Un inedito di Gramsci sul fascismo

Italia e Spagna

Cos'è il fascismo, osservato su scala internazionale? E' il tentativo di risolvere i problemi di produzione e di scambio con le mitragliatrici e le revolverate. Le forze produttive sono state rovinate e sperperate nella guerra imperialista: venti milioni di uomini nel fiore dell'età e dell'energia sono stati uccisi; altri venti milioni sono stati resi invalidi; le migliaia e migliaia di legami che univano i diversi mercati mondiali sono stati violentemente strappati; i rapporti tra città e campagna, tra metropoli e colonie, sono stati capovolti; le correnti d'emigrazione, che ristabilivano periodicamente gli squilibri tra l'eccedenza di popolazione e la potenzialità dei mezzi produttivi nelle singole nazioni, sono state profondamente turbate e non funzionano più normalmente. Si è creata un'unità e simultaneità di crisi nazionali che rende appunto asprissima e irremovibile la crisi generale. Ma esiste uno strato della popolazione in tutti i paesi — la piccola e media borghesia — che ritiene di poter risolvere questi problemi giganteschi con le mitragliatrici e le revolverate, e questo strato alimenta il fascismo, dà gli effettivi al fascismo.

In Ispagna l'organizzazione della piccola e media borghesia in gruppi armati si è verificata prima che in Italia, è stata iniziata già negli anni 1918 e '19. La guerra mondiale ha piombato in una crisi terribile la Spagna prima che gli altri paesi: i capitalisti spagnoli avevano infatti saccheggiato il paese e venduto tutto il vendibile già nei primi anni della conflagrazione. L'Intesa pagava meglio di quanto potessero pagare i consumatori poveri spagnoli, e i proprietari vendettero all'Intesa tutta la ricchezza e la merce che avrebbe dovuto servire alla popolazione nazionale. La Spagna già nel 1916 era uno dei paesi europei più ricchi finanziariamente, ma più poveri di merci e di energie produttive. Il movimento rivoluzionario divenne impetuoso; i sindacati organizzarono la quasi totalità della massa industriale; gli scioperi, le serrate, gli stati d'assedio, lo scioglimento delle Camere del lavoro e delle Leghe, gli eccidi, le fucilate nelle strade divennero il tessuto quotidiano della vita politica. Si formarono i fasci (i Somaten) antibolscevichi; essi si costituirono inizialmente, come in Italia con personale militare, preso dai clubs (juntas) degli ufficiali, ma rapidamente allargarono le loro basi, fino ad arruolare, come a Barcellona, 40.000 armati. Seguirono la stessa tattica che i fascisti in Italia: aggressione dei capi sindacalisti, violenta opposizione agli scioperi, terrorismo contro le masse, opposizione a ogni forma organizzativa, aiuto alla polizia regolare nelle repressioni, negli arresti, aiuti ai crumiri nelle agitazioni di sciopero e nelle serrate. Da tre anni la Spagna si dibatte in questa crisi: la libertà pubblica è sospesa ogni quindici giorni, la libertà personale è divenuta un mito, i sindacati operai funzionano in gran parte clandestinamente, la massa operaia è affamata ed esasperata, la grande massa popolare è ridotta in condizioni di selvatichezza e di barbarie indescrivibili. E la crisi si accentua, e si è ormai giunti all'attentato individuale.

La Spagna è un paese esemplare. Essa rappresenta una fase che tutti i paesi dell'Europa occidentale attraverseranno, se le condizioni economiche generali si manterranno come oggi, con le stesse tendenze odierne. In Italia attraversiamo la fase attraversata dalla Spagna nel 1919: la fase dell'armamento delle classi medie e dell'introduzione, nella lotta di classe, dei metodi militari dell'assalto e del colpo di sorpresa. Anche in Italia la classe media crede di poter risolvere i problemi economici con la violenza militare; crede di sanare la disoccupazione con le revolverate, crede di calmare la fame e di asciugare le lacrime delle donne del popolo con le raffiche di mitragliatrice. L'esperienza storica non vale per i piccoli borghesi che non conoscono la storia; i fenomeni si ripetono e si ripeteranno ancora negli altri paesi, oltre che in Italia; non si è ripetuto in Italia, per il Partito socialista, ciò che già da qualche anno si era verificato in Austria, in Ungheria, in Germania? L'illusione è la gramigna più tenace della coscienza collettiva; la storia insegna, ma non ha scolari.

