistico o in senso idealistico. Preso fra le due secche opposte della inespressività e della «positività», Penderecki s'impantana appunto in quest'ultima e vi resta irrimediabilmente invischiato; e invischiato quasi a sua insaputa, perchè il linguaggio che egli usa contraddice le intenzioni che egli mostra di possedere: la sua posizione nei riguardi della passione è infatti una posizione sostanzialmente tradizionale e di origini bachiane: egli vuol cantare la propria pietà per il Cristo e la propria condanna per gli uccisori; ma canta queste cose con un linguaggio che è nato proprio per contraddire la pietà e per contraddire la condanna; con lo stesso tipo di linguaggio, per intenderci, che, a parte le scorribande storiche di cui sopra, egli usa ad esempio nella «Trenodia per le vittime di Hiroshima»: ma la differenza fra le due opere, che rende per lo meno coerente questa ultima e incoerente l'altra, consiste nel fatto che in «Hiroshima» non c'è il segno esplicito e dichiarato, l'intenzione voluta della pietà e della condanna: c'è solo la *testimonianza* del terrore e del crollo interno. Il linguaggio musicale di oggi, è nato proprio per mettersi costantemente ed esclusivamente dal punto di vista del sonno della ragione, e l'impegno morale che lo regge, implica l'assoluta necessità di dover amare di notte ciò che si odia di giorno: dunque, l'unica Passione possibile con questo tipo di linguaggio, potrebbe intitolarsi: «La vittoria dei giustizieri» o: «La condanna del bestemmiatore», nè certo potrebbe riflettere il punto di vista di San Luca, ma quello, se mai, del Sommo Sacerdote. La pietà e la condanna, sorgerebbero allora inevitabilmen-

te come conseguenze di questa testimonianza, ma non verrebbero esse stesse fatte oggetto di canto e dunque considerate come esperienze umane di valore paradigmatico: la specifica funzione morale della musica è ora quella di rivelare il «negativo» e il tipo di linguaggio cui essa ha dato origine è nato con questa naturale caratteristica.

Penderecki dunque non fa che retrodare il proprio linguaggio, che trapiantarli dove esso non può dar frutti, che strumentalizzarlo con la stessa disinvoltura con la quale le avanguardie lo assolutizzano e lo deificano; ed è ben lungi quindi dal metterlo all'assoluto servizio dell'espressione drammatica.

**2.** Nella serata dell'undici settembre è stato eseguito anche (solista il solito bravissimo Gazzelloni) il «Concerto per flauto e orchestra» di Goffredo Petrassi, che non è fra le ultime opere del maestro romano poiché porta la data del 1960, ma che si può considerare abbastanza rappresentativo della sua ultima maniera, cioè del suo meditato accostamento alle correnti dell'avanguardia. Opera notevolissima, fra le più interessanti fra quelle eseguite quest'anno a Venezia, il «Concerto per flauto» si è imposto soprattutto all'attenzione per una sua particolare caratteristica che Mario Bortolotto così mette in rilievo nella presentazione: «Fra gli strumenti possono svolgersi imitazioni e riprese; e sottili risposte, dialoghi quasi infinitesimi intessersi nella scrittura a larghe maglie. Ma la possibilità di raddoppi, di rinforzi, di isoritmie, viene ampiamente sfruttata; e le figure ritmiche abituali a Petrassi, ivi comprese le quartine (magari a note ribattute) si insinuano con squisita mutevolezza, inafferrabili quasi, seducenti e capziose, nel «divenire assoluto» del processo... Non si può neppure indicare una divisione, o almeno distinzione, di episodi dotati di qualche rilievo, di sufficiente autonomia. Alla necessità di una evoluzione continua, senza riprese e repliche di sorta, fiume eracleo in cui non ci si può davvero tuffare due volte, Petrassi sacrifica coeren-

temente la plasticità dei contrasti taglienti, ecc... ».

Il problema fondamentale che Petrassi propone, è quello del divenire assoluto, dell'andamento «fluviale» dell'opera: si tratta dunque di una personale soluzione del problema della forma; problema acutamente sentito in cinquant'anni di musica radicale e risolto di volta in volta con metodi di varia natura, ma fondamentalmente riducibili ai quattro seguenti:

a) *ricorso alla parola*: nel canto la struttura musicale si modella su quella letteraria secondo il metodo tradizionale.

b) *aforismi musicali*: tendenza alla concentrazione, tipica delle prime opere «atonali» di Schoenberg e di tutta la produzione di Webern; è chiaro che un insieme di aforismi cuciti l'uno all'altro secondo certi parametri di sviluppo, possono dare origine a strutture anche più ampie.

c) *recuperi classicistici*: tipici di Berg e di Schoenberg maturo: Suite, Concerto, Sonata, Variazioni ecc. prestano all'opera nuova la loro forma: intesa questa più come *schema formale*, che come gioco di tensioni o di richiami.

d) *strutture seriali*: è il principio della variazione sistematica dei suoni nato con la dodecafonia schoenberghiana ed esteso in seguito alle altezze, alla durata, all'intensità dei suoni, ecc., secondo un metodo che è andato sempre più aprendosi verso l'«alea» e verso strutture di tipo visivo (grafici, disegni ecc...).

Di fronte, dunque, a questa nuova soluzione del problema che viene proposta dall'opera di Petrassi, ci si può chiedere fondamentalmente due cose:

1) che significato abbia nella musica nuova, l'abolizione della struttura formale tradizionale;

2) che significato abbia, a confronto delle varie strutture «informali», la scelta «fluviale» compiuta da Petrassi.

\* \* \*

Per quanto riguarda la prima questione, è evidente che prima di comprendere la ragione dell'abolizione è necessario rendersi conto del significato stesso del principio for-

male; la cui natura val forse la pena di esemplificare per comodità su un testo letterario anzichè su uno musicale tanto più che prima degli inizi del secolo XVII i soli tipi di musica tematicamente strutturata erano quelli che derivavano dalla letteratura popolare: ad esempio nel Cinquecento, la villotta, la frottola, la villanella, la canzonetta, il balletto; ecc.: composizioni il cui stesso testo già prevede un certo tipo di forma: l'uso dei ritornelli, dell'isometria del verso oppure della stessa rima: tutti elementi che hanno influenza profonda sulla strutturazione della stessa forma musicale.

Si può scegliere ad esempio una qualsiasi delle «Frottole» dell'edizione del Petrucci che le note di Marco Cara rivestono con perfetta aderenza di struttura:

Ahimè el cor, ahimè la testa,  
Chi non ama non intende,  
Chi non falla non se mende;  
Dopo el fallo el pianger resta.  
Ahimè el cor ahimè la testa ecc.

Notiamo anzitutto alcuni tipi di organizzazione formale del discorso: la ripetizione del ritornello alla conclusione delle singole strofe; l'uso della rima, l'uso dello ottonario.

La ripetizione del verso intero ha una sua funzione particolare: quella di porre in rilievo il significato di questo verso, ma il fatto che esista una regolarità nella ripetizione, implica la possibilità di una specie di anticipo interiore per il quale, quando si arriva a: «el pianger resta», *si sa già* ciò che seguirà e si tende verso questa inevitabile conclusione; avviene così che tutto il giro sintattico delle singole strofe converga in un certo senso su quell'unico verso e nasca in funzione di esso e che dunque la ripetizione assuma il carattere di una promessa che si aspetta di vedere mantenuta. La stessa cosa avviene per il sistema delle rime: anche nei riguardi della rima c'è una tendenza affettiva che nasce dalla stessa forma di anticipo interiore: la quale in questo caso, naturalmente non coinvolge anche il significato, ma solo il suono della sillaba. Se a tutto questo si aggiunge la regolare disposizione degli accenti, che pure determina

analoghe forme di promessa e di attesa, diventa chiaro come, anche nell'elementare esempio citato il principio della ripetizione regolare di certi elementi determini un intricarsi assai complesso di tensioni e di distensioni, o, se si vuole di slanci e di pose.

E' pure chiaro che nel linguaggio parlato questo ritmo interiore può essere generato da altri elementi, ad esempio dalla tensione sintattica del discorso (come nel tipico uso ciceroniano dei richiami sintattici a distanza) o dalla stessa tensione narrativa («C'era una volta un re che aveva tre figli... un giorno il figlio più piccolo...»); ma in un linguaggio come quello musicale in cui i legami che uniscono fra loro i singoli momenti percettivi non sono di ordine logico, ma sono di ordine fisionomico (cioè non possono che riguardare la somiglianza o la eguaglianza), queste attese e queste promesse possono basarsi solo sopra il principio della ripetizione, della costanza di certi elementi.

Si può dire che tutta la musica anteriore al secolo ventesimo (e si parla qui naturalmente di musica che possieda forma propria, non di quella che derivi la sua struttura dalla parola, dalla danza ecc...) si basi appunto sul gioco delle eguaglianze e delle ripetizioni e in particolare su tre aspetti di esse: sul ritorno tematico, sullo sviluppo tematico (con legami di somiglianza più o meno stretti con la proposizione iniziale) e sull'itinerario e ritorno tonale; senza dimenticare naturalmente che a questo principio dell'eguaglianza va affiancato l'altro principio, opposto, e altrettanto antico, del contrasto (ad esempio, contrasto fra canto fermo e parti in contrappunto nella polifonia medioevale, o contrasto fra adagio e allegro nelle composizioni a più movimenti o fra primo e secondo tema delle sonate pluritematiche, ecc.). Uguaglianza e contrasto assumono, dunque, quasi l'aspetto di principi trascendentali della forma musicale.

Per «abolizione della struttura formale tradizionale», si può dunque intendere qualche cosa di preciso: cioè l'abolizione dei tradizionali principi fisionomici dell'eguaglianza e del contrasto e della rete di legami

tensivi e distensivi che si crea automaticamente fra loro. Ci si può chiedere dunque che significato abbia questa abolizione e perchè si sia creata questa antitesi così netta e radicale.

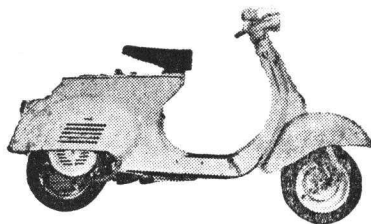
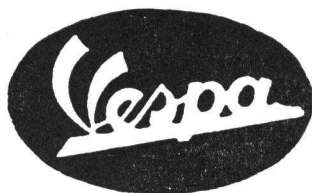
Il fatto è che il principio dell'eguaglianza e del contrasto ne porta con sè inevitabilmente un altro: cioè quello di un ordine qualsiasi in queste eguaglianze e in questi contrasti: la permanenza di certi gruppi di elementi semplici in una figura complessa, l'emergenza di certe costanti, implica necessariamente una concezione unitaria della intera figura, pressupone inevitabilmente un lavoro del pensiero il quale avvicini e paragoni questi segni identici o equivalenti, percorrendo mediazioni più o meno numerose e confrontando fra loro, fin dove è possibile anche queste mediazioni. Naturalmente lo intervento di questa facoltà ordinatrice di questo lavoro del pensiero può avere gradazioni diverse: è massimo ad esempio nell'epoca del razionalismo e soprattutto nel suo prodotto più complesso, la «forma-sonata» nella quale appunto nessun elemento è lasciato al capriccio della spontaneità creativa, ma tutti sono assoggettati al perfetto ordine architettonico dell'insieme; si allenta invece nell'epoca successiva la quale anzi tende gradatamente a infrangere questi vincoli e a disconoscerne la necessità interiore; ma resta il fatto che, in qualunque occasione o in qualunque modo si presenti, la emergenza di queste costanti si impone sem-

pre nel linguaggio musicale come principio ordinatore e dunque razionalizzatore.

Ora, radicalizzare questo principio cioè accettare che, la propria spontaneità creativa, le proprie facoltà inventive, debbano esprimersi attraverso una strettissima mediazione di questa facoltà ordinatrice, di questo controllo razionale, significa evidentemente concepire in modo razionale e ordinativo, la dinamica del proprio mondo interiore, razionalizzare la propria coscienza fino al punto di identificare razionalità e realtà; d'altra parte, invece, allentare questi rapporti di emergenza, di interdipendenza, di simmetria, significa anche lasciare più ampio spazio alla libertà delle proprie voci interiori, abbassare il livello della propria coscienza e lasciarvi penetrare istanze in altre occasioni represses o disprezzate o temute. E' vero che le correnti della musica d'avanguardia, cioè quelle che più tendono verso un'assoluta e radicale dissociazione sonora, sono proprio le più impegnate a inventare metodi di composizione estremamente razionalizzati e talvolta addirittura matematici; ma è vero pure che in questo caso la radicale matematizzazione del metodo compositivo nasce con uno scopo *negativo* ben preciso: cioè serve a preservare la sostanza musicale da qualsiasi contaminazione possibile con le vecchie forme di struttura, serve a ottenere la massima dissociazione reciproca degli elementi sonori, a sradicare qualsiasi forma di permanenza, di simmetria, di

---

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



**FILIPPINI - VESPA - MANTOVA**

**Via Montanara e Curtatone n. 58**

**Telefono 29.696**

contrasto; ne sorge tuttavia di conseguenza che vengono sradicate in tal modo anche tutte le correnti di tensione che si instaurano automaticamente fra l'una e l'altra di queste permanenze.

Absolutamente estirpate tutte le possibili forme di tensione, cioè raggiunto finalmente quell'automatismo psichico a cui si tende, credo che la musica cessi di compiere la sua elementare funzione di mezzo di comunicazione, per divenire semplicemente oggetto percettivo: e in effetti una certa parte dell'avanguardia si pone ora con assoluta serietà il problema del silenzio oppure di una musica il cui fruitore unico sia l'esecutore stesso. Forse è questo un modo di dimostrare come il significato più autentico del linguaggio musicale consista appunto in quelle «correnti di tensione» più o meno ampie o più o meno capillari o infinitesimali che si creano fra quegli elementi del discorso sonoro fra i quali si possa stabilire qualche rapporto di simiglianza. E' certo comunque che una coscienza affatto priva di qualsiasi possibilità di stabilire qualche tipo di rapporto fra le cose è una coscienza accecata, una non-coscienza; la quale coincide ben a ragione con il silenzio.

\* \* \*

In realtà il problema della musica di oggi è diverso da come lo prospettano le avanguardie: non si tratta cioè di sradicare dalla musica qualsiasi forma di struttura, cioè di raggiungere una sorta di informale puro, il quale coincide con l'assoluta cecità della coscienza, ma semplicemente di liberarsi degl'inganni e dei miti della ragione, di trovare con essa un nuovo rapporto, di scoprire quali sono le cose che vivono quando essa dorme, di prender confidenza con questi mostri e con queste disarmonie; alla coscienza musicale contemporanea non ripugna dunque qualsiasi forma di struttura, ripugnano solo quelle forme di struttura che mitologizzano il lavoro della ragione e imbrigliano la realtà interiore in ipostasi metafisiche alle quali sfugge l'autentica, disordinata dinamica delle cose. Tradotto in termini fisionomici, com'è necessario quan-

do si parli di forme musicali, ciò significa che i principi primi della similitudine e del contrasto, i quali non possono essere aboliti, debbano venire però sottoposti a una radicale revisione critica che li disordini e li disarmonizzi poichè l'inganno della ragione non consiste affatto nel conservare questi principi primi, ma nel disporli in un certo modo simmetrico. Di questo Petrassi è evidentemente consapevole e del resto lo stesso Bortolotto, sia pure con un certo rammarico, concede che l'opera non sia scritta «secondo il principio moderno della dissociazione assoluta»; anzi nel brano citato all'inizio, elenca esaurientemente le varie forme di similitudine che il discorso di Petrassi conserva.

Naturalmente essendo venuta meno la possibilità di una stereotipia formale nella musica contemporanea, è chiaro che ogni scelta che venga compiuta in questo campo ha un suo preciso e ben delineato significato; le scelte per un musicista contemporaneo si sono infinitamente e drammaticamente aperte. Nella fattispecie, quella di Petrassi si basa dunque sul principio della continua mutazione delle immagini, sulla rappresentazione di barlumi di realtà che si presentano un attimo e subito si sottraggono alla attenzione, come in una visione onirica nella quale ci si affanni continuamente a scoprire un senso che continuamente muta e sfugge. Ciò che dà un significato a questo continuo variare di inafferrabili immagini, (l'angoscia che le lega) è appunto il *principio* della continua mutazione, il quale, appunto come principio, è una forma di similitudine, di permanenza. E c'è un altro principio fondamentale di permanenza al di sotto della serie capillare dei microcosmi, cioè quello del parallelismo fra i microcosmi del solista e quelli dell'orchestra: «Concerto» in questo caso non è inteso nel senso tradizionale di «certamen», di contrapposizione drammatica fra due realtà opposte, di confronto quasi speculare fra due realtà simili, secondo il principio della rifrazione continua delle mutevolezze dell'una nelle mutevolezze dell'altra, la qual cosa moltiplica e potenzia il significato di ciascuna di esse.

# Tre festival: Pesaro, Porretta, Locarno

1. I più stimolanti tra i festival cui c'è capitato di partecipare nel corso dell'anno, sono certamente quelli di Porretta e Pesaro. Quest'ultimo, già al suo secondo anno di vita s'è decisamente inserito nel numero dei « grandi » festival su un piano che potremmo dire di carattere competitivo. Porretta, senza prefiggersi mete tanto ambiziose ha ancora una volta rispettato il suo ruolo di manifestazione cinematografica più delle altre attenta a problemi di natura rigorosamente culturale. Alla manifestazione pesarese va in ogni caso riconosciuto il merito, non lieve, di aver saputo respingere le tentazioni dell'ufficialità pur riuscendo a dotarsi di strutture organizzative notevoli e tali da poter reggere il confronto con quelle della rassegna veneziana che ha puntualmente riconfermato, quest'anno, il suo attuale stato di crisi. Ciò significa che non sempre la complessità dell'organizzazione è strettamente collegata alla mancanza di vitalità.

La discreta qualità artistica delle opere rappresentate, la delimitazione del campo entro i contorni del « nuovo cinema », la particolare costituzione della giuria che ha chiamato in causa un centinaio di critici e un pubblico sufficientemente folto, il contemporaneo svolgimento di una Tavola Rotonda sul problema delle creazioni di una « nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico » (dalla quale sono uscite le cose più interessanti che siano state fino ad ora dette sul rinnovamento dei criteri di analisi del prodotto cinematografico), la sostituzione delle ormai inutili conferenze stampa con pubblici dibattiti tra registi e spettatori (critici e non) alla fine di ogni film in concorso,

hanno permesso alla direzione del festival di creare intorno alla manifestazione una atmosfera di discussione e di ricerca insolita alla maggior parte delle iniziative parallele.

Abitualmente i festival, pur radunando per parecchi giorni un numero notevole di critici giornalisti e studiosi, non offrono frequenti occasioni agli scambi di idee se non nell'ambito ristretto di coloro che si « riconoscono » come rappresentanti di una medesima tendenza o indirizzo. Il dibattito in sala è servito, se non altro, a provocare confronti immediati di ipotesi e di opinioni, utili sempre anche se necessariamente viziati dai pericoli della estemporaneità. Talvolta se ne è riportata una impressione piuttosto squallida; altre volte, specialmente nel pubblico, ha suscitato perplessità il fatto che critici autorevoli (o soltanto famosi) non riuscissero ad esprimere valutazioni convincenti o rifiutassero addirittura di mostrare opinioni, senza lasciare bene intendere se si trattasse di aristocratica riservatezza o di semplice mancanza di argomenti. In ogni caso, anche in quelli appena ricordati, non sono mancati mai i motivi di interesse e l'iniziativa ha sempre conservato il suo aspetto positivo...

Un'altra cosa utile è stata quella di aver favorito la partecipazione sufficientemente rappresentativa di gruppi di critici legati da particolari affinità, favorendo, per così dire, anche la giustificazione « antropologica » di certe maniere di giudicare, come nel caso ad es. dei seguaci dei *Cahiers* che, sotto la guida non sempre opportuna di Godard, si sono spesso esibiti in una sorta di sciovinistica gara, trinciando, ogni qual volta se ne pre-

sentava l'occasione, quei sorprendenti e noti verdetti in cui l'unica sfumatura ammesa sembra essere quella tra l'« assolutamente eccezionale » e il « perfettamente idiota ».

La ragione dell'interesse che noi crediamo di ravvisare anche in questo aspetto della manifestazione non sta ovviamente nella assurdità delle posizioni palesate, ma piuttosto, nella occasione offerta di potersi direttamente documentare su queste forme di comportamento critico. L'elemento di minor soddisfazione è stato invece costituito dalla presenza fuori concorso dei film forse più interessanti (per gli scopi del festival) dell'intera rassegna pesarese. E l'allusione è qui riferita specialmente a *Nicht versohnt* (« Non riconciliati ») di Jean-Marie Straub e a *Echoes of silence* (« Echi del silenzio ») di Peter Emanuel Goldman: due film che potremmo anche definire « di ricerca », ma che non di meno mostrano di aver raggiunto forme di espressione non certamente riducibili al piano puramente sperimentale.

L'uno e l'altro, infatti, hanno il pregio non comune alle rimanenti opere della rassegna, di superare il limite, non facilmente valicabile anche da un punto di vista di avanguardia estrema, costituito dalla necessità di rifarsi in qualche modo ad una storia (per quanto ridotta e minimizzata), senza pretendere di negarlo o di farne velleitariamente a meno, ma cercando anzi di aprire l'opera intera alla assunzione di quelle istanze o esigenze di carattere « metacinetografico » dalle quali solamente pare possa venire una informazione precisa sullo stato di personale meditazione dei problemi linguistici, oltre che espressivi, da cui parte l'autore. Straub e Goldman, hanno a nostro parere dimostrato di aver pienamente compreso che il cinema può avviarsi verso forme di reale rinnovamento espressivo solamente nella misura in cui prende piena coscienza e consapevolezza delle caratteristiche e delle possibilità del proprio linguaggio. Noi crediamo, senza con questo pretendere di stabilire in maniera definitiva ciò che *implica* e ciò che *esclude* l'etichetta

di « nuovo cinema » assunta dalla manifestazione pesarese, che la ricerca e lo sforzo degli organizzatori dovrebbero orientarsi soprattutto nella direzione grosso modo indicata dalle opere di questi due giovani registi.

E per la verità, accanto ai nomi di Straub e Goldman, bisognerebbe fare quello di Romano Scavolini per il suo *A mosca cieca*, nel quale, pur essendo maggiormente scoperto l'intento sperimentale, non mancano alcune buone indicazioni sulle prospettive aperte dalla utilizzazione di uno stile estremamente composito e dall'impiego per es. delle didascalie e delle scritte (un po' alla maniera della *poesia visiva*) sia in funzione di per se stessa espressiva, sia in relazione di scambio reciproco di senso e di valore con l'immagine normale. Ma trattandosi di un'opera prima è ovvio che siano necessarie ulteriori e più convincenti verifiche. Quel che però importa sottolineare è il valore che tali opere possono presentare anche se alla fine non hanno la forza di sollevarsi al di sopra dell'esperimento magari privo (e questo appunto si tratta di verificare) di qualsiasi e ulteriore possibilità. E' invece un fatto che nell'ambito specialmente della critica cinematografica si tende ad attribuire alla ricerca sperimentale un significato negativo superiore a quello comunemente in uso presso altre forme di critica artistica. D'altra parte se è vero che diventa difficile esprimere un giudizio globale su un'opera di carattere sperimentale, è altrettanto vero che bisognerebbe quanto meno poter valutare con una certa approssimazione la direzione nell'ambito della quale l'esperimento si colloca. Rifiutare questo tipo di ricerca in quanto sperimentale non ha senso, così come non ha senso una accettazione indiscriminata sulla base dell'unica garanzia offerta dalla « sperimentabilità ».

Anche nell'ambito del nuovo, anagraficamente inteso, dovrebbe essere possibile operare delle scelte, sia pure approssimativamente e necessariamente provvisorie, che tentino di decifrare l'orientamento dell'opera e il tipo di prospettiva aperta. Per quan-

to ci riguarda, mentre riteniamo di poter ravvisare nel « nuovo » di Straub, Goldman, Scavolini, un orientamento particolarmente sensibile alla necessità di cogliere certi modi di essere della realtà e della vita (insomma una specie di ancoraggio al reale, e ai problemi che esso pone, pur nelle più diverse forme di invenzione formale), non crediamo di scorgere le medesime caratteristiche in opere come *L'uomo dal cranio rasato* di André Delvaux, *Il rivoluzionario* di Jean-Pierre Lefebvre, *Papà Natale ha gli occhi azzurri* di Jean Eustache, *Brigitte et Brigitte* di Luc Moullet, *Iag* di Peter Kilberg.

La distinzione non implica necessariamente un giudizio del tutto negativo su questo gruppo di opere (alcune di esse anzi meriterebbero una analisi più particolareggiata), ma si limita ad indicare più semplicemente la presenza di criteri di manipolazione del materiale (o dei materiali) ancora troppo letterari, per così dire, e dunque lontani dalla esigenza di un rinnovamento formale inteso come risultato della assunzione effettiva di un punto di vista prospettico veramente originale e capace di cogliere della realtà, contenuti contemporanei e anticonformisti in grado di suscitare (anche da parte dello spettatore) un dialogo ed una partecipazione che non siano di tipo passionale o addirittura sentimentale.

A Pesaro invece s'è visto più di una volta che non sempre i prodotti delle nuove cinematografie europee sanno liberarsi dalle tentazioni del sentimentalismo, della passionalità, della costruzione ancora in qualche modo eroicizzata, e dunque mistica, del personaggio, della narrazione schematicamente organizzata e dosata secondo il ricettario tradizionale. In fondo anche *Il coraggio quotidiano* di Eval Schorm (che ha vinto il festival riscuotendo i convergenti favori della critica e del pubblico) non può dirsi sicuramente esente da questo genere di tentazione. Esso anzi vi soccombe in maniera apertissima mettendo chiaramente in luce la sua posizione di retroguardia nei confronti dei prodotti che la cinematografia europea ha sfornato in questi ultimi

anni. Il suo valore di novità può restare in qualche modo salvaguardato soltanto in relazione a ciò che le cinematografie dei paesi socialisti ci hanno abitualmente presentato come esempio della loro produzione e del grado di evoluzione artistica raggiunto.

Questo non vuol dire che mancarono ragioni anche apprezzabili per attribuire a Schorm il massimo riconoscimento della manifestazione (tra l'altro Pesaro non è un organismo che si occupa soltanto della premiazione di certe opere: esso infatti pretende anche di curarne la diffusione e non c'è dubbio che un riconoscimento internazionale possa favorire o facilitare la circolazione di un prodotto per molti aspetti interessante), ma vuol dire però che la maggioranza dei critici cinematografici continua a considerare « nuovo » quel cinema che presenta determinate caratteristiche geografiche, anagrafiche, ideologiche o politiche, raramente accorgendosi delle novità stilistiche che sono le uniche ad avere veramente importanza.

**2.** Porretta ha scelto quest'anno il criterio difficile, ma rigoroso, della rassegna a carattere non competitivo. L'intento era quello di offrire un panorama sufficientemente informativo della produzione di alcuni registi, o gruppi di registi, che operano attualmente sul piano della ricerca stilistica, oppure, più semplicemente, con propositi di rinnovamento, all'interno di cinematografie considerate nuove per esplicito riferimento alla loro recente formazione, per cui chi volesse sottilizzare ancora sul « nuovo » sarebbe questa volta fuori tema.

Secondo il piano previsto dalla coraggiosa formula, si sono visti a Porretta: un largo panorama del documentario cubano dopo la rivoluzione castrista, una vasta scelta di opere rappresentative della cinematografia jugoslava sia nel campo del documentario (Scuola di Belgrado) che in quello del film a soggetto, una retrospettiva del *free cinema*, la «personale» del regista statunitense d'avanguardia Kennet An-

ger (premiato in una precedente edizione per *Scorpio Rising*) e due esponenti del cinema svedese: Vilgot Sjöman e Bo Widerberg.

La presenza del cinema cubano a Porretta trova giustificazione nella esigenza di informare un pubblico specializzato sui criteri con cui viene organizzata l'attività cinematografica in questo paese. Cuba com'è noto non ha mai avuto una produzione che possa essere in qualche modo considerata nazionale. Prima del '59 essa si limitava per lo più ad offrire scenari e sfondi per drammi di carattere avventuroso, in genere prodotti con capitali stranieri. Solamente dopo la rivoluzione fu possibile raccogliere le fila di una attività quasi clandestina sviluppata negli ultimi anni del governo Batista, e organizzare un istituto statale per l'arte e l'industria cinematografica. Da questo istituto, cui vennero all'inizio attribuiti compiti di carattere didattico, cioè di preparazione dei registi e dei tecnici, sono stati prodotti i documentari presentati a Porretta. Il tono di queste opere che rivelano tutte una uniformità sostanziale, è quasi sempre di carattere didascalico-illustrativo e, pur cercando di seguire una linea di verità e di sincerità il più possibile lontano dalla propaganda dichiarata, non coltivano certo ambizioni artistiche particolari. Uomini come Jvens, Marker, Gatti, Kalatazov, Evtuschenko o Zavattini che hanno saltuariamente collaborato con l'istituto cubano, non hanno avuto il tempo di lasciare una traccia sicura. Alea, Espinosa, Fraga, Canel, Roldan, Gomez, Massip, Torres, Alvarez, Noguera e gli altri, hanno messo in evidenza l'esistenza di una vasta attività cinematografica per ora impegnata nell'affinamento dei propri strumenti e nel tirocinio scolastico, ma evidentemente decisa a trarre dalla realtà e dall'esperienza della rivoluzione temi e problemi carichi indubbiamente di fascino e di interrogativi artistici.

Diversa per molti aspetti la situazione della cinematografia jugoslava sorta in un paese dove, sia pure tra molte difficoltà ed impedimenti, non si è mai tralasciato di

mantenere legami stretti con la cultura e l'arte degli altri paesi europei anche nelle manifestazioni più spregiudicate e d'avanguardia. Per quanto riguarda il cinema non si può fare a meno di notare che i registi jugoslavi delle nuove generazioni hanno seguito da vicino le esperienze di autori come Antonioni, Resnais, Godard. L'influenza di questi maestri si è tradotta sul piano pratico in una ricerca di carattere formale e nell'adattamento di temi di natura esistenziale ormai comuni a gran parte della cultura europea. S'è avuta così la sensazione che il cinema jugoslavo sia riuscito ad evitare le pastoie del cinema didascalico e propagandistico, attraverso il quale hanno dovuto passare altre cinematografie socialiste, senza però riuscire, o senza riuscirvi sempre, a fondere le sollecitazioni di provenienza europea con la necessità di riflettere i problemi tipici della realtà nazionale. Petrovic, Makavejev, Papić, Dordević, Bulajić, Slyepcević, Pavlović, Mimica, hanno dimostrato di essere pervenuti ad un notevole grado di raffinatezza nell'uso degli strumenti e delle tecniche; ciò che ancora non si vede è la capacità di mettere questa abilità al servizio di problemi direttamente tratti dalla realtà del paese e non, come spesso avviene, dalla moda e dalla pubblicistica straniera. Si ha insomma la sensazione che questi giovani registi potrebbero fare un cinema migliore se facessero un cinema più evidentemente jugoslavo. Alcuni di essi per la verità, come Vatroslav Mimica con *Prometeo dell'isola di Visevica*, Vejko Bulajić con *Sguardo nella pupilla del sole*, Dusan Makavejev con *L'uomo non è un uccello*, hanno già dimostrato di sapersi intelligentemente porre su questo piano di ricerca. Al di là di queste più che legittime riserve resta in ogni caso, alla mostra di Porretta il merito di aver rivelato l'esistenza di tale attività in un paese che continuava a rimanere sotto l'aspetto cinematografico del tutto sconosciuto alla maggior parte dei critici. Ma il discorso non sarebbe completo se non dicessimo che accanto alla produzione dei film a soggetto esiste

pure in Jugoslavia una attività documentaristica che supera spesso volte la qualità del lungometraggio e che merita una considerazione attenta non solo sul piano della semplice informazione ma anche su quello del riconoscimento aperto di valore e di significato. Skanata, Lazic, Milosevic e gli stessi Petrovic e Dordevic, mostrano, nell'ambito di questo genere, un puntiglio, una precisione ed una efficacia polemica e critica non ravvisabile nella stessa produzione maggiore.

Quasi sempre protestataria invece la linea polemica proposta da Vilgot Sjöman (« 491 ») e Bo Widenberg (« Amore '65 », « Il quartiere del corvo », « Il Peccato svedese ») che pur fornendo una immagine vivace della cinematografia svedese, hanno suscitato molti dubbi circa la effettiva sincerità delle loro opere dove spesso il compiacimento intellettualistico e l'intento volutamente eversivo impediscono il conseguimento di risultati convincenti. 491, che è forse il più duro dei film presentati, non supera il limite della denuncia piuttosto generica dei metodi di rieducazione troppo ottimistici usati nei confronti della delinquenza giovanile. La materia sembra interessare l'autore più per i risvolti di assurda ed incosciente depravazione, che fanno di questo film un'opera particolarmente maledetta, che non per la effettiva gravità del problema posto in evidenza. Per cui anche la ricerca sui vizi della sponda opposta (l'evidente pederastia di un ispettore sociale che tenta di irretire uno dei ragazzi) non raggiunge effetti convincenti. D'altra parte Amore '65 che è invece il più intellettualisticamente e pretenziosamente estetizzante, non permette al suo autore di andare al di là del semplice ricalco di ciò che Fellini avea più chiaramente detto in *Otto e mezzo*. Perfino l'occasione offerta da Ben Carruthers, in veste di allusione cultural-cinematografica, è stata miseramente sciupata.