Da *Ordine Nuovo*, 11 marzo 1921.

Incontri con metallurgici e studenti antifranchisti

Politica e vita morale

In casa di Ernesto Treccani la sera stessa in cui un dissennato industriale, accecato dall'odio antioperaio, ha sparato contro i manifestanti dalla finestra. Si discute con un gruppo di operai metallurgici in sciopero sul carattere della loro lotta, sulle difficoltà che ancora si incontrano per evitare l'incomprensione con i tecnici e gli impiegati. Poi il discorso scivola sul tema del socialismo. Dice un compagno, che oggi guadagna bene, che per lui la spinta all'azione e alla lotta politica deriva dal bisogno di non sentirsi un privilegiato: «il socialismo — aggiunge — è la possibilità *per tutti* di stare bene economicamente». Insorge un altro operaio: «Il guadagno c'entra sino a un certo punto. Per me ciò che è insopportabile è il senso della oppressione, il fatto che c'è un padrone sopra di me. Il tuo è riformismo bello e buono. C'è un problema che non è economico, c'è il problema dell'uomo, della sua dignità, del suo sviluppo: per questo sono socialista».

Pochi operai

Pongo una questione delicata. Nelle recenti manifestazioni antifranchiste, osservo, vi erano pochi operai. Non dico che avrebbero dovuto partecipare in ottanta o novantamila, come nella grande marcia dei metallurgici in sciopero, ma almeno una avanguardia di qualche centinaio di operai comunisti, coscienti, avrebbe dovuto essere presente insieme agli studenti. Mi si risponde, forse, con un po' di imbarazzo, ma anche con spirito polemico. Perchè, mi si dice, gli studenti non capiscono che anche le nostre lotte sindacali sono grandi battaglie democratiche? Perchè non intervengono contro la Confindustria? Treccani risponde con pazienza che è la classe operaia, se vuole essere classe dirigente, che deve essere capace di allargare il suo orizzonte, che deve essere presente e attiva in ogni luogo dove ci si batte per la libertà, contro il fascismo, per il progresso civile. Anche di altro, a questo punto si parla: degli intellettuali, dei tecnici, della esperienza jugoslava. E' già oltre mezzanotte e i nostri compagni domani si devono alzare alle sei per andare in fabbrica. «Vediamoci ancora presto», dicono nel salutarci.

L'indomani, in un'altra casa di Milano, si è dato convegno un gruppo di giovani e di ragazzi che si erano trovati insieme alle manifestazioni per la Spagna. Vi è qualche socialista, forse qualche comunista — oltre me — ma non ci chiediamo quale sia il nostro partito. Essenziale è fare «qualcosa», non lasciare che, come troppo spesso accade, dopo un momento di entusiasmo tutto si fermi. Si propone di organizzare un gruppo di studio e di azione. Le parole d'ordine contro Franco, contro il fascismo spagnolo non bastano. E intanto, che cosa è, nella sua realtà, *questo* fascismo? Come si differenzia da quello italiano, dallo hitlerismo? Si sa che si tratta di un regime poliziesco, di oppressione: ma come vivono gli operai? E perchè gli studenti si sono mossi in maggio? Ancora: che cosa fanno i partiti antifranchisti, quale presa reale hanno sulla massa della popolazione? A queste e ad altre domande bisogna che una agitazione seria sappia rispondere in modo sistematico e continuo.

D'altra parte vi è la questione della pressione di Franco per entrare nel Mercato Comune: questo fatto lega i problemi spagnoli a quelli di casa nostra in modo diretto, su un terreno che non è solo quello della solidarietà morale. E, insieme, bisogna agire: gli studenti di alcune scuole medie milanesi hanno scioperato nei giorni scorsi contro Franco; ma, anche qui, come collegarsi in modo permanente a questi ragazzi? Vi è poi la questione di una solidarietà concreta, di un aiuto economico. Una persona che conosce da vicino la situazione spagnola ci dice che le famiglie operaie, quando l'uomo che lavora viene arrestato, cadono nella più spaventosa miseria. Si potrebbe, con senso di modestia, assumersi il compito di aiutare dieci, venti di queste famiglie: non occorrerebbe molto denaro, e gli effetti sarebbero immediati. Infine: che cosa sanno gli spagnoli delle nostre manifestazioni? Informare sistematicamente la radio clandestina potrebbe essere un altro compito.

Sorge a questo punto e si fa accanita, la discussione: siamo tutti di sinistra; possiamo contentarci di una generica azione di propaganda contro la dittatura franchista? Non si tratta invece, più precisamente, di indicare una prospettiva socialista? Noi — obbietta qualcuno — siamo tutti di sinistra, ma vogliamo parlare a centinaia, a migliaia di studenti, anche della provincia, dei piccoli centri. La parola «libertà» non è generica, anche se può sembrarlo: suscita sentimenti, è una idea che può divenire «forza materiale». Da qui bisogna partire, come, per lo sviluppo della coscienza operaia, spesso è necessario muovere dalle più semplici rivendicazioni salariali.

Sorge così il discorso sugli operai. Riferisco quanto si era detto con alcuni di loro la sera prima. Questi ragazzi, tutti studenti, ripetono che essi sanno benissimo di non poter far nulla di serio senza gli operai. Chiedono anzi che si faccia ogni sforzo per averne qualcuno con noi, nel nostro gruppo. Attraverso un facile giro di argomenti, di nuovo di discorso cade sull'uomo, sulla spinta morale cui solo il socialismo può dare ampiezza di libertà.

Più colti

Ricordo i nostri discorsi di adolescenza, di venti o venticinque anni fa. Non erano sostanzialmente diversi: ma questi giovani sanno più di noi, hanno fatto esperienza in circoli, in organismi rappresentativi, negli scioperi e nelle manifestazioni. Sono anche più colti, il loro mondo è più vasto: vi è in loro l'Africa, il colonialismo, Cuba, il marxismo; e vi è la coscienza matura della esigenza di una rivoluzione socialista, non mitica, ma realistica, fatta anche di dolore, di dubbi, di volontà di affrontare tutti i problemi non solo dell'oggi, ma anche *del dopo*.

Tornando a casa, per il lungo arco del tragitto del tram, mi dico che questa è «la politica». Quanta diffidenza ancora verso la politica! Come si trattasse di un gioco di egoismi e di ambizioni, o di una tecnica misteriosa ed esoterica. Nella freschezza di questi incontri, nella passione del dibattito, nella esigenza di capire e di fare, la politica è vita morale, ricchezza umana, superamento della prigione delle cose piccole che spesso ci avvince. Anzi, la politica è la forma superiore, e forse oggi l'unica, in cui si esprime la vita morale. Che degli operai, dei giovani studenti, lo avvertano, è qualcosa che mi dà gioia; penso che darebbe gioia anche a Gramsci, del quale, tornato a casa, rileggo le pagine così permeate di passione etica, così ricche di coscienza umanistica. In queste pagine, come in questi incontri, si respira, davvero, il senso della libertà.

Mario Spinella

storia politica ideologia

Il dibattito aperto da J.P. Sartre sul film «L'infanzia di Ivan»

«Poesia» e «prosa» nella cultura sovietica

L'entusiasmo di Eisenstein e la cautela di Jutkevic — Il «Poetika kino» — Lo sperimentalismo realistico di Tarkovskij

Spesso, parlando dei nuovi fenomeni artistico-letterari sovietici, si cerca, per meglio capirli, di rassomigliarli a più familiari accadimenti, ingabbiandoli in formule prese a prestito dal repertorio critico-pubblicistico occidentale. Spingendo l'analogia a una quasi identificazione, si parla allora di «beatnik» moscoviti e di «nouvelle vague» sovietica. Chi ha assistito a qualche colloquio o discussione tra registi o scrittori sovietici e occidentali, sa quanto sia difficile superare la inevitabile diversità di linguaggio per raggiungere una sorta di approssimativo esperanto critico che dissipi equivoci e logomachie. Nel caso della recente cinematografia sovietica il termine «nouvelle vague» aiuta a confondere più che a chiarire le idee. L'altro termine in uso, quello di «disgelo», è ormai logoro e generico e anzichè definire i fenomeni nuovi, ne notifica semplicemente l'esistenza.