Ma tra i meriti maggiori della rassegna porrettana, sta sicuramente l'aver organizzato una retrospettiva del « primo » *free cinema*; quello per intenderci che ebbe

origine nel '56 al *National Film Theatre* di Londra nel corso di una serata durante la quale vennero presentati tre cortometraggi: *O Dreamland* di Lindsay Anderson, *Together* di Lorenza Mazzetti, *Momma don't allow* di Karel Reisz. Quella serata e il programma distribuito agli intervenuti (« Un film non deve essere troppo personale. L'immagine parla. Il suono amplifica e commenta. La perfezione non è nei nostri propositi. Un atteggiamento significa uno stile, uno stile significa un atteggiamento. Implicito nel nostro atteggiamento è il credere nella libertà, nell'indipendenza dell'uomo, nel significato della vita di ogni giorno ») costituirono l'atto di nascita del nuovo movimento e segnarono la data d'inizio per il rinnovamento del cinema inglese. Di Anderson si sono visti, oltre all'opera citata, *Wakefield Express*, *Thursday children* ed *Every day except Christmas*; della Mazzetti, *La metamorfosi* (dal racconto kafkiano); di Reisz *We are the lambeth's boys*. Completavano la rassegna film di Schlessinger, Flechter, Ingram, Grigsby, ecc. Ne è risultato un panorama quanto mai interessante offerto alla necessità di una verifica di giudizi a suo tempo espressi su questa importante esperienza. Così, pur nella sostanziale unità di intenti e di atteggiamenti, è stato possibile rendersi conto dei diversi valori personali, delle indicazioni tutt'ora valide, dei cedimenti, delle provenienze più o meno indicative dei registi oggi famosi, degli scarti intervenuti fra progetti abbozzati e realizzazioni ormai attuate. Non potendo dilungarci in questo bilancio analitico diremo, ma puramente a titolo di cronaca, che una delle cose, tra le altre ancora piene di fascino, sono i cortometraggi della Mazzetti in cui (il confronto ha largamente confermato questa ipotesi) una certa visione kafkiana della realtà e delle cose (evidente anche là dove non si tratta di operare una trasposizione come nel caso di *La Metamorfosi*) viene cinematograficamente realizzata con bella efficacia nella ricerca di atmosfere allucinanti e nella comuni-

cazione di stati d'animo di ansia e di solitudine senza speranza.

I pareri maggiormente negativi sembra averli suscitati la personale di Kennet Anger, presentata a Porretta con quattro opere: *Fireworks*, *Eaux d'artifice*, *Scorpio Rising*, *Inauguration of the pleasure dome*. In realtà nessun film del documentarismo americano è sembrato paragonabile a *Scorpio Rising* la cui perfezione formale e il cui particolare fascino ancora una volta non bilanciano, come abbiamo già notato (v. Portico n. 2) la sottile ambiguità del testo. Ad ogni buon conto, al di là delle personali preferenze, la rassegna porrettana è sembrata l'unica in grado di risolvere il problema della documentazione, il più possibile completa, su personalità e cinematografie non sufficientemente conosciute. Anche quando non ha soddisfatto dunque la mostra di Porretta ha informato e ha informato bene.

**3.** L'abbandono della formula competitiva non sembra avere gran che giovato al festival di Locarno, e ciò soprattutto perchè non si è voluto scegliere - come a Porretta - il criterio della documentazione a livello, diremmo quasi, saggistico e si è preferito conservare la vecchia struttura ecletticamente mondana, alternando film di un certo valore e impegno ad opere di semplice intrattenimento. Dalla commedia musicale, come *Tre cappelli per Lisa* dell'inglese Jak Hanbury, si è così passati al capolavoro autentico, come *La guerra è finita* di Resnais (presentata purtroppo fuori festival). In posizione più o meno intermedia, tra queste due sponde, sono di volta in volta apparsi, alla rinfusa film italiani di nessuna importanza, opere provenienti dalle precedenti rassegne, prodotti di chiaro impegno ideologico, esempi di pura e semplice distrazione. *Bloko*, un film di Aldo Kyrrou su alcuni episodi della resistenza ateniese che rappresentava un po' la curiosità della rassegna sia per la persona dell'autore (noto saggista cinematografico) sia per le polemiche in varie oc-

casioni sollevate, s'è rivelato a nostro parere un lavoro sorprendentemente sprovveduto, sospeso a mezz'aria tra la più assurda sciatteria (che Kirou ha tentato di contrabbandare, con tipico snobismo parigino, per « stilizzazione » di provenienza brechtiana) e il romanticismo più pedestre e insulso. Ben altrimenti rimarchevole al confronto è risultata l'opera presentata dalla Romania per la regia di Lucian Pintilie dove il medesimo problema viene affrontato e trattato con un tono ed una misura certamente insoliti negli esempi del genere fino ad ora offerti dalle cinematografie socialiste. E anche se la seconda visione ha messo maggiormente in luce la provenienza troppo occidentale delle esagerate insistenze sugli aspetti elegiaci della vicenda, non si può fare a meno di credere che *Domenica alle 6* abbia chiarito, più di quanto non fosse risultato a Pesaro, i pregi impliciti nel particolare atteggiamento di distacco che il regista ha voluto assumere nei confronti della materia del racconto. Ma i motivi di più immediato interesse la rassegna di Locarno li ha offerti nell'ambito della sua sezione retrospettiva dedicata quest'anno a Pabst. Del famosissimo regista tedesco è stata infatti presentata una scelta comprendente quasi tutte le opere più significative e rappresentative dei suoi vari interessi e periodi di evoluzione, non esclusa la versione cinematografica della brechtiana *Opera da tre soldi* che, nella edizione tedesca (ma a Locarno s'è vista anche la corrispondente edizione francese realizzata dallo stesso Pabst con alcune modifiche e con diversi interpreti), ricalca, per quanto riguarda l'impianto scenico e l'interpretazione registica, la prima realizzazione teatrale di Eric Engel, avvalendosi della collaborazione dei medesimi attori e specialmente della grande cantante Lotte Lenya (moglie di Kurt Weill) nella parte di Jenny delle Spelonche. Oltre a questo, non pare che al festival locarnese (cui bisogna scontare le gravi difficoltà d'ordine tecnico e artistico determinate dal problema della ristrutturazione della rassegna e dal passaggio della direzione da Berretta

ad un comitato organizzativo diretto da Bianconi) si debbano riconoscere altri pregi tranne, forse, quello di aver riproposto un film particolarmente intelligente come *Morgan, pazzo da legare* di Karel Reisz, e l'altro di aver organizzato le cosiddette « giornate

dei giovani » cui hanno partecipato Pio Baldelli con due relazioni (Mas-media e industria culturale, Eroi e miti giovanili nel cinema contemporaneo) e Lotte Eisner con una interessante introduzione alla visione della retrospettiva.

---

## 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'OGGIO - SALANI - PRINCIPATO - SADEA - DELLA VOLPE - LE MASCHERE - RONZON - EIAS - MEDITERRANEE - NAGHEL - ISTITUTO D'ARCO - NUOVA ACCADEMIA.

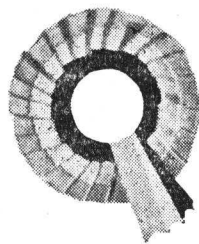


COMMISSIONARIA PER MANTOVA E PROVINCIA

A. MINGHETTI & C.

**Lambretta**

*Assistenza  
Ricambi originali*



---

**MANTOVA** - Via Vittorino da Feltrè, 63 - Tel. 28.632

# Ironia e favola nelle opere di Donzelli

A due anni di distanza dalla mostra che Donzelli tenne alla Galleria 2000 di Bologna, come Oreste Ferrari notava allora nella presentazione al catalogo, «la ricerca intrapresa dal giovane pittore resta profondamente radicata alla esperienza del reale: ed è su questo terreno che egli dovrà sapersi tenere costantemente, se vorrà consolidare la sua fisionomia artistica ed evitare i rischi di un facile e forse anche fortunato ammanieramento delle sue qualità»; e crediamo di non errare nell'affermare che oggi l'artista ha proseguito quell'intento consolidandolo e precisandolo. Infatti i suoi primi quadri del '64, con titolo «metamorfosi», in cui la realtà circostante veniva resa (nella sua totale espressione) per una sottile componente organica ambigua, sono, a nostro avviso, i dati essenziali per una lettura delle nuove opere, dove ogni alone ambiguo pittorico si è risolto in chiarezza linguistica con la conseguenza che la sua prima esperienza del reale si è maturata a tutto vantaggio del significato affettivo simbolico dell'originario organicismo.

Certo non vogliamo alludere minimamente che opere di tal genere non abbiano avuto una loro precisa importanza, ma solo evidenziare come esse siano state il tramite dello sviluppo e la determinazione di una nuova iconografia che proprio partendo da quella informe organicità si è definita nel contesto dei nuovi dipinti. Nella maturazione esperienziale, Donzelli, meglio analizzando il suo personaggio (l'uomo), è riuscito ad ambientarlo in uno spazio familiare, dove ogni oggetto, sia pure apparentemente, sem-

bra essere collocato casualmente in una incidenza dialogica con la storia del personaggio stesso. Ed ecco come la metamorfosi implicita nelle rappresentazioni precedenti (cioè l'autodeterminarsi di parti organiche nel contesto del dipinto) per una resa aggressiva convalidata da colori accesi e intensamente materici, si è venuta man mano, proprio per una dialettica tendente ad una più idonea oggettivazione delle immagini, a proporre non già per una sintesi riduttiva, ma per una corrispondenza semantica tra la vita del personaggio e la realtà circostante.

L'operazione cui mira il nostro artista è appunto di carattere oggettivo, in quanto la resa è tra le più fedeli al panorama percettivo che ci circonda, solo che nella trasposizione di dette immagini la caratteristica oggettuale, passa in secondo ordine per dare pieno adito (quindi vengono adoperate quale mezzo strettamente comunicativo) alle componenti favolesche che sono caratteristiche precipue al poetare, se c'è concesso dire, del giovane artista. Quindi Donzelli, pur appropriandosi, come sopra abbiamo detto, di immagini ormai usuali e propagandate per fini educativi (i così detti mass-media), li adopera proprio per una demitizzazione degli stessi, ad un fine discorsivo alla cui base rimane sempre un intervento più che manuale, come avviene per i così detti adepti del fumetto integrale — essenzialmente intellettuale — in una riconoscenza di fattori che più che esteriori sono intimamente legati allo sviluppo espressivo — soggettivo — in contrasto al gran dilagare di operazioni anonime alla cui base per la maggior parte

rimane un quantitativo demistificatorio di una realtà che viene ad essere riproposta senza alcun intervento.

La costruzione di questi quadri, come facilmente si può notare, se pur presenta internamente delle antinomie tra immagini della figurazione commerciale e la resa pittorica (colori di sapore espressionistico) o ancora tra l'evidente oggettività e la componente intensamente fantastica della sua strutturazione, viene a risolversi nel tessuto comunicativo che amalgama appunto ogni contrasto, ponendo principalmente l'accento sull'essenzialità che è alla base di Donzelli; cioè evidenziando non già l'immagine per l'immagine, ma la simbolica resa che l'artista nel suo rappresentarla riesce a conferirle. Ed ecco come a nostro avviso un'operazione di questo tipo non solo è da considerare valida, ma anche completa dal punto di vista comunicativo, in quanto in essa vengono a convogliarsi le principali componenti che incidono sul nostro vivere quotidiano.

Non vi è dubbio, proprio per le componenti intrinseche di urto e di facile assimilazione, che opere di tal genere, cui ormai si dedicano artisti tra i più significativi, quali Adami, Arroyo, Saul, Tèlèmaque, ecc., trovino nel loro proporsi (quindi nel loro concretizzarsi come opere finite) una sorta di dialogo demistificatorio da un lato (ironia e ludicismo), ma anche attivamente partecipe alla realtà contemporanea (gli strumenti linguistici). Logicamente un tale procedimento non è che si sia imposto diciamo così ex abrupto, in quanto nel nostro panorama storico artistico dal dadaismo all'informale e al surrealismo, abbiamo chiari spunti di ironia protesa ad una evidenziazione provocatoria di certi determinati atteggiamenti della società borghese (questo a riprova di quanto Renato Barilli in altra sede ebbe a dire in base ad elementi riscontrabili «che nella ricerca contemporanea tutto è rimesso continuamente in gioco e nulla esce definitivamente di scena»), ma è anche vero che negli ultimissimi anni «l'accentuazione ironica, spesso intrecciata con lo

esito fabulistico intensamente fantastico, ha preso grande sviluppo come una vera e propria area problematica, non solo nel senso dei temi, ma anche specificatamente degli strumenti: in una sorta di contrapposizioni alla spesso cupa ponderazione e alla serietà — quando non seriosità — della problematica essenzialmente ontologica che assillava i protagonisti dell'informale» (Enrico Crispolti).

In questa area problematica sono da inserire le ultime opere di Donzelli che si offrono nella loro figuratività intimamente legata al quid della nostra esistenza, che, se pur per la componente insita fantastica, è portata ad una rappresentazione che apparentemente potrebbe essere di tipo surreale. E' a nostro avviso, invece, da considerarsi proprio per questa osmosi surrealtà-quotidianità tipica della nostra attuale espressione. Un lato positivo da addurre a Donzelli, ci sembra essere la facoltà che ha di non disperdersi nel caos dell'immanenza che viene ad essere assoggettata alle sue necessità espressive, cosicchè tutto viene ad essere ricondotto ad una discorsività narrativa dove l'invenzione è motivazione di una tematica il cui fine è tale da prospettarci una sorta di quotidianità, ma modificata da una interpretazione soggettiva. Così mentre entriamo pienamente nel quadro proprio perchè attratti da quel concatenarsi di oggetti a noi familiari, o perchè vi troviamo le nostre passioni oggettive (sogni, miti, inibizioni), tutto ad un esame di lettura più attento ci sfugge, in quanto non è più ad attrarci l'oggettività realistica degli oggetti riprodotti, ma la funzione di tramite che essi hanno in corrispondenza della storia che l'artista intenzionalmente vuole raccontarci. E' proprio per questa bipolarità cui sono assoggettati i quadri di Donzelli: cioè l'evidenziare da un lato l'ironia degli oggetti e dall'altro la favola che con essi riesce ad intessere, che a nostro avviso devono essere considerati oltre la mera resa epidermica del fumetto ma più propriamente per la qualità emblematico-simbolica che l'artista vi ha saputo infondere.

# Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno

Fondata nel 1825

Istituto Interprovinciale con Direzione Generale e Sede Centrale in VERONA

---

Direzione Compartimentale dell'Istituto di Credito Fondiario delle Venezie

## SEDI PROVINCIALI

**Verona - Vicenza - Belluno - Mantova**



DIPENDENZE N. 116

DEPOSITI: 220 MILIARDI

PATRIMONIO: 7 MILIARDI e 500 MILIONI

### **SEDE DI MANTOVA**

C.SO VITTORIO EMANUELE, 26

Telefoni: 24.261 - 24.262 - 25.673

### **Dipendenze in Provincia di Mantova**

OSTIGLIA                      telefono 9

POGGIO RUSCO              telefono 11.02

QUISTELLO                    telefono 12.03

### **Uffici di Esattoria, Tesoreria e Ricevitoria**

MANTOVA, Via Arrivabene n. 28 bis - tel. 21.761 - 24.493 - 27.400

OSTIGLIA - tel. 9



**Tutte le operazioni ed i servizi di Banca  
Credito Agrario e Fondiario  
Servizio estero in qualità di "Banca agente",  
Cassette di Sicurezza**

ORGANIZZAZIONE

**ALESSANDRO**

**VITTADELLO**

**confezioni**

Eleganza - Convenienza

Buon Gusto - Garanzia

**Quattro qualità in un solo nome**

**Vittadello**



**MANTOVA** - Corso Umberto I. - telefono 26.382  
Piazza Cavallotti - telefono 26.372  
Portici G. Verdi - telefono 24.331

**REMAINDERS' BOOK  
ITALIANO**

Il servizio internazionale  
per l'acquisto del libro a  
metà del prezzo di co-  
pertina



presso:

**libreria**

**G. GRECO**

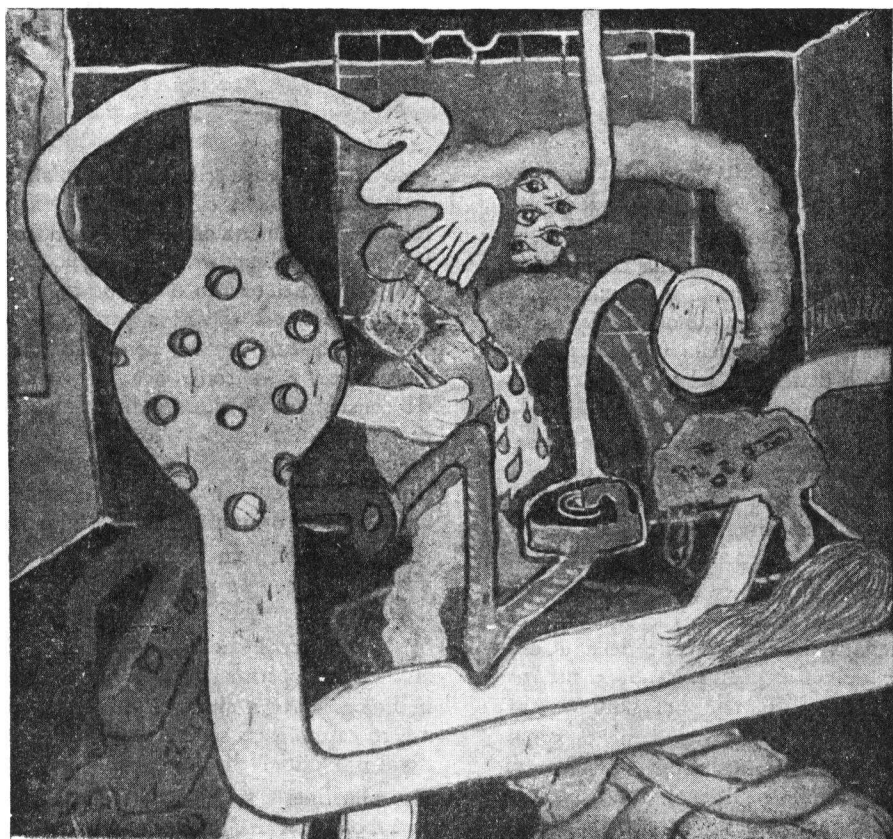
Via Principe Amedeo 26/A  
Tel. 30.414

*Casa dei Rasoi*

*Elettrici*

Via Roma, 36 - tel. 26.581  
MANTOVA

*vendita  
e riparazioni  
rasoi elettrici  
di ogni tipo  
e marca*



*Bruno Donzelli*

*"Casa con diva,, 1966*

Renzo Margonari | **Gli orpelli della storia nel  
"Federico II di Hohenstaufen",  
di Sergio Vacchi**

Ad ogni mostra di Vacchi mi convinco sempre più che quando mi accade di leggere — abbastanza spesso in verità — che l'attuale sua pittura è una strana commistione della cultura petroniana e di quella capitolina, ancora una volta sono al cospetto di un lampante esempio della pigrizia intellettuale e della deficienza selettiva di certa nostra critica «militante». Vacchi, infatti, non ha più niente nella sua pittura che risalga alla formazione emiliana: egli è, oggi, totalmente, un pittore romano al punto che mi sento ragionevolmente in grado di sostenere — a costo di suscitare tolleranti sorrisi — una certa affinità con Scipione. Fondamentalmente la Roma di Vacchi non è diversa, nella visione, da quelle della «Cortigiana» e del «Cardinal Decano» e mi meraviglia, devo dirlo, che con tanti saggisti degni di assoluta stima e certamente approfonditi nella conoscenza della singolare figura di Vacchi come io non sono, nessuno abbia individuato questo preciso dato nella attuale fase di lavoro dell'artista. Ovvero — se ciò s'è verificato — nessuno di loro abbia creduto giustificata questa osservazione al punto da doverne dar conto (e qui sollevo eccezione per Enrico Crispolti, fedele interprete di Vacchi, che il nome di Scipione l'ha accennato, sia pur incidentalmente ma più volte, nella sua monografia sul ciclo del «Concilio». Del resto in questo libro v'è anche un'anticipazione sulla conclusione del presente articolo). Personalmente — mi si conceda questa (forse ingenerosa?) digressione — ritengo che, al fondo, Vacchi coltivi il permanere di questo equi-

voco interpretativo (del resto tutt'altro che sostanziale), poichè ciò prolunga — a livello inconscio, o intenzionalmente, non so — i legami con l'odiata-amata Bologna, che non vivono più nel tessuto delle sue ragioni poetiche. E con ciò si spiega perchè il ritorno a Bologna con la sua personale alla «S. Luca» non è — come è facile ritenere — da considerarsi il ritorno di un figliol prodigo arricchito ma, al contrario, la dichiarazione di un atto di indipendenza nei confronti di una cultura con la quale non sente alcun legame ormai, e ci tiene a dimostrarlo. (Da citare qui, come esempio d'alto e civile diletto, l'omaggio a Bologna la cui simbologia è ben leggibile). Un deciso rifiuto.

E' a Vacchi che si deve la rottura con la stagnante permanenza dell'Informale che in Bologna aveva sino ad un anno fa l'ultima roccaforte ben sorvegliata dalla presenza di alcuni critici che hanno creduto in esso sino alla fine, e se i migliori dei giovani artisti bolognesi lo hanno seguito (e questo suo ruolo di battistrada, chi vorrà negarlo?) la loro operazione culturale conserva ancora l'aria saputa e plateale della furbizia balanzona, si tratta insomma di intelligenti adeguamenti, mentre la fuga di Vacchi a Roma «per esserne provocato» rispondeva ad una autentica spinta interna, alla decisione di farla finita con un certo ambiente e tutto ciò che esso rappresentava. Il «segno» di Vacchi lo ritroviamo spesso, facilmente riconoscibile nei quadri «viscerali», «neofigurativi» di Pozzati e di Cuniberti ed oggi ancora nei tentativi di certi giovanissimi bolognesi come Saliola e Di Bernardo.

Ma Vacchi, ormai è un altro. Ora se già si può parlare ragionevolmente di un Vacchi barocco, consapevolmente impegnato in una mordace requisitoria nei confronti di una Roma prelatizia, falsamente monumentale, cancrenosa, la Roma dell'orpello storico, la Roma che fagocita, che integra, che ingloba, la Roma dello sfacelo morale istituzionalizzato, è tempo di tentare di inquadrare il discorso di un Vacchi conseguenza della «scuola romana», risalendo a Scipione. Discorso che si fa evidente e necessario ove si consideri che persino il già citato «Omaggio a Bologna» è propriamente uno dei suoi quadri più «romani» e, in questo senso, assai significativo come testimonianza di una rottura senza possibilità di recuperi. (Io non sono disposto ad interpretare — come molti hanno fatto — gli «Omaggi a Morandi» come una commossa testimonianza di considerazione per l'artista scomparso. Cito quella serie di tele unicamente per chiarire le mie convinzioni sulla posizione di Vacchi nei confronti di Bologna: e per far ciò non sento il bisogno di parlar bene di Morandi senza parlar male di Vacchi o viceversa, che mi sembra la maggior preoccupazione emersa dagli articoli che recensivano quella mostra).

Vorrei ancora insistere accennando — senza sviluppare l'argomento che riguarda più il costume che l'arte — alla possibilità di una ipotesi su Vacchi anti-Guttuso coinvolgendo, a livello mondano e nella sua volontà di inserirsi profondamente, di «metter radici» nella contemporanea vita artistica romana, il personaggio: anche se questa ipotesi può ritenersi ingiustamente peregrina e non può far piacere, nè comodo al pittore. E' un fatto, in ogni modo, che la mostra alla bolognese Galleria S. Luca, pone questi problemi in modo perentorio e ritengo Vacchi troppo intelligente per non valutare obiettivamente (e strumentalizzare) la situazione consciamente determinata dalla sua opera. Che oggi l'artista sia nettamente integrato in senso socio-culturale nell'ambiente romano è un fatto. Fatto che ha risvolti significativi come, posso dirlo, la mancata

comprensione del suo fare alla mostra milanese (gall. Nuova Milano).

La mostra bolognese s'impennava su un unico grande dipinto, sul quale una elegante monografia con testi di Barilli, Crispolti e Del Guercio è stata pubblicata come primo esempio della nuova collana ACME (Ed. Lerici). «Morte di Federico II di Hohenstaufen» è una prova che riconferma le anticipazioni di Crispolti ai tempi del «Concilio»: «Vacchi dirime il simbolo storico che nella sua aulicità tende a terrorizzare intimamente a dominare l'umano, vuole umanizzare insomma il simbolo, profanarlo se possibile, per variarne l'alone di assolutismo metafisico» per cui il «Federico II» non è ideologicamente differente dal lavoro svolto in precedenza anche se fra quel ciclo (destinato ancora a rimanere un punto ben fermo della storia personale di Vacchi) e quest'ultima opera, corre un periodo di intenso lavoro esemplificabile nei «Brindisi» della Biennale, negli «Omaggi a Giulio Romano», e gli «omaggi a Morandi» (non parendomi la serie dei ritratti esposta recentemente a Roma allo stesso livello). E' evidente che i putrescenti inganni della città eterna non sono meno presenti nel «Federico II» che nelle celebri tele del «Concilio». L'onda che trascina le rovine etiche di Roma (un'onda che non nasce e non finisce, come anche fosse di marmo o, meglio, di poliestere); Federico II, anche lui trasformato in orpello marmoreo; l'immmanenza della quotidianità, rappresentata dal tavolino con la cravatta e la poltrona, sotto il telefono di marmo decrepito, però. Simboli che ritroviamo, confermati, nei numerosi studi e particolarmente evidenziati nei «La telefonata marmorea» (idea consapevolmente magrittiana). Ed il *discorso nuovo* di Vacchi è probabilmente questo. Dotato di una rara sensibilità anticipatrice, Vacchi è oggi tra i primi artisti a compiere il ricupero del Surrealismo «storico» e non contentandosi di ventilarne le possibilità ha affrontato d'impeto il problema (del resto frutto di una lunga gestazione) con un quadro di enormi dimensioni: forse per com-

piere una verifica senza possibilità di equivoci.

Se Vacchi, in occasione di una mia recente visita al suo studio, ha voluto mostrarmi le opere di Dix (un Dix splendido), Magritte e Sonnestern (considerato da noi solo uno stravagante), la cosa non è senza significato. L'ambiguità oggettiva di Magritte, il «classico» espressionismo di Dix (che, a voler ben guardare è per l'Italia, un pittore ancora alla macchia e ben lontano, anche sul piano internazionale, dall'essere considerato nella sua giusta prospettiva) sono i paradigmi dell'attuale ricerca di Vacchi, dove ben si giustifica la simpatia per le spudorate ossessioni erotiche di Sonnestern. Vacchi stesso non ebbe scrupoli nel dirmi che tenersi in casa questi quadri «lo migliorava». Mi pare anche utile sottolineare che la mutazione che sta subendo il mezzo tecnico di Vacchi è assai più avanzata di quanto non possa sembrare a prima vista; e la differenza sostanziale, se esiste, con i periodi precedenti è da ricercare a questo proposito. Oggi il pittore appare impegnato nel tentativo di tornare a «dipingere bene», nella conquista di un linguaggio più analitico e preciso, a riforma di quel «dipingere male» che sino ad oggi gli era stato mezzo tanto congeniale ed era ormai una delle caratteristiche *di segno* della sua pittura.

# EINAUDI

## Biblioteca di storia dell'arte

A. Chastel - **Arte e Umanesimo a Firenze** - Traduzione di Renzo Federici - pp. XXI-584 con 170 illustrazioni fuori testo - L. 8.000.

H. Focillon - **L'arte dell'Occidente** - Introduzione e note di Jean Bony - Traduzione di Emilio Faccioli e Gino Baratta - pp. XLI-332 con 362 illustrazioni fuori testo - L. 10.000.

A. Hauser - **Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna** - Traduzione di Clara e Anna Bovero - pp. XXVII-369 con 362 illustrazioni fuori testo - L. 10.000.

R. Wittkower - **Principi architettonici nella età dell'Umanesimo** - Traduzione di Renato Pedio - pp. XIV-165 con 229 illustrazioni fuori testo - L. 6.000.

E. Kaufmann - **L'architettura dell'illuminismo** - Introduzione di Enrico Castelnuovo - Traduzione di Renato Pedio - pp. XXIX-268 con 227 illustrazioni fuori testo - L. 8.000.

P. Toesca - **La pittura e la miniatura nella Lombardia** - Introduzione di Enrico Castelnuovo - pp. LXI-267 con 524 illustrazioni fuori testo - L. 12.000.

La collana si può acquistare presso l'Agenzia Einaudi a condizioni di particolare favore.

Agente **Dario Gorni** Via Porto, 3 - Tel. 30075.

## RECENSIONI E SCHEDE

Rinaldo Salvadori

Renato Giusti

Franco Bassani

### MOVIMENTO OPERAIO ITALIANO E SOCIALISMO RIFORMISTA

Nel corso del 1965 le Edizioni del Gallo hanno pubblicato due volumi di un certo significato: la terza parte della *Storia del Movimento Operaio Italiano* di Giulio Trevisani (che in tal modo completa la sua narrazione iniziata nel primo volume con lo studio della rivoluzione industriale e che arriva ora sino allo scioglimento della C.G.L., avvenuta agli inizi del 1927) e *Il Movimento Operaio e Socialista - Bilancio Storiografico e Problemi storici*, che presenta gli atti del *Convegno di Firenze - 18-20 gennaio 1963* (come si precisa nel sottotitolo).

Le due opere assolvono ad una funzione complementare; la prima è dichiaratamente di carattere divulgativo, nel senso autentico del termine, la seconda di carattere problematico. Il Trevisani infatti recepisce gli studi, le direzioni di indagine e i risultati della storiografia marxista dal secondo dopo-guerra ai giorni nostri; il risultato raggiunto non vuol essere comunque una « summula » pura e semplice degli studi fatti, ma una narrazione che si colloca al più alto livello selettivo dei dati raggiunti. Se pertanto la fatica del Trevisani non ci porta dei risultati nuovi, ci offre però, in un discorso piano e comprensibile, la prima storia completa del movimento operaio dalle origini al consolidarsi del fascismo. Perciò l'opera è destinata, per il futuro, ad essere sempre più un punto di riferimento obbligato; di questa nostra

valutazione è dimostrazione il fatto che a pochi mesi dall'uscita dell'ultima parte, già si è proceduto ad una seconda edizione.

L'altro volume contiene una serie di relazioni impegnative, presentate al convegno citato da studiosi di orientamento culturale diverso (marxisti, crociani, ecc.) ma ugualmente impegnati nella storiografia del movimento operaio. I relatori (Gianni Bosio, Carlo Francovich, Pier Carlo Masini, Gastone Manocorda, Leo Valiani, Gaetano Arfé, Franco Catalano) non si limitano ad indicare le maggiori conquiste in questo campo particolare di studi, ma entrano in valutazioni critiche, segnalando carenze e dissonanze, impostazioni metodologiche e finalità a volte scientifiche e a volte puramente pratiche. In tal modo nascono evidenti nuove prospettive di incremento e linee particolari di indagini da perseguire per il futuro.

Più che stimolante è pertanto la lettura, nel corso della quale ancora appaiono valorizzazioni di componenti anarchiche, libertarie, riformiste e democratiche che non sempre appaiono completamente convincenti; il ventaglio di possibilità interpretative si potrebbe considerare completo; ma è giusto usare il condizionale poiché già oggi (a quattro anni dal convegno) appaiono direzioni non emerse nel passato, oppure non affiorate con l'evidenza attuale; intendiamoci esplicitamente riferirci ad una brusca virata accennata prima ed ora apertamente dichiarata dalla *Rivista storica del Socialismo*, che, arrivata all'ottavo anno di vita con ventisei nutriti numeri, dopo reiterati dibattiti sugli effetti negativi dello stalinismo nel campo della storiografia, si pone in polemica con l'interpretazione gramsciana (o nazional-popolare) della nostra storia recente, per accentuare il momento libertario e genuinamente leninista delle vicende storiche. Con un linguaggio spesso apertamente provocatorio intende opporsi alla storiografia « ufficiale » del partito comunista arrivando sino alla rivalutazione dell'intransigenza di Bordiga, polemicamente anti-democratica e anti-parlamentare; in

definitiva ci troviamo di fronte ad una aperta rivolta contro il « togliattismo », rivolta che programmaticamente comporta l'abbandono di tutto il corpo degli abituali collaboratori alla rivista e la costituzione di un nuovo gruppo, prevalentemente reclutato fra giovani di varia estrazione ereticale.