Come discutono

Se poi si va a vedere di che cosa e in che modo discutono gli intellettuali sovietici, ci si accorge che non si è di fronte a una mera diversità terminologica, ma a un differente livello di tradizione e di sviluppo culturale. La qual constatazione anzichè far disperare circa la possibilità del «dialogo», aiuta soltanto a creare le condizioni della possibilità di un suo serio decorso. Prendiamo il cinema e, nella fattispecie, «L'infanzia di Ivan». E ci sia consentita una breve regressione nel tempo per ricordare una memorabile discussione che s'accese in URSS nella prima metà degli Anni Trenta. Tutto non potremo rammentare. Come dire in poche parole di quel fondamentale capitolo della storia delle teoriche sovietiche del film che fu «Poetika kino» (1927), una interessantissima miscellanea di articoli della «scuola formale», essenziale alla comprensione del dibattito cinematografico sovietico di tutti quegli anni? Per forza di cose saremo assai schematici.

Nel 1931-1934 (gli anni della grande svolta in tutta la cultura dell'URSS) il cinema sovietico vide schierati l'uno contro l'altro il campo dei sostenitori della «poesia» e quello dei fautori della «prosa». I primi trascinati e animati dall'entusiasmo di Eisenstein, i secondi sostenuti e guidati dalla cautela di Jutkevic. Eisenstein espose il suo punto di vista nel modo più chiaro in un articolo del '34: «Il medio dei tre». Il titolo enigmatico si riferiva al secondo dei tre quinquenni del cinema sovietico, quello 1924-1929. Eisenstein nel suo articolo rimproverava ai registi del quarto quinquennio di aver lasciato cadere in oblio la grande lezione del cinema sovietico «classico», il «medio dei tre» appunto, il cui merito consisteva, secondo Eisenstein, nella poeticità della forma cinematografica. Nel periodo successivo tale poeticità si era volatilizzata per cedere il posto alla illustrazione «prosastica».

Scriveva Eisenstein: «Ci stanno dinanzi i protocolli degli atti dei personaggi e degli errori dei loro educatori. Tutta la sfera d'espressione per mezzo dello schermo, tutta la figuratività dello schermo se n'è andata dal telone. Lo schermo ha smesso d'essere schermo. E' diventato una tela quadrangolare di sospetta bianchezza, e null'altro. Sopra si muovono grige parvenze di uomini». E ancora: «E' scomparso tutto ciò che conferiva il primitivo fascino poetico allo schermo, tutto quello per cui la precedente generazione della cinematografia ha versato sudore e sangue». Il «medio dei tre» trova il suo punto d'onore in ciò, che «allontanandosi temporaneamente dal dramma e dalla drammaturgia sua propria, si è impadronito integralmente del metodo dell'epica e della lirica».

Queste parole di Eisenstein, oltre ad avere le loro radici nella singolare e potente personalità creativa del grande regista, riecheggiavano tesi della «scuola formale», cioè di quel gruppo di storici, critici e teorici letterari legati al «Lef» majakovskiano, i quali, come s'è detto, avevano applicato le loro idee al cinema con «Poetika kino» (se non sbaglio fu Sklovskij, per il quale il cinema era una vecchia passione, il primo a dire che «esiste il cinema poetico e prosastico, e questa è la distinzione capitale dei generi»). Jutkevic, criticando i «formalisti» e dissentendo da Eisenstein, scriveva in quegli anni: «Il famigerato linguaggio cinematografico, per la purezza del quale tanto si sono battuti i fervorosi novatori..., il linguaggio poetico, pittorico, dove le inquadrature si cangiavano in rime e si scandivano come versi», tutto ciò ha portato «al cosismo, all'astrattismo, alla negazione dell'uomo, alla riduzione del ruolo dell'attore a quello d'una marionetta o d'un modello caratteristico». Jutkevic parlava poi di estetismo e di avanguardismo astratto e raffinato di cui il cinema sovietico avrebbe allora sofferto per colpa dei formalistici sostenitori del linguaggio cinematografico «poetico».

Chi aveva ragione? I «poeti» o i «prosatori»? Certo, se è vero che, nel suo complesso, il cinema sovietico degli Anni Trenta, nonostante alcuni suoi indubbi capolavori, non superò quello degli Anni Venti, il quale univa inscindibilmente le più ardite ricerche formali col più umanistico pathos rivoluzionario, non si può neppure negare che in via di principio, cioè prescindendo dalle successive deformazioni e degenerazioni, gli «antiformalisti» avevano le loro buone ragioni da far valere.

La terza via

Oggi, che molta acqua è ormai passata sotto i ponti, la *querelle* tra «poeti» e «prosatori» si ripropone in URSS a un diverso livello e in un'alternativa meno drastica, pur tendendo a rifarsi centrale. C'è chi opta, come il Dobin, per una terza via, quella della «prosa poetica» (e non stiamo a vedere che significato preciso annette e attraverso quali vie perviene a tale concetto il Dobin). C'è chi constata e accetta la coesistenza dei due «generi», pur predilligendo quello «poetico», come fa la Turovskaja in un discorso incentrato sul parallelo tra «L'infanzia di Ivan» e un altro recente film sovietico «Ma se questo è amore?» di Julij Rajzman, assunto come esempio di buona «prosa» cinematografica.

La Turovskaja sostiene che se non vengono richiamati in vita i due termini antitetici e complementari («poesia» e «prosa»), molti fenomeni dell'ultimo cinema sovietico restano incomprensibili. Non si capirebbe nè «L'infanzia di Ivan» nè «L'uomo cerca il sole», un gustosissimo film di Kalik. Ma, si sa, non si possono resuscitare tali termini senza trarre dal dimenticatoio i concetti e le teorie che in essi si sono depositati. E infatti si nota in URSS una ripresa d'interesse vivissimo (e non solo di carattere storico-documentario) per personalità come Eisenstein, Mejerchold, ecc. e per tutto il complesso di formule e ricerche entro cui si formarono.

Nel film di Rajzman «la logica del soggetto coincide con la logica della vita stessa nel suo flusso consueto, anche se tale flusso non viene riprodotto integralmente con tutte le sue diramazioni (come auspica, poniamo, Zavattini). Da esso vengono trascelti con cura soltanto i momenti significativi... Tra le molte e molte circostanze e connessioni di vita è seguita la sola catena logica della causalità, ma con la massima minuziosità e pienezza. Nulla è trascurato, ogni minuzia ha il suo significato. Il che consente al regista di mostrare attraverso un caso di vita il significato sociale in esso riposto» (Turovskaja). Col film di Tarkovskij lasciamo la sfera della «prosa» e torniamo all'immagine cinematografica intesa come metafora e come simbolo o, per dirla con Eisenstein, dalla «raffigurazione del contenuto» («prosa») si passa all'«immagine del contenuto» («poesia»).

Naturalmente l'opzione per la «poesia» o per la «prosa» nel cinema come nella letteratura non è il frutto di un arbitrio, ma sta alla radice stessa dell'atto creativo. Sarebbe risibile e *imbécile* rimproverare, che so, a Leopardi di non aver risolto in una novella il «contenuto» de «L'infinito». E non si può non essere d'accordo con la Turovskaja quando scrive che il linguaggio «poetico» di Tarkovskij è determinato «non dal desiderio di essere originale ad ogni costo e neppure da un qualche epigonismo: se nel film c'è qualcosa che convenzionalmente possiamo definire un "imprestito" — una parvenza d'apprendistato formale, — un determinato procedimento qui però è preso così come da uno scaffale si afferra uno strumento già inventato e che sarebbe assurdo inventare di nuovo». Lo «sperimentalismo» di Tarkovskij non è un gioco, ma è sottomesso fino in fondo a una profonda e umanissima idealità artistica. E la ricerca formale, appunto perchè non è un divertimento freddo e spurio della mente, non resta estrinseca alla sostanza morale e civile dell'opera. Ne «L'infanzia di Ivan» ci troviamo di fronte a un tentativo di sperimentalismo realistico in massima parte riuscito.