In tutto questo non vi è nulla di scandalistico poichè in una buona repubblica degli studi, c'è posto anche per coloro che vogliono muovere le acque della « gran bonaccia »; c'è solo da augurarsi che il rigore degli studi non venga sacrificato. Per i contraccolpi politici che ne possono derivare, non entriamo in argomento in questa sede, per quanto questi possano essere più che rilevanti. Infatti è la prima volta in Italia, dalla fine della guerra, che viene esplicitamente condotta una battaglia culturale da sinistra, sotto l'insegna apertamente proclamata dell'anti-democrazia.

Mentre sempre più viva si fa l'attenzione politica verso le vicende esterne ed interne del movimento socialista in Italia, e verso le varie posizioni dei partiti e delle correnti (e al conseguente germinare di nuove impostazioni ideologiche) anche la storiografia dà il suo contributo di chiarezza e di ripensamento.

Fernando Manzotti, nell'agile collana dei *Quaderni di storia* diretti da Giovanni Spadolini, editi da Le Monnier, offre nel volume *Il socialismo riformista in Italia* (1965) un profilo sintetico delle vicende del partito socialista riformista sorto dopo l'espulsione di Bissolati, Bonomi, Podrecca e Cabrini, avvenuta nel corso del Congresso socialista di Reggio Emilia del 1912. Il Manzotti partendo, da una interpretazione di tono liberale, vede giustamente nel partito socialista riformista, più un partito democratico-liberale che un partito socialista, che consolida un'influenza giolittiniana sul movimento operaio. Le ragioni della nascita del nuovo partito, oltretutto all'accennata espulsione, vanno ricercate nella volontà di favorire in Italia la concessione del suffragio universale, che verrà poi applicato per la prima volta nel 1913; ma si caratterizzano meglio nella lotta per

un interventismo democratico nella prima guerra mondiale, differenziandosi così sempre più questo partito dal socialismo ufficiale, proclamatamente neutralista, anche se con venature di simpatia verso gli stati occidentali a reggimento liberale e democratico.

Comunque è giusto concordare con il Manzotti che in effetti il nuovo partito, più che una forza autonoma del movimento socialista, divenne sempre più una componente genericamente democratica del sistema di pesi e di contrappesi che Giolitti aveva creato e che non trova grandi modifiche nemmeno quando il Giolitti interrompe per brevi periodi la gestione diretta del potere.

Ricco di intelligenti annotazioni, di revisioni di giudizi, di profili critici e di pagine veramente notevoli per stile e freschezza pure il volume di Gaetano Arfé, *Storia del socialismo Italiano (1892-1926)*, (Einaudi 1965) Anche l'ispirazione dalla quale parte l'Arfé risulta evidente sin dalle prime pagine; staccandosi nettamente dalla storiografia di ispirazione comunista l'autore valuta positivamente l'opera di quel riformismo italiano che non si costituì mai in partito a sè (se non quando il fascismo aveva già conquistato il potere) ma che rimase sempre nell'interno del partito socialista ufficiale. Così la narrazione che prende l'avvio dalla contrapposizione di Turati e Labriola (assegnando al primo il merito della concretezza politica e della fondazione del partito socialista), si sviluppa e trova nel riformismo turatiano (seguito da Prampolini, Treves, Zibordi, ecc.) un nucleo dirigente che per la levatura non ha paragone nelle varie correnti di opposizione che di tempo in tempo affiorano nella storia del partito, anche quando questo ha una direzione non riformista.

Si è già notato che nel volume dello Arfé non sono presenti le masse operaie e contadine, ma solo gruppi dirigenti che si assumono una funzione di guida, di chiarificazione ideologica, di rappresentanza; d'altra parte è però anche vero che l'Arfé ha saputo fare opera di demistificazione

in più occasioni dicendo cose nuove anche a proposito di figure già oggetto di lunghi studi come Turati, Antonio Labriola, Arturo Labriola, Bissolati, Bonomi, Bordiga, Gramsci Serrati, Lazzari.

Che il gruppo dirigente che si ispirava al riformismo turatiano fosse costituito di personalità di grande rilievo, di eccezionale dirittura morale, di preparazione culturale, di coerenza in tutto l'arco della loro vita (anche qui vi furono naturalmente le eccezioni) sembra ormai consolidato. In coloro che abbiamo citato non troviamo defezioni, sbandamenti, incoerenze o episodi di corruzione; nei rivoluzionari spesso incontriamo personalità più vive dal punto di vista politico e culturale, come Enrico Ferri o Arturo Labriola, ma ci troviamo spesso anche di fronte ad atteggiamenti impreveduti e disorientanti. Il riformismo turatiano ha la sua fine emblematica nell'eroismo e nel sacrificio di Giacomo Matteotti. Con la venuta del fascismo la funzione storica del riformismo turatiano si conclude in modo irrimediabile; i sopravvissuti ora non riescono più a capire il mondo di fronte al quale si trovano e non sanno indicare la via per reagire e per ricostruire.

Un notevole contributo di conoscenza e di documenti per lo studio approfondito del riformismo turatiano, ci viene ancora offerto da uno studioso appassionato e anti-conformista, che buttandosi alle spalle il pericolo di facili accuse di contaminazioni fra storia e politica, mescola con disinvoltura ma mai in modo banale, i suoi studi storici, con tratti di pregnante polemica attuale. Intendiamo riferirci a Renato Marmioli che con la sua più recente fatica dà alle stampe *Socialisti, e non, controluce*, (Editrice La Nazionale, Parma, 1965).

Il Marmioli, ci si passi il termine, ha realizzato un grosso colpo, riunendo in questo volume ben cinque cospicui «fondi» riguardanti il carteggio di Camillo Prampolini. Anche uno solo di questi fondi poteva giustificare pienamente una pubblicazione.

Per lo studio del nostro Risorgimento si era verificato ciò che ora sempre più in-

sistentemente si verifica per la storia del socialismo italiano; in un primo momento furono esaminate prevalentemente le prese di posizioni pubbliche delle figure più significative, poi incominciarono ad affiorare carteggi sempre più consistenti a rivelare le radici lontane e prossime di certi atti, l'ambiente familiare e la cerchia delle amicizie, gli aspetti psicologici della quotidiana vita politica con le sue oscillazioni, incertezze, scoramenti.

In questa raccolta di documenti troviamo in primo luogo un cospicuo contributo ai primi dibattiti teorici sul socialismo italiano e precisamente quelli aperti dagli opuscoli e dai volumi di Enrico Ferri, Filippo Turati e Napoleone Colajanni sulle questioni relative alla responsabilità personale in rapporto al delitto, all'influenza determinante dell'ambiente, ai sistemi di prevenzione e di pena. Il Prampolini fu uno dei principali assertori di un positivismo interpretato in senso rivoluzionario e progressista, mentre il Ferri in quegli anni, si era assunto il compito di proporre un positivismo di tono democratico, ma molto più moderato, anche se non conservatore.

Ma forse ciò che risulta più evidente da queste lettere è il carattere personale dei vari corrispondenti e gli aspetti esistenziali della loro personalità. Non si sa per quali ragioni molte di queste figure siano state colpite da malattie nervose e abbiano avuto per anni il terrore di cadere nella follia; casi tipici ma non i soli sono quelli di Turati e di Prampolini che considerando le proprie origini familiari si sentono spesso in bilico fra controllo e follia e sono quindi propensi a scoraggiamenti improvvisi, a desideri di solidarietà, a confidenze perfino compiaciute. Contrasta poi con tutto questo il carattere di allegra spavalderia che distingue il tono delle loro lettere quando sono di fronte a pericoli reali o sono in carcere o stanno per essere arrestati.

Un atteggiamento mentale particolare è pure quello di Antonio Labriola, sempre improntato ad un accentuato pessimismo; egli non solo è aggressivo contro tutte le

istituzioni esistenti del socialismo, ma non risparmiava feroci critiche anche al Prampolini, destinatario in questo caso delle sue lettere. Del resto non si potevano pensare figure più lontane fra loro di quelle di Labriola e di Prampolini, il primo impegnato prevalentemente nel lavoro di rigore teorico e l'altro animato da un impegno costante di evangelizzazione e di dirozzamento delle plebi.

Impressionano pure alcune lettere inviate dalla Balabanoff al Prampolini dalle quali affiora un ascetismo rivoluzionario totale, che crea in lei complessi di colpa anche per essersi solo concessa qualche pausa nell'azione, per aver partecipato a qualche pranzo, per essersi attardata in una discussione amichevole con esponenti socialisti o per aver scritto una lettera non necessaria allo scopo politico prefisso.

Mirabili sono poi le lettere di Giovanni Zibordi specialmente del periodo dell'esilio « in patria » dopo la venuta del fascismo, quando buona parte dello stato maggiore riformista si mimetizza nella città di Milano; la sensibilità dello Zibordi è toccante nel procurare aiuto economico a Prampolini senza offendere la sua suscettibilità, nel difendere poi la sua memoria, affinché la personalità del grande amico scomparso non fosse strumentalizzata dalla stampa fascista o da quella frazione di socialisti che avevano cercato un compromesso con il fascismo. Si respira così l'atmosfera degli epigoni del socialismo riformista negli anni trenta in una Milano, che appunto per essere grande città offriva possibilità di sopravvivenza.

Ma ormai Prampolini e i suoi fedeli appaiono uomini di altri tempi, ammalati, sfiduciati, poveri; l'azione politica socialista viene ora portata avanti da uomini più giovani sia in Italia che all'estero. Giustamente Marmiroli conclude la sua prefazione con questa impressione che non si può che condividere: « Più studioso Camillo Prampolini, più egli mi pare un personaggio lontano da noi nel tempo e nello spazio ». E' questa la conclusione alla quale il Marmiroli era già arrivato con un appas-

sionato profilo nel 1948, quando l'editore Barbera pubblicava il suo *Camillo Prampolini*.

Un buon servizio agli studiosi del movimento operaio italiano è stato citato ancora dalle Edizioni del Gallo con la pubblicazione di tre volumi ciclostilati che assumono l'appropriata definizione di *Strumenti di lavoro. Archivio del movimento operaio*. A cura di Gioetta Dallò e di Giuseppe Bermani questi primi volumi presentano i seguenti titoli: *I Congressi delle Società Operaie (1857-1859)*; *I Congressi delle Società Operaie (1860-1861)*; *Il fascismo in Italia*. I primi due volumi si riallacciano idealmente e concretamente all'inizio della pubblicazione degli atti delle società operaie già intrapreso, pochi anni dopo la fine della guerra, nei primi numeri della rivista *Movimento Operaio*.

Questa idea delle Edizioni del Gallo sicuramente farà strada e troverà degli imitatori anche perchè sono numerosi ai giorni nostri gli istituti di ricerca che ricorrono alle opere ciclostilate per rendere utilizzabili studi e fonti alla ristretta cerchia delle biblioteche e degli studiosi specializzati nelle varie materie; i volumi citati vengono tirati in non più di duecento copie, ma in compenso, sono estremamente curati e ben difficilmente ci è capitato di incappare in un errore di ... « stampa ».

In questa sede ci vogliamo brevemente soffermare sul terzo volume, che già nel titolo enuncia esplicitamente il contenuto: *Il Fascismo in Italia, Leningrado 1926, Studio inedito per i quadri dell'Internazionale comunista, a cura di Renzo De Felice*. Questo ampio documento di circa centotrenta pagine densamente dattiloscritte è teso allo scopo di capire a fondo il fenomeno del fascismo, già affermato, ma non ancora arrivato a piena maturazione. Sin dalle prime pagine viene rifiutata la troppo facile e schematica definizione del fascismo « espressione armata della reazione capitalista contro il proletariato e il movimento dei lavoratori ».

Come si sa, di fronte alla reazione fascista non si trovarono disarmati solo i so-

cialisti riformisti (dei quali già abbiamo notato, attraverso i cenni sulla personalità di Prampolini, il disorientamento, la sfiducia, il senso della propria inutilità e la mancanza di una visione prospettica del futuro) ma anche i comunisti. Le carenze della azione comunista già in questi anni sono ben noti; il settarismo dei comunisti italiani è tale che, per boria di partito, si oppongono perfino agli indirizzi generali della Terza Internazionale Comunista che insistentemente invitava i quadri comunisti italiani a creare un fronte unito di comunisti e socialisti da opporre al fascismo. I comunisti arrivarono perfino a riutare l'adesione alle formazioni socialiste di «arditi del popolo» che si proponevano di resistere con la forza alle squadre fasciste.

Ma il maggior merito di questo studio non sta nel riaprire di fronte a noi questi temi già ben conosciuti, ma negli elementi nuovi e nelle impostazioni nuove del tema. Sono presenti nel documento i ricordi di un dibattito che si serviva di un osservatorio privilegiato per raggiungere una visione generale della situazione del movimento operaio italiano: Mosca, centro del movimento rivoluzionario europeo e mondiale. E' così che dal suo sorgere il fascismo non è visto come una malattia nel corpo sano della nazione italiana ma come un fenomeno di significato internazionale, come espressione della fase più acuta dell'imperialismo. Questa intuizione è feconda di risultati poichè pone i problemi italiani (risorgimentali, post-unitari, contemporanei) in una dimensione mondiale e spiega il fascismo non come patologia di provincia, ma sostanza stessa del capitalismo; una tragica e clamorosa conferma è data successivamente dalla caduta di quasi tutti gli stati europei nelle mani di dittature di tipo fascista.

Ci sembra che sia resa molto bene anche la dinamica delle classi e dei ceti sociali; il fascismo, originariamente fenomeno di carattere agrario e di ceti medi, alla fine si conclude e si consolida come monopolio del potere da parte del capitale indu-

striale e finanziario. Nella descrizione dell'emergere e del cadere di ceti ci sembra che il documento raggiunga la maggiore efficacia, tanto da richiamarci alla memoria alcune pagine del classico studio di Marx: *Il diciotto Brumaio di Luigi Bonaparte*.

Naturalmente questo studio si propone uno scopo pratico; troppi sono i fatti che in questa sede risultano evidenziati rispetto ad altri e che la storiografia contemporanea quasi non ricorda più. Ma spesso da queste esuberanze interpretative possono uscire desideri di conferme e di controllo. Anche Gobetti e Gramsci non avevano scritto opere di storia, ma numerosi storici sono partiti dalle loro intuizioni; quindi molte affermazioni sono certamente da sfrondare, ma alcune sono da tenere presenti.

Il primo de *I Quaderni di Rassegna Sovietica* (1965) pubblica gli *Atti del I Convegno degli Storici italiani e sovietici* (Mosca, ottobre 1964). Era all'ordine del giorno dei presenti al convegno (per gli italiani: Paolo Alatri, Mario Bendiscioli, Giuseppe Berti, Giuliano Procacci, Rosario Romeo, Franco Venturi Pasquale Villari e pertanto studiosi di varia ispirazione politica) un primo bilancio di quanto si è prodotto nell'ultimo decennio nel campo storiografico, sia in Italia che nell'Unione Sovietica, a proposito degli argomenti relativi ai due secoli che corrono dall'inizio del '700 alla prima guerra mondiale. Quattro sono stati i relatori dei quali due di parte sovietica (M.V. Neckina e A.Z. Manfred) e due di parte italiana (P. Villari e R. Romeo).

Come avviene quasi sempre in queste occasioni, troppo numerosi furono i discorsi di convenienza e di imbonimento reciproco, del resto quasi necessari per un avvicinamento propedeutico di carattere umano e per l'individuazione di una terminologia comune. Incidentalmente si può avanzare qualche impressione sulla storiografia sovietica, quale emerge dai bilanci presentati dai relatori e dalle successive note esplicative emerse dal confronto di idee con

i delegati italiani; ben pochi sono gli studiosi sovietici che conoscono la storiografia italiana, preferendo essi assumere come termine di paragone la storiografia inglese e francese, spesso genericamente definita « borghese ».

Una seconda impressione che gli storici sovietici offrono ci è data dal fatto constatabile che certamente la destalinizzazione ha avuto nell'Unione Sovietica un peso di eccezionale valore: la conseguenza evidente è data dal rifiuto progressivo della strumentalizzazione staliniana nel campo degli studi storici, sia per quanto riguarda i temi di ricerca che per l'utilizzazione delle fonti. Va segnalato poi un terzo aspetto; l'organizzazione degli studi storici (disponibilità di mezzi e di tempo, metodo del lavoro collettivo, progetti di largo respiro) mutua i propri criteri dal campo scientifico e precisamente dai canoni sempre più affermatasi nello studio delle scienze matematiche e naturali.

E' difficile per i nostri specializzati esprimere un parere sulla qualità del lavoro compiuto dagli storici sovietici in questi ultimi dieci anni, ma è certo, sin d'ora, che esiste una tale vastità di interessi e di prospettive, che, per ridurci a dire il minimo accertabile, la storiografia sovietica presenta caratteri di integrazione di studi analoghi condotti in occidente. Nei prossimi anni ben difficilmente sarà tollerabile che gli studiosi occidentali possano ignorare i frutti della storiografia sovietica, della quale una significativa anticipazione ci è offerta dalla *Storia Universale* (a cura della Accademia delle Scienze dell'U.R.S.S.) già uscita con un primo volume tradotto in lingua italiana nelle Edizioni del Calendario. Ma ancora oggi troppa parte della storiografia sovietica rimane difficilmente accessibile e l'inconveniente potrebbe essere superato con un maggior ritmo di traduzione delle opere in una delle più comuni lingue occidentali.

Buona parte della discussione fra storici italiani e sovietici si è orientata verso la valutazione della storia del movimento operaio russo e italiano e sui metodi di studio

da seguire in questa disciplina. Lo storico comunista italiano Giuliano Procacci pose esplicitamente questa domanda agli storici sovietici: « Non ritenete voi che una delimitazione così stretta tra storia generale e la particolare specializzazione costituita dalla storia del Partito possa finire per nuocere ad ambedue? Alla storia generale che si trova così ad essere depauperata di una provincia così importante, e, anche, alla storia del Partito che si trova così ad essere isolata dal più generale contenuto, economico, sociale, culturale in cui essa ha pur luogo? ». Una risposta a queste domande non è stata data, anche se non è il caso di condurre scandalo, dato il modo col quale anche in Italia le ricerche vengono inceppate da tante limitazioni e da tanti divieti. Lamentava infatti il Procacci che la storia e le fonti relative alle vicende del partito comunista fossero ancora sotto controllo politico.

Da quanto citato appare chiaro che ancora molta storiografia sovietica conserva un accentuato prammatismo di partito, che si riflette necessariamente su buona parte dello studio della storia contemporanea; ma rimane valido il fatto che gli storici sovietici perseguono filoni di ricerca che troppi storici occidentali esplicitamente sottovalutano. La modernità della problematica storica sovietica ci sembra fuori discussione, sia per l'abbandono dell'« eurocentrismo » che per la volontà di fare di ogni conquista negli studi un patrimonio che serva in ogni giorno a tutti gli uomini.

Rinaldo Salvadori

*Gilberto Finzi*

## **"LA NUOVA ARCA,, 1965**

Non si vuol fare un vero e proprio discorso critico intorno al modo in cui Finzi è arrivato a questo punto — punto fermo e a mio avviso importante della sua poesia — ma piuttosto si può compiere un rapido sondaggio per momenti, quasi ad in-

castro di lettere, liriche e saggi, di un progressivo arricchimento di contenuti e di temi, per l'ispirazione e concentrazione spirituale.

Se la poesia d'oggi era affidata ai giovani che nell'ansia di rinnovamento sperimentano tutte le vie possibili e nell'interesse formale, talora avanguardistico, cercano una soluzione dei problemi di fondo, ma soprattutto rifiutano ogni forma di tradizione con la quale invece pur bisogna fare i conti, quale credito è doveroso e possibile dare a chi da anni lavora in modo coscienzioso e puntuale alla ricognizione dei limiti e della portata della poesia nella società contemporanea, quando è dato per certo il peso della presenza della cultura nella vita degli uomini? E s'intende che si tocca qui non il carattere di concezione del mondo, riflessa e pienamente consapevole, ma piuttosto il senso stesso della vita nel suo essere, che è in ognuno di noi al di là (o al di qua) della razionale accettazione delle cose. La storia non è nelle cose; sta all'uomo controllarla e cogliere, di fronte alla complessità del reale, l'ansia di morte, l'emozione più segreta, l'annuncio laico o religioso che sia, che la storia umana ci dà, mai come fatti individuali però.

La mancata inclusione in questo volume delle poesie degli anni intorno al 1954-55 che si svolgono all'insegna di un distico di Esenin « ho nutrito i miei versi bestiali / di resèda, di menta e di rancore » giustifica — proprio a contrasto — il nostro riferimento. Poesie naturalistico-populiste, bracciantili-operaistiche, ecc. sono in larga misura impiantate anche nel filo della memoria, sull'evasione lirica e sull'idillio morale, sul fatto emotivo che, in fondo, non aveva bisogno di nessuna giustificazione per precisarsi in termini di poetica: i temi più consueti, quasi crepuscolari talora, le ascendenze o le discendenze (per lo più italiane da Montale a Pavese ecc.), la polemica esplicita o sottaciuta con l'ermetismo delle passate generazioni, la scoperta del mondo del lavoro nella dimensione più comune (non ancora neo-capitalista) non of-

frono che scarsi nessi con le cose più tarde; tuttavia qualche ricordo e poche intonazioni di meditazione (*Decennale della Resistenza a Luisa Levi* ecc.) lasciano intravedere una delle vie della sperimentazione successiva.

Ma per meglio concretare questo tempo, val la pena di leggere: *Stormi di passo*.

#### STORMI DI PASSO

*Le canne sbattono sul lago  
e il pescatore a riva  
sui bassi scanni delle lavandaie  
confabula fumando a mezza bocca  
del tempo che farà nell'invernata.  
Fuori San Giorgio, sul lago di Mezzo,  
sono i braccianti gli stormi di passo,  
e il loro rotolare contro vento  
a schiena curva, in bicicletta,  
come nubi di folaghe nere  
alte levate allo schioppo  
del cacciatore,  
accende i primi lumi della sera.  
Un'altra volta è finita l'annata  
spalancano le ali nebbiose  
le folaghe selvagge disperate  
ma il padrone dei campi di grano  
ha tutte le sue bestie nella stalla.*

1954 - 55

Non di molto mutano le linee, che si fanno più sinuose ed interessanti però, della ricerca nel periodo immediatamente seguente che mi sembra all'insegna di uno scavo di contenuti (moralì, politici e sociali) e di una più filtrata ed attenta osservazione del mondo letterario contemporaneo (italiano e straniero) colto s'intende sempre con quella cautela un poco provinciale, presente in chi, per abitare la provincia, tende a spezzare la crosta del suo involucro, ma non ne ha ancora i mezzi o la forza: alcuni poemetti (*Don Eugenio Leoni, I Martiri, A Garcia Lorca* ecc.) nei quali il linguaggio e il lessico si fanno più aspri e personali; varie traduzioni di classici e di moderni (da Catullo a Hernandez), l'omaggio a Quasimodo in quel tempo gravemente ammalato in Russia, e infine la collaborazione alle prime riviste letterarie

da *Presenza al Ponte*, da *Poesia e Critica* a *Belfagor*, il mutamento medesimo del lavoro che lo porta a Milano a contatto con un mondo assai diverso da Mantova nel quale la lotta per la sopravvivenza assume toni quasi crudeli: tutti elementi questi insomma che facilitano una sorta di maturazione di qualità, mentre vengono riproposti in discussione: la ricerca di una verità storica, l'accordo tra politica e morale, privato e pubblico, vita interiore e sociale, esercizio espressivo ed obbligo di conoscenza della poesia. A prezzo anche di *non* poesia o di poesia *difficile*.

« Sia chiaro che la poesia, come risultato di poesia, secondo il Falqui, non avrà niente a che fare col realismo, ma tuttavia il realismo potrà avere un senso come condizionamento umano del poeta, come capacità del poeta di sentirsi umanamente abile di raccogliere suggestioni, ragioni, di storia, costumi ecc., che diventando poesia, fatto privato, si raffigureranno di interessi non limitati e tanto meno privati. « Il poeta è un uomo — scrive Quasimodo — che s'aggiunge agli altri uomini nel campo della cultura, ed è importante per il suo *contenuto* oltre che per la sua *voce* ». E tutto ciò rappresenta l'inquietudine attuale della giovane poesia.

« Se è vero che nei casi migliori la influenza esercitata dagli altri non è che la luce improvvisa capace di illuminare e decidere una nostra latente predisposizione, va pertanto ricondotto sul piano delle scelte, degli atti volontari, l'accettazione dell'altrui insegnamento ».

Perchè non ricordare qui l'alternativa durata per anni fra speranze, incertezze e delusioni suscitate e subite nei rapporti coi vari editori, organizzatori di cultura, che di fronte a saggi, traduzioni, proposte di lavoro si chiudevano, dopo le prime cordiali attestazioni di merito, in un crudo silenzio? Se è inutile rifare la storia dei contatti con gli editori e soprattutto dei colloqui con i piccoli padreterni delle varie case che talora fanno il buono e il cattivo tempo, non è inutile rammentare almeno che attraverso i tentativi, le promesse, i sag-

gi di traduzione presentati, si ha un progressivo ampliamento degli interessi letterari e culturali del Finzi, un affinamento continuo dettato non dalla sofferenza nel vedere la riuscita di altri autori, ma da questo scavo in profondità, che tendeva a divenire anche un recupero di sentimenti e di illusioni primordiali nella vita dell'uomo (dell'uomo di cultura in questo caso): col miglior risultato nella confessione epistolare, nella sperimentazione poetica, nello scatto dell'amor proprio deluso: « la solita fortuna! Sembra sempre di essere lì per arrivare a far qualcosa, e poi tutto cade ».

« Le cose stanno, il tempo solo procede, e io sto giorno per giorno bestemmiando questo ufficio, la sedia, le scartoffie, l'alto senso aziendale, gli studi del personale, le faccie cretine di queste donne d'ufficio e, *dulcis in fundo*, l'Ente supremo ».

« Ho acquistato sempre più la certezza del mio stile attuale, credo di riuscire a dire quel che voglio (ma restare un poeta mantovano, non, per Dio), e sullo stile della *svastica* » (aprile 1960).

#### LA SVASTICA A PIAZZA LORETO

*In croce ai quattro venti, fra un trenino scolorito dalla fumaria, uno sbracciarsi bianconero di vigili nel quotidiano esodo dei provvisori ancora tribola Piazza Loreto duramente la svastica — una notizia anonima per l'avvenire — dipinta da mani fraterne. Di tutta l'Europa non rimane che questo ciarpame di smog tumefatto, il nero dei Monti Carboniferi, i Carpazi, i legami più duraturi, le operazioni più perverse nel derisorio timbro di presenza di questi vili.*

Come il critico ha da essere polemico, perchè parla *pro domo sua* in funzione di ciò in cui crede, di ciò che afferma e nega (ecco la sua *parzialità*), così il poeta — nel sentire drammaticamente la realtà del suo tempo e nel tentare di uscire dalle pastoie del provincialismo — scopre la funzione « politica », ideologica, attiva della poesia secondo una *costante* di umanesimo con-

creto, di polemica umana contro i profittatori con un timbro che, fatte le adebite distinzioni, si potrebbe far risalire al Carducci dei *Giambi ed Epodi*, al sarcasmo ed all'impegno di Heine, alla poesia civile di un vociano: Jahier.

Poetica dell'oggetto o poesia della memoria? Elegia, inno, struggimento del poeta o scatto di odio che rende difficile l'interiore pacificazione non concessa dal razionale tormento?

Così Contini: « quando si usa un linguaggio normale, vuol dire che dell'universo si ha un'idea sicura e precisa, che si crede in un mondo certo, ontologicamente ben determinato, in un mondo gerarchizzato dove i rappresentanti stessi tra l'io e il non-io, tra l'uomo e il cosmo sono determinati, hanno dei limiti esatti, delle frontiere precognite. Le eccezioni alla norma significherebbero allora che il rapporto tra l'io e il mondo è un rapporto critico, non è più un rapporto tradizionale ». E questo legame può trovare via di scampo in una poesia ardentissima nel tono, eloquente e appassionata, ed insieme vuota di qualunque motivazione concreta (autobiografia, che spesso toglie al lettore la possibilità di intendere e di partecipare), oppure in una svolta satirica che, dall'isolamento morale o dalla insicurezza (nella passione senza oggetto), trae una sollecitazione non occasionale.

Tale è il caso dell'*Ultima battaglia*, che mi sembra rivelare un momento di trapasso.

### L'ULTIMA BATTAGLIA

*Vittorio Emanuele sovrano  
d'Italia l'ultima sua  
battaglia gioca  
statua in Piazza del Duomo.  
Fannulloni colombi a centinaia  
ha fermato, ordinate le file  
per un assalto tremendo sui colli  
sulle schiene dei turisti, ha posato  
da re  
le mani sul cavallo dal balzo frenato*

*Alte vetrate in Galleria  
dal bombardiere infrante, riparano  
le primavere piovose dei cassieri  
intasate di smog.*

*Come resistere  
alle intemperie, Sovrano d'Italia.  
spiare la via della vittoria senza alleati,  
nudo, di bronzo, a cavallo,  
coi piccioni indiscreti, le coppie straniere  
e fretta e paura,  
in pose ridicole, becchime da tutti i lati,  
come resistere al freddo  
di quelli che stanno per ore  
seduti al tuo piedestallo?*

Non si tratta dunque soltanto di resistere alla ironia delle cose, alla retorica dell'inutile letteratura del giorno (*La letteratura è un lusso?*): « lavorare per esistere, ma non basta; prendere una via e non lasciarla, ma non basta (...). Accerchiare dall'esterno la roccaforte della vecchia cultura monopolizzata e prostituta dalle condizioni del mercato e della politica; allegare i documenti di una apertura di politica culturale, accogliere testi non conformisti e malpensati, ma neppure vaghi o generici o neo-populisti, per contribuire alla nostra storia. Essere *nella* realtà per la realtà, come fronte di ogni nostra conoscenza, pensiero, parola ». Se dunque la letteratura non è un lusso, se per la cultura e la società, ciascuno si assumesse la propria parte — unica salvezza nella cultura e nella società — lo scrittore non può « restare lontano » dalle sue *basi storiche*, non può rinchiuersi nella pura forma o nel naturalismo, nella pura descrizione o in una falsa neo-realistica oggettività. Se lo *spirito del '45* è ormai remoto — in letteratura come in politica — perchè altri sono i problemi dell'età contemporanea, ciò non significa l'annullamento di quel nodo storico, che è più di una semplice esperienza, è in vero una svolta, un rovesciamento di « cose ». Riva, Ferrara, Scrivano riprendono e svolgono queste idee.

Finita l'epoca dell'idillio, mentre la società italiana risospinge gli scrittori gradatamente nel vicolo cieco dell'isolamento, mentre si sta operando il divorzio (il solo possibile in Italia) della cultura autentica dalla vita politica o sociale, sono forse dissolte le speranze di allora? Le risposte, differenti tra loro, sottintendono una volontà di riscatto sociale che va al di là di una battaglia perduta (*nessuno disarmi*), anche se, come dice Ferrata, « il mondo intellettuale si prosciuga sotto il sole lento e spietato della civiltà di massa ». E Finzi?

« Ho sciolto molti dubbi che avevo — ricorderai — in sede politica; ho chiarito a me stesso molte e molte cose; adesso capisco il movimento aperto e quello sotterraneo, in politica, in economia e — come sovrastruttura — nella cultura. Tutto questo entra, entrerà sempre più nella mia critica e nella poesia. Impegno o no, non importa: ma sia sempre una *sostanza* (substantia, essenza etica ecc.) viva e presente nella pagina quale che sia » (luglio '60).

« D'accordo, sono vivo e mi sento ben tale, pieno di curiosità, di forza, di coraggio, di volontà e di fiducia nel mondo, in un mondo *morale, concreto, presente* » (ott. '60).

Proprio perchè nessuna poesia triste è più triste della vita, così scrive dopo una serie di delusioni che gli fanno capire molte cose: « La prima è che bisogna tacere, lavorare e (magari) soffrire in silenzio, che non c'è aiuto che in noi; che poi anche la morte è sempre a nostra disposizione (vedi Pavese). La seconda è che, forse, si nasce segnati; c'è chi nuota sulla superficie delle cose, riesce e senza sforzo realizza le sue aspirazioni; e chi, per essere di materia più pesante va al fondo, grave come un galeone spagnolo » (6 dicembre '60).

« Sono amaro e disamorato, lo capisci? E' inevitabile. Sono di fronte al fallimento; vengo in città e accetto l'alienazione della metropoli e della grande azienda solo per riuscire a trovare un editore per le poesie, riviste per i saggi ed editori anche per questi e trovo al più la rivistina che dopo de-

cenni che scrivo mi pubblica 5 poesie », giudicate aggiungiamo noi, in ritardo per eccessivo urgency di sentimento, rispetto alla forma e... al critico, certamente più scaltrito.