Il male totale

Per capire meglio il film di Tarkovskij non sarebbe inutile aver presente il bel racconto di V. Bogomolov da cui «L'infanzia di Ivan» è tratto con un sostanziale capovolgimento dell'impianto e un'esterna fedeltà alla lettera. Ma limitiamoci ad alcune slegate considerazioni sul film, dato il poco spazio che ci rimane.

Ne «L'infanzia di Ivan» il «nemico» è privo di una sua fisionomia fisica: è fatto di suoni di una lingua arida e petrosa, di segni sinistri lasciati dal suo passaggio, di immagini orrende del suo stesso disfacimento (le scene del documentario). Sono tedeschi ma non lo sono. Sono esseri di un differente universo. L'altro dalla vita, l'altro dall'uomo. Il nemico è chi ha potuto rendere Ivan capace del suo odio smisurato, della sua smaniosa ricerca della vendetta e della morte pur quando gli arde dentro la vita coi paesaggi magici ed estatici dei sogni e dei ricordi che lo straziano e l'incantano. Sogno e veglia s'intrecciano e alcuna volta non sai se il mondo diurno non sia l'incubo e viceversa (il traghetto del fiume, quando Ivan va in esplorazione, si svolge tutto in un tempo che non è quello reale, ma che fluisce muto, diluito, angoscioso nella dimensione del sogno).

Ivan sente come una spina nella carne il trauma della violenza e della guerra. Per gli altri, per gli adulti, la guerra è quasi una milizia, un lavoro doloroso che conosce pause e riposi, sia pure effimeri e irreali. Altrimenti impazzirebbero. Come Ivan. La sua è la sublime «pazzia» in cui s'assomma tutto il dolore, tutto lo sfacelo, tutto lo strazio dell'uomo. E tutto il suo struggimento di Bene. Per Ivan non c'è scampo. L'essenza della guerra come Male totale (l'essenza che egli ha «visto» nell'uccisione della madre) lo folgora, lo annienta.

L'incisione di Durer (i cavalieri dell'apocalisse trascorrono su folle sconvolte e distorte dall'orrore), che Ivan osserva sfogliando un album tedesco, si spoglia, quale simbolo del disfacimento e della violenza totale, del suo patetico sapore di mito e si sovrappone intimamente alla disumanità quotidiana e consueta della guerra così come, in senso inverso, nelle sequenze del documentario sui capi nazisti annichilati, i cinque bianchi cadaverini dei figli di Goebbels, uccisi per mano del padre di cui vediamo la salma bruciata e contorta, perdono la loro consistenza reale per farsi i simboli dell'orridezza e dell'annientamento. I sapienti incastri di sogno, cronaca, simbolo, realtà rendono con una forza affatto nuova, in un teso contrappunto, il tragico l'inesorabile il malefico che è la guerra e la nostalgia di un universo di felicità e di armonia tutto fatto, per Ivan, di allucinazioni incantate e favolose.

Una prova di unità

Il rifiuto del racconto «naturalistico» non porta Tarkovskij a rifugiarsi in «preziosismi formali» (il che non vuol dire che il film si regga sempre al suo punto alto). Si veda, per fare un solo esempio, l'uccisione della madre accanto al pozzo, tutta rivissuta da Ivan con la trepida memoria del cuore in una traslucida dilatata aria di sogno; la falda d'acqua che cade lenta, greve, netta dal secchio sul cadavere caldo non è una reminiscenza surrealistica spuria e ammanierata (l'espressione «surrealismo socialista» del giovane Voznesenskij spero sia solo una *boutade*), ma un frammento autentico, concreto delle visioni folgoranti e subitanee dell'universo onirico (in cui l'evento è rivissuto da Ivan) dove l'irrealismo icastico dell'insieme è sostenuto dal naturalismo fantastico dei particolari. «L'infanzia di Ivan» sembra essere qualcosa di più di un fenomeno provvisto semplicemente di «una funzione di svecchiamento» (Casiraghi): è già un positivo risultato della nuova cinematografia sovietica, una prova di unità linguistica e stilistica organiche nella fase di ricerca apertasi per quel realismo in ogni sua sfera.