Tuttavia mentre la solitudine sembra incomberci definitiva, e mentre il dialogo sembra intrecciato soltanto coi letterati di professione (il che snatura invero il rapporto di comunicazione tra scrittore e pubblico), mtaurano lavori più impegnativi (Bettinelli, l'antologia del *Giornale degli amici della libertà*) traduzione ecc.; e i consensi non mancano, cauti ma gradatamente più ampi.

Non possiamo credere che Finzi abbia a percorrere per la poesia la via che, per es. percorse Pavese, il quale « ebbe la certezza di aver trovato il primo giorno il mondo vero, il mondo eterno », e di non far altro, in futuro, che aggirarsi intorno al grosso monolito e staccarne dei pezzi e lavorarli e studiarli sotto tutte le luci possibili ». E d'altro lato egli ne ha coscienza, come risulta da una lettera dell'estate del '62; parlando della vita *solita* di lavoro dice: « Ma, al contrario, le *insolite* poesie, acri, dure, con musicalità frenata frasi fatte e termini culti (tipo *lo spirito del '45* in verso), satira e ironia a piene mani. Dopo *Diamila*, altre 7 o 8, un piccolo nucleo *nuovo*, a se stante, indigeno di Milano e del neo-capitalismo ».

Accogliendo una formula settecentesca con senso di oggi (« un sogno fatto in presenza della ragione »), Finzi può definire allora il campo d'azione del poeta moderno: l'intervento della ragione contro la deviazioni della fantasia pura, del sogno, dell'evasione; la *ragione* che si fonda sul reale, e non il raziocinio che è astratto (...); tendendo a un risultato valido per tutti, esemplare in nome di una comune umanità, di comuni problemi, che è poi, davvero realismo ». « Realismo è la coscienza del proprio tempo, la razionale precisa necessità di una confluenza letteratura-storia (o cultura-società); così si riconferma il *proprium* della opera d'arte non certo nell'identificazione di questa con la temperie storico-sociale, o in un naturalismo (di molti narratori d'oggi); quanto soprattutto nella *tipicità* di figu-

re racchiuse in una particolare sintesi formale. In realtà il problema dell'artista è sempre quello della comprensione del proprio tempo e del suo intervento in quel processo dialettico fino a far *cultura* di ciò che di per sè, non è all'inizio che letteratura ».

C'è bisogno d'insistere su questi concetti?

Li troviamo sia nei saggi, sia soprattutto — divenuti immagine, grumi di fantasia scarnificata dalla ragione — nella sua poesia di questi anni, allorchè la presa di posizione, l'azione dello scrittore nel mondo renderanno possibile la battaglia *in nome dell'uomo* contro il perdersi nel *mare della oggettività* o il profundarsi nei meandri dell'inconscio. Poesia della *presenza* dunque (della resistenza e non della memoria); ricerca di un linguaggio personale — in sè e per sè —; lezione dei classici, profondamente realisti, che parlano a chi sa ascoltarli *in senso civile*; gusto ideologico della poesia che attua il recupero anche formale dell'extra-poetico; *vis consolatoria* e traducibilità in ogni senso della poesia densa di problemi, (*idealmente*) presente al proprio tempo storico. E non è tutto! Quando Jozsef è definito «solo europeo tra gli uomini bianchi», quando si cerca di scrivere — senza retorica — con quello che Majakowskij, il poeta della protesta proletaria, chiama il *mandato sociale*, quando si impara la lezione della internazionalità della poesia, della provocazione brechtiana, e si usa il verso come arma, allora è avvenuto il salto di qualità che permette allo scrittore di esprimere pienamente la propria *natura*, il proprio mondo, senza timori di calchi e di ricalchi, di imitazioni e di cedimenti.

Come dal dialogo con Montale (*Una battaglia solitaria*; *Risposta*, alle *Stalle di Augia*) e dall'aperto dissenso con Pasolini, scaturisce la visione del mondo di Finzi («L'imperturbabile proseguire della progettazione del futuro / non basta più»), così da Milano - *Gomorra*, da *Cave canem*, da *Un limitato impero* ecc., scaturisce la ragione della «Nuova Arca», sulla quale sarei quasi disposto a sottoscrivere un giudizio del F.

sulla poesia di Fortini: «Di fatto, resta l'impressione di una "cosa" fortemente pensata, intensamente prevista, volutamente involuta, cerebrale, arcigna; nuova nelle giunture, moderna nella struttura innervata nella strumentazione fino al limite della incomprendibilità ».

RENATO GIUSTI

*Hannah Arendt*

## VITA ACTIVA, 1965

Due questioni vengono indicate come stimolo all'indagine condotta nell'opera: la situazione cui è pervenuta la scienza è sostenuta e ne pare il risultato, da un progetto di emancipazione dalla condizione terrestre e naturale di cui l'A. indica il sintomo nella sua letterale attuazione, indicativo di quel complesso di artificialità con cui la scienza sta rifacendo la natura dell'uomo: «L'uomo del futuro, che gli scienziati pensano di produrre nel giro di un secolo, sembra posseduto da una sorta di ribellione contro l'esistenza umana come gli è stata data,... che desidera scambiare se possibile con qualcosa che lui stesso abbia fatto » pag. 7. Come contro effetto di questo progetto e dei suoi risultati si è avuta una crisi interna alle scienze naturali. «La difficoltà sta nel fatto che le «verità» della moderna visione scientifica del mondo, benchè dimostrabili in formule matematiche e tecnologiche, non si prestano all'espressione normale del discorso e del pensiero » pag. 8.

Quel movimento di crescita e di ampliamento che la scienza ha perseguito ed il cui grado maggiore finora conseguito è l'acquisizione di un punto di vista «nell'universo», nella considerazione dell'universo, ha contemporaneamente condotto ad una situazione di incomprendimento della realtà e ad un tipo di inefficienza il pensiero proprio nel procedere della sua massima efficienza, proprio per quell'impotenza del sapere a conoscere propriamente ciò che in

qualche modo e fattivamente conosce; «...può darsi che noi, che siamo creature legate alla terra e abbiamo preso a comportarci come se fossimo abitanti dell'universo, non riusciremo mai a capire, cioè a pensare e ad esprimere le cose che pure siamo capaci di fare». Pag. 8. Si tratterà di vedere in che consista e da dove propriamente derivi questa situazione della conoscenza, la cui origine è già indicata nella posizione del problema di una comprensione legata alla terra, la quale ha trovato l'accesso ad una condizione, come punto di vista e punto d'appoggio, nell'universo.

La seconda questione sollevata nasce dalla constatazione dei risultati contraddittori cui ha condotto lo sforzo implicito nel progresso del lavoro. L'automazione che libera dal lavoro, giunge nel medesimo tempo in cui la società stessa, in virtù di una glorificazione teoretica del lavoro, è diventata una società di lavoro. «La realizzazione del desiderio perciò, giunge nel momento in cui può essere solo una frustrazione». Pag. 10.

Su queste due questioni l'A. porta la propria riflessione, la quale cerca in un'analisi delle forme dell'operare — la Vita Activa — il mezzo per far luce sulle situazioni problematiche indicate; analisi in cui l'A. fornisce una interpretazione in alcuni punti originale ed interessante della struttura interna della Vita Activa, della connessione delle forme dell'operare e delle vicende della loro gerarchizzazione nella cultura occidentale. Il primo modo di essere dell'uomo pratico è l'*animal laborans*, soggetto di operazioni vitali, nelle quali rientrano la produzione ed il consumo, e che hanno come carattere proprio l'andamento ciclico; la forza-lavoro è «la forma specificamente umana della forza vitale» Pag. 144. Il lavoro è funzione della vita che ne è soggetto, il suo fare è un mettere in essere prodotti per un consumo, suo scopo il ricostituirsi mediante la sua stessa funzione produttiva; è un'attività immanente che non esce da sé nel prodotto in quanto questo rientra a rigenerare ed a sostenere il processo lavora-

tivo; è sprovvista di intenzionalità costitutiva di un «mondo», essendo gli oggetti di consumo sprovvisti di oggettualità per la loro immanenza al processo; anzi è disgregatore del mondo, che consuma sottoponendolo al ciclo del metabolismo dell'uomo che lo lavora. Come valore, questa sfera dell'agire ammette la soddisfazione, sia quella del lavoratore, come esplicazione di energia, sia quella del consumatore; interamente legato al corpo, è situato nella sfera del privato e privo della mondanità dell'oggetto d'uso, così come dalla soggettività dell'agente politico nel senso che l'A. dà a questi termini.

Proprio questa natura vitale del lavoro che è priva della dignità per «apparire» fa pensare all'A. che la presa crescente del lavoro sulla società, la sua «socializzazione», non abbia operato una rivalutazione del lavoro, ma un depotenziamento a livello vitale del «pubblico» che da politico si è fatto sociale. E sociale non è che la somma del privato organico individuale in unità collettiva, da tenersi distinta dalla sfera politica, luogo dell'azione nel mondo dei rapporti umani.

Sovraordinato all'*animal laborans*, l'A. pone l'*homo faber*, il costruttore di oggetti d'uso dotati di finalità, per attingere la quale è loro richiesta una stabilità, che il costruttore conferisce loro in un processo di reificazione che è l'opposto di quel lavoro-consumo: mentre in questo caso il dato naturale è sottratto alla sua immediatezza naturale solo per essere inserito in un processo naturale moltiplicato, quasi che il lavoro non fosse che un'accelerazione del movimento naturale, il costruire è un fissare il dato, estratto dalla sua ciclicità naturale, in oggetti d'uso inseriti in un mondo di regole e riferimenti di utilità. Gli oggetti costruiti che compongono il mondo degli utensili, hanno un valore d'uso che si fa valore di scambio quando tra i costruttori si instaura una reciprocità, che non è ancora, come relazione tra produttori, relazione politica ma che è il momento di ac-

cesso dell'universo dell'homo faber a quello dell'animal rationale.

Questo è il soggetto dell'azione in senso proprio, come agire e discorrere instauratori di uno spazio politico; inteso come unione-distanza, luogo della esplicitazione di quel che ogni soggetto agente essenzialmente è. L'esplicitazione si attua in occasione e sul complesso delle cose mondane che la pluralità delle azioni-discorso concernano, costituendo così il modo intrapersonale delle coscienze; l'azione che si inserisce in questa rete totale incontrollabile aggiunge alla incertezza imponderabile del suo stesso essere, quella della incontrollabilità delle conseguenze nella trama delle relazioni. Questa forma di attività che non ha alcun fine all'infuori dell'attuazione di sé, in virtù della propria fragilità è tentata di decadere nell'operare, il che si verifica quando nella sfera politica appare una qualsiasi forma di governo implicante distinzione di governanti e di governati, situazione questa incompatibile con una visione della politica come spazio della rivelazione delle persone nel libero costituirsi di un universo intrapersonale. E' evidente in tale concezione della politica una assunzione a termine paradigmatico di una visione astratta di una certa idea che di sé ebbe la democrazia ateniese quale è presente al pensiero di Aristotele.

Al termine di questa analisi delle forme di attività che l'A. si premura di riconoscere incompleta per l'esclusione di ulteriori sfere dell'agire, la Arendt ritiene di poter proporre una spiegazione di quella situazione contraddittoria rivelatasi all'inizio dell'indagine: essa sarebbe il risultato di un'invasione totalizzante dell'animal laborans il quale inserisce tutto l'essere del mondo e della natura nel ciclo produzione-consumo; divenuta esclusiva, questa forma di attività, toglie la sua essenza umana al laborans e l'oggettività mondana significativa al mondo. Quella contraddizione sta in definitiva nella presa di possesso da parte del processo vitale, del tutto dell'agire, rifiutando la sua finalità costruttiva di un mon-

do umano stabile e storico negato dal naturale processo della auto ed etero consumazione.

Della seconda questione si cerca di venire a capo mediante un'analisi storica del sorgere della scienza moderna da un particolare punto di vista: se questa è approdata ad una situazione in cui è possibile fare quel che non è dato comprendere, lo si deve a tutto il processo di questa formazione che ha, secondo l'A., il suo punto di partenza in un «universalizzarsi» della scienza nel momento in cui il suo punto di vista viene collocato fuori della terra in un luogo dell'universo, secondo un generale fenomeno di alienazione dal mondo, esplicitandosi in campi differenti. Il punto di vista che da naturale si fa universale, se deve ricevere una situazione definitiva sarà collocato nella soggettività matematizzante inventrice di modelli di formulazione; il che equivale ad una rinuncia definitiva ad una situazione del punto di vista. Resta tuttavia il legame essenziale del soggetto di questa scienza universale al suo luogo terrestre naturale che lo fa capace di evidenza di realtà solo sulla base della sua esperienza sensibile: si è dunque verificato insieme il timore che l'esperienza dei sensi sia infondata e la speranza di un punto di vista non connesso alla terra. E' stato come se «il peggior timore e la più presuntuosa speranza della speculazione umana, l'antico timore che i sensi, i nostri soli organi per la ricezione della realtà, ci ingannino, e il desiderio archimedeo di un punto fuori della terra per sollevare il mondo dai suoi confini, potessero avverarsi solo congiuntamente», pag. 279. Questa scienza che rende possibile un fare ampliato sull'esperienza sovrappiunge nel momento in cui l'esperienza deve restare incompiuta come realtà, risolvendosi sempre più il sapere scientifico ad un rapporto della coscienza con se stessa. La perdita di portata reale della scienza unita alla sua universale efficienza ha contribuito ad una nuova relazione tra vita contemplativa e vita attiva la quale si approfondiva in una connaturalità del fare per

il principio della conoscibilità esclusiva del fatto anziché del dato. La forma del fare che inizialmente ha soppiantato nel primato la teoresi, fu quella dell'homo faber che ha poi dovuto cedere il proprio primato al laborans tramite la introduzione nella costituzione dell'oggetto scientifico della nozione di processo. La scienza, relativa a processi che libera ed in cui si inserisce, sarà operazione del processo vitale, un fare organico. « Infatti la mentalità dell'uomo moderno, come fu determinata dallo sviluppo della scienza moderna e dallo spiegamento concomitante della filosofia moderna, così subì una svolta non meno decisiva quando l'uomo cominciò a considerarsi parte integrante dei due processi superumani e onnicomprensivi della natura e della storia... » (pag. 329) intesi questi come processi vitali dell'etos della cultura in cui quella mentalità, scienza, filosofia, si espressero.

Le due analisi convergono infine nella interpretazione della situazione singola e col-

lettiva nell'unità sociale e culturale costituitasi nella storia occidentale: l'inclusione di ogni operare nell'unità dell'unico processo vitale il quale nella sua immanenza contraddice all'intenzione essenziale dell'operare stesso, di costruire un universo; di qui la conclusione: « E' perfettamente concepibile che l'età moderna, cominciata con una così eccezionale e promettente conflazione di attività umana, termini nella più sterile passività che la storia abbia mai conosciuto », (pag. 346). In questa visione d'insieme sta il pensiero originale del lavoro oltre che nella concezione dell'animal laborans che la motiva; che se possono essere assunte come categorie estreme di riferimento per una discussione del problema, sono astratte per il difetto di metodo dell'indagine tipicamente limitata all'ambito delle ideologie pur nell'analisi di fenomeni storici.

FRANCO BASSANI



**ROLEX**



Il sogno del tuffatore si trasforma in realtà!



**OROLOGERIA PICCININI**

VIA ROMA, 46 - MANTOVA

TEL. 22.504

# IL PORTICO

## *Sommari dei numeri pubblicati*

### 1

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

### 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 Artoli:** «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. Artoli, Baratta, Signoretta, Bartoli, Bassani, U. Artoli.

### 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 Artoli:** Un poeta d'avanguardia: Michele Dean. — **Maurice Leroy:** Lo strutturalismo. — **Mario Baroni:** A proposito di cultura musicale. — «España li-

bre», 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.

### 4/5

**Agostino Pirella:** Avanguardia, attenti a destra. — **Lamberto Pignotti:** Il fronte popolare delle avanguardie. Due poesie vive: «Una ragazza nuda» e «il signor X». — **Umberto Artoli:** Note di sociologia della letteratura. — **Mario Baroni:** Musica e resistenza. — **Gino Baratta:** Fenomenologia, filologia, critica. — **Fernando Trebbi:** Joseph Losey tra Brecht e Pinter. — **Carlo Prandi ed Egidio Lucchini:** Due interventi sul dialogo fra marxisti e cattolici. — **Aldo Enzi:** Aspetti teorici della traduzione nell'opera «Les problèmes théoriques de la traduction» di Georges Mounin. — **Emilio Faccioli:** Folengo, «La vacca chiarina». — **Mario Sanfelici:** Cultura e azienda. — Due presenze: Pier Luigi Rampinelli e Alessandro Mozzambani. — **Luciano Spagna:** Sul Jazz. — **Umberto Bonafini:** Antonio Ligabue. — **Romano Pacchiarini:** Mostre a Milano. — Note e schede di Trebbi, Artoli, Prandi.

### 6

**Giorgio Lukacs:** Teatro e ambiente. — **Gino Baratta:** Nota sulla poesia di Rocca Scotellaro. — **Sandro Badiali - Carlo Prandi:** Ernesto De Martino: 1. L'itinerario etnologico e storico-religioso. — Proposte di poesia tecnologica: introduzione di **G. Ba-**

ratta e **U. Artioli**. Testi di: **Ori, Miccini, Maruccci, Nazzaro, Costantini, Russo**. — **Pietro Bonfiglioli**: Per nove disegni di Achille Cuniberti. — **Mario Baroni**: Musica contemporanea a Venezia. — **Fernando Trebbi**: Buñuel, Godard, Rogosin e gli altri. — **Giovanni Jervis**: Ricordo di Ernesto De Martino. — **Renzo Margonari**: Tre mostre di pittura contemporanea. — Interventi di Solmi, Venturoli, Lambertini, Contini. — Schede e recensioni di: Artioli, Lambertini, Parenti.

## 7

**G. Calendoli**: Prospettive del teatro contem-

poraneo. — Tre atti unici: **F. Di Pilla**: Il Maggiolino. — **U. Eco**: L'altro empireo. — **G. Parenti**: Etimologie. — Interventi di G. Baratta, F. Trebbi, F. Bartoli, U. Artioli. Interventi sulla poesia visiva di L. Pignotti, E. Miccini, G. Baratta, U. Artioli, R. Margonari, F. Trebbi. Antologia di poeti visivi: **F. Trebbi**: Le proposte della ragione. — **F. N'Sougan Agblemagnon**: La condizione socio-culturale negro-africana e il cinema. — **Toni Toniato**: Presenza di Girardello. — **E. Camerlenghi**: Per uno studio delle condizioni della cultura nelle campagne.

# NOTIZIARIO RIVISTE

**IL CORPO** N. 4 — **Giancarlo Majorino**: Miniera Kafka. - **Giorgio Dolfini**: I meccanismi operativi - **Franco Fergnani**: il rapporto Marx - Feuerbach nel giudizio di L. Althausser - **Giovanni Giudici**: La volontà di riforma e altre due poesie - **Vittorio De Tassis**: Il nipote di Cézanne - **Eridano Bazzarelli**: **Chlebnikov** di Jurij Tynjanov.

**Redazione**: Via Goldoni, 11 - Milano.

**NUOVA CORRENTE** N. 38 — **Giovanni Vailati**: La grammatica dell'algebra - **Giuseppe Guglielmi**: L'antimerce - **Luigi Pellisari**: Poesie - **Gianni Novak**: da « Cavallo Imperotondo » - **Nicolò Castiglioni**: Le festività musicali - **Nino Majelloaro**: Il caro estinto - **Aldo Rossi**: Discorrendo di strutturalismo.

Indici della rivista (1954-1965)

**Redazione**: Via Lattuada, 26 - Milano.

**CINEFORUM** N. 60 — **Luciano Tresoldi** e **Piercarlo Nolli**: Jean Luc Godard - **Camillo Bassotto**: Una crescita culturale è una crescita di libertà - **Michel Estève**: Ikiru (Vivere) - **Matsimuri Nado**: Filografia Ku-

rosawa - **Francesco Dorigo**: Una ragazza senza storia - **Sandro Zambetti**: La battaglia di Algeri - **Luis Bunuel**: Ho un temperamento distruttivo - **Camillo Bassotto**: Cinema per l'uomo - **Gianni Gregoricchio**: X<sup>0</sup> consiglio federale dei Cineforum italiani - **Diodato Bratina**: IV<sup>0</sup> Seminario di studi cinematografici - Filmguida.

**Redazione**: Venezia - Casella postale 414.

**CINEMA 60** N. 58 — **Roberto Alemanno**: Le mani di ghiaccio di Bresson - **Alberto Abruzzese**: Le ceneri di Togliatti - **Franco Zannino**: Il lungo viaggio del cinema italiano - **Lorenzo Quaglietti**: Pesaro - **Rita Porena**: Gli echi del silenzio - **Umberto Rossi**: La nuova legge della cinematografia italiana.

**Redazione**: Via Colonna Antonina, 52 - Roma.

**L'AVANT-SCENE DU CINEMA** N.61-62 — Numero speciale dedicato ad Alain Resnais. **Décupages** integrali di **Hiroshima mon amour**, **Van Gogh**, **Le mystère de l'atelier 15**. Bibliografia e filmografia.

**Redazione**: Rue saint André des arts, 27  
Paris 6<sup>0</sup>

**CAHIERS DU CINEMA** N. 181 — **Samuel Fuller**: Projets politiques - **André Téchiné**: La fin du voyage - **Serge Daney**: Welles au pouvoir - **Jean-Louis Camolli**: Entretien avec Jacques Tourneur - **Yoda Yoschikata**: Souvenirs de Mizoguchi - **Nouveau cinema**: La suede - **Petit Journal de cinema** - **Le Cahier critique**: Chitylova, Schloendorff, Vecchiali, De Souza, Wajda.

**Redazione**: 5, Rue Clement-Marot, Paris - 8<sup>o</sup>

**GIOVANE CRITICA** N. 14 — **Antonino Europeo**: Autunno siciliano (in morte di Mario Alicata) - **Saverio Esposito**: «Lamento» di uno spettatore cinematografico - **Giuseppe Paolo Samonà**: Timpanato e il romanticismo - **Roberto Gianmarco**: Impotenza ed estraniamento in Godard - **Fededrico Stame**: La pratica sociale - **Mario Isnenghi**: La Grande Guerra e i soldati nei diari degli ufficiali - **Dan Georgakas**: Operai bianchi e schiavi negri - **Goffredo Fofi**: Il teatro del fronte popolare - **Victor Serge**: Tutto è messo in questione - **Leone Trotskij**: Céline e Poincaré.

**Redazione**: Via F. Cilea, 119 - Catania.

**ANGELUS NOVUS** N. 8 — **Massimo Cacciari**: Kant: Il problema della fondazione ideologica dell'estetica - **Alberto Abruzzese**: Note sul cinema. Avvento dello spettacolo filmico e coscienza della crisi della cultura nelle avanguardie del primo Novecento - **Guido Paduano**: Euripide e il dramma dell'intellettuale.

**Redazione**: Dorsoduro, 3490 - Venezia.

**QUADERNI PIACENTINI - Sommario del N. 29 gennaio 1967** — **Iames Boggs**: Un concetto scientifico ormai maturo: il potere negro - **Edoardo Masi**: Replica a Boggs - **Roberto Gianmarco**: Che cosa significa Potere Negro - **Franco Fortini**: Difesa del cretino - **Giovanni Jervis**: Intervento sul saggio di Timpanaro - Poesie di **Gabriel Celava** e **Franco Fortini** - Due inediti di **Raniero Panzieri** presentati da **Vittorio Rieser** - **Cesare Piaciola**:

«Dialectica dell'illuminismo» di Horkheimer e Adorno - **Salvatore Sechi**: Spunti critici sulle «Lettere dal carcere» di Gramsci - **Goffredo Fofi**: Film da vedere e da non vedere - Il franco tiratore - Libri da leggere e da non leggere - Segnalazioni dalle riviste. Fascicolo di 144 pagine L. 400.

**Redazione e amministrazione**: Piacenza, Via Poggiali, 41.

**Abbonamento a sei fascicoli**: L. 1500 da versare sul ccp. 25/19384.

**PROSPETTI** N. 4 — **Yehuda Amichai**: Poesia israeliana - **Ariodante Marianni**: Frank O'Hara - **Alberto Bevilacqua**: La pace raggiunta di corsa - **M. Milani**, **M. Micozzi**: Poesia - **Berardino Claudio**: La signorina Corbessi - **Mario Picchi**: Mattinate - **Elia Zara**: La ripetizione - **Massimo Mila**: Augusto Monti - **Erasmus Valente**: Passione di Gramsci - **Attilio Baldi**: I quadri di Pettrassi.

**Redazione**: Via Palestro, 11 - Roma.

**ELSINORE** N. 23-24 — **Editoriale**: Impegno nella libertà - **Dibattito sul romanzo**: (Interventi di Bigiaretti, De Michelis, Malerba, Moravia, Plebe) - **Carlo Spitaleri**: Per un saggio sulla poesia di Luzi - **Giuliano Urbani**: L'opposizione neo-liberale al nazismo - **Giovanni Dusi**: La storia del genere umano - **Dacia Maraini**: Il buco dalle tre alle sette - **Massimo D'Avack**: Ricordo di Cecchi - **Vincenzo Loriga**: Nota su Montale - **Mario Elia**: Diritto e cultura - Poesie di Parrochi, Spaziani, Valeri, Vigolo - **Marcello Venturoli**: Gli italiani alla Biennale - **Giuliano Zincone**: Diario di un festival - Notiziario, Schede, Recessioni.

**Redazione**: Via di Villa Emiliani, 10 - Roma.

**IL CAFFÈ** — Antologia permanente della letteratura umoristica ed eccentrica di tutto il mondo - In ogni numero di inserto («cosa nostra») satirico sulla attualità italiana.

**Redazione**: Via della Croce, 67 - Roma.

**CIVILTÀ DELL'IMMAGINE** N. 3-4 — **Gaetano Strazzulla**: Gli eroi dello schermo tra miseria e nobiltà - **Ruffato, Bertieri, Sambonet**: Mostra di Venezia - **Silvano Sau**: Il cinema jugoslavo vent'anni dopo - **Antonio Napolitani**: Jerry Lewis, il cenereotolo della folla solitaria - **Lamberto Trezzini**: E' troppo tardi per Bertolt Brecht - **Italo Moscati**: L'ombra del disimpegno sui premi televisivi.

**Redazione**: Via Benedetto Varchi, 57 - Fir.

**NUOVO IMPEGNO** N. 4-5 — **Inchiesta sui gruppi minoritari della sinistra marxista**: (interventi di Asor Rosa, Mughini, Cacciari, Peruzzi, Stame) - **Pio Baldelli**: Politica religiosa del movimento operaio - **Domenico Settembrini**: L'articolo 7 e il dialogo con la Chiesa - L'intervista di Longo a Der Spiegel - **Paolo Cristofolini**: Il libro di Tronti.

**Redazione**: Via San Giovanni Bosco, 6 - Pisa.

**FILMCRITICA** N. 173 — **E. Bruno**: L'urlo di Skolimovski - **Alfredo Leonardi**: Un gesto libero - **Jerzy Skolimovski**: Barriera - **Vladimir Azarin**: Televisione in U.R.S.S. - **Mario Orsoni**: America allo specchio - **Renato Tomasino**: La tavola rotonda sul film comico - **Umberto Rossi**: Situazione dominata della distribuzione in Italia - Lo spettatore critico, lettere al direttore, i migliori film del 1966.

**Redazione**: Piazza del grillo, 5 - Roma.

**LINGUE E STILE** N. 3 — **Zarko Muljagic**: Due analisi binarie del sistema fonemico italiano - **Mario Alinei**: Appunti per una analisi strutturale di alcuni tipi sintattici italiani - **Paolo Valesio**: Problemi di metrica: un esempio di tipologia italo-russa - **Guido Guglielmi**: Tecnica e letteratura - **Renzo Titone**: Qualche problema epistemologico della psicolinguistica - **Raffaele Simone**: Per una se-

mantica scientifica - **Ezio Raimondi**: Rinascita del formalismo? In che modo? - **Giorgio Sandri**: I metodi strutturalisti nelle scienze sociali - Notizie, schede, recensioni.

**Redazione**: Istituto di glottologia dell'Università degli Studi - Bologna.

**IL TAROCCO** N. 3-4 — **Eugenio Miccini**: Roberto Di Marco - **Mario Baroni**: Musica ancora come metafora - **Gianni Menarini**: Intervista con Allen Ginsberg - **Giorgio Celli**: Indicazioni per R. Margonari - **Franco Solmi**: Margonari e i nuovi linguaggi - **Luciano Nanni**: Margonari e la storia - **Presenze**: Roberto Di Marco, Silvio Ramat, Sergio Salvi, Allen Ginsberg.

**Redazione**: Via Sabotino, 22 - Bologna.

**RELIGIONI OGGI** N. 1 — **A. Santini**: Il dialogo è ormai nelle cose - **R. Garaudy**: Linee di un umanesimo comune - **G. Girardi**: Marxismo e integrismo - **C. Luporini**: Necessità e possibilità nel dialogo - **K. Rahner**: Umanesimo e cristianesimo - **F. De Vito**: Le ACLI da Vallombrosa a Roma - **G. Edward**: Dialogo aperto tra anglicani e cattolici - **A. Zelioli**: Rosmini riabilitato - **P. Cassioli**: Il convegno di «Pax Christi» - Nota biografica sul dialogo.

**Redazione**: Via Castelfidardo, 8 - Roma.

**TEATRO FESTIVAL** N. 1 — (a cura del Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma) - **G. Bartolucci**: Dentro e fuori la sperimentazione - **A. Calzolari**: La parola e il teatro nella poetica drammatica di E. Sanguineti - **E. Barba**: Intervista con Grotowski - **G. Cavazzini**: Il Frankenstein del Living Theatre - **Pupi Sambat**: Liberovici e il «Teatro Libero».

**Redazione**: Vicolo Grossardi, 4 - Parma.

# Zosi

**i mobili  
migliori**

**IL PIU' RICCO  
ASSORTIMENTO**

Consegne GRATIS a domicilio  
a MANTOVA - telefono 22.164

Tappezzerie - Tenderie  
Tappeti Persiani e Nazionali  
Staffe - Velluti - Coperte

# ANGELO GENNARI

Vasto assortimento  
lane per materassi

MATERASSI A MOLLE  
*Simmons Beka*

Via P. F. Calvi, 13 - Tel. 20.729

# C. K. M.

*presenta l'abbigliamento  
dei giovani in esclusiva*

# *Guitare*

Mantova - Galleria Ferri, 10 - Tel. 28.268

# ORTOPEDIA

*Valdimiro  
Vecchi*

PROTESI - BUSTI  
VENTRIERE  
ARTICOLI SANITARI

MANTOVA

NEGOZIO:

Piazza Sordello, 7 - Telefono 22.520

LABORATORIO:

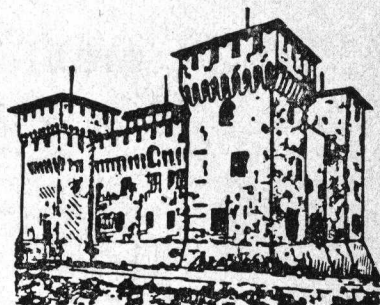
Via Ducale, 7 - Telefono 23.354

## PASTICCERIA "LA S. GIORGIO,"

di MARIO MORETTI

telefono 26400

MANTOVA - Via XX Settembre 27



## Pasticceria "TREBON,"

MANTOVA - Via Filippo Corridoni, 26

telefono 26704

SPECIALITÀ LA PAPPA

# LANCIA

Ditta F.lli VILLANI



MANTOVA

Viale Risorgimento, 1 - Telefono 29.470

Piazza 80° Fanteria - Telefono 28.269

**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

LIBRERIA - CANCELLERIA

# La Russa

Depositario esclusivo:  
CASA EDITRICE  
Dott. ANTONINO GIUFFRÈ  
Milano



**MANTOVA**  
Via Bellalancia, 7  
Telefono 21.255

*RICORDATE presso lo*

## “Stivalverde,,

*MANTOVA - Via Roma, 22 - telef. 22.702*

**Le calzature delle migliori  
marche a prezzi  
di assoluta concorrenza**

Via Salerno 29 - Cinasco

Via Vigani 5 (verso Italia)



S-tram.

DI **BERGONZI S.A.S.**

Sede: **MANTOVA** - Piazza dei Mille - Tel. 28.544

C.C.I.A. n. 87947

**TUTTO**  
*per il bagno*  
*e il*  
**riscaldamento**

**FILIALI:**

**Cremona**

Via Dante, 120 - Tel. 24.757  
C.C.I.A. n. 69884

**Reggio E.**

Viale dei Mille, 18 - Tel. 39.685  
C.C.I.A. n. 82982

**Modena**

Via Borelli, 28 - Tel. 30.073  
C.C.I.A. n. 106092

**Brescia**

Via Cremona, 189 - Tel. 56.393  
C.C.I.A. n. 147568