Vittorio Strada

I saggi di Nicola Badaloni

Marxismo come storicismo

Con questa raccolta di saggi, alcuni già apparsi sulle pagine di «Società» ma per lo più inediti (1), Nicola Badaloni ha operato una presa di posizione di grande interesse nel dibattito filosofico contemporaneo in Italia. Badaloni si pone dal punto di vista che il marxismo non è una filosofia metodologicamente conclusa una volta per tutte, un sistema definitivo composto di categorie eterne che esaurisce e risolve in sè tutta la realtà; bensì una filosofia, «riflesso cosciente del movimento del mondo reale», legata all'esperienza, alla pratica, che di continuo rimette in problema sè stessa e sottopone sè stessa a verifica «in nesso coi problemi meno generali, e più concretamente situati che sprigionano dal reale». La coscienza della «problematicità aperta del sensibile» per cui nulla «deve essere considerato già di per sè immutabile possesso, ma solo come elemento della faticosa conquista del regnum hominis» cioè del controllo umano sulle forze della natura e della società, pone il marxismo nella condizione di chi «continuamente interroga, e critica, e raccoglie nuovi suggerimenti e formula nuove ipotesi». Per Badaloni questa opera di continuo approfondimento e rinnovamento del marxismo deve essere svolta da una parte con il costante richiamo alla realtà e dall'altra con il confronto critico con le correnti più vive e interessanti della filosofia contemporanea (neopositivismo, fenomenologia, esistenzialismo ecc.) che, in quanto presentino aspetti progressivi e legati alla scienza possono anche contenere «idee e metodi marxisti». A volte quindi può rivelarsi utile tentare il «recupero di ogni idea che possa porsi in rapporto col progresso» e «ricostruire il complesso della argomentazione marxiana in altro linguaggio», per ridiscutere concetti fondamentali del marxismo quali prassi, dialettica, ideologia, utilizzando ampiamente i più stimolanti contributi offerti dalle filosofie non marxiste che sono maggiormente impegnate nella ricerca della realtà.

Di ciò è ben convinto anche Badaloni che dimostra esaurientemente nei suoi saggi la sostanziale autonomia e indipendenza del marxismo che può pacificamente continuare a svilupparsi tenendo l'occhio principalmente alle nuove scoperte delle scienze naturali e sociali e ai processi oggettivi che queste presuppongono. Ciò egli fa in quei saggi del volume nei quali si è impegnato ad approfondire e a sviluppare il marxismo teorico prendendo posizione, al suo interno, nel vivace dibattito che da anni impegna i filosofi marxisti in uno sforzo creativo. In questo contesto la parte del volume che appare più stimolante è quella in cui l'autore affronta i problemi dell'oggettività reale della contraddizione, e della dialettica. Contro la tendenza, diffusa anche in alcuni settori della filosofia marxista, a considerare la contraddizione unicamente come frutto della relazionalità umana, del pensiero, Badaloni ribadisce con energia che il risultato fondamentale del metodo di Marx è «la scoperta di una contraddizione reale interna al sistema quantitativamente bene individuato [determinato] che è fatto oggetto di studio». La superiorità del marxismo su tutte le altre filosofie è data dalla maggiore capacità di individuare la natura e la profondità della contraddizione, permettendone la soluzione col dare la coscienza della sua reale entità e con l'indicare la via per superarla. Il marxismo non vuole però solo interpretare il mondo in modo diverso dalle altre filosofie, ma vuole anche trasformarlo togliendo le contraddizioni mano a mano che si presentano. La contraddizione non va tolta teoreticamente, con un atto di pensiero, come si è illuso di poter fare l'idealismo, ma fattualmente sulla base della soppressione del fondamento della contraddizione che è compito precipuo della praxis umana (rivoluzionaria). D'altra parte il superamento della contraddizione non è in se «necessitante», non avviene cioè naturalmente, automaticamente, come si sono sempre illusi quanti, dentro e fuori del marxismo, hanno ridotto la dottrina di Marx ad un piatto determinismo, ma necessita dell'intervento della prassi umana cosciente (rivoluzionaria, tesa a cangiare il mondo), senza la quale «mai sorgerebbe il nuovo; tutto potrebbe essere in crisi, ma niente potrebbe avere la sua soluzione». Il marxismo è quindi ad un tempo ideologia (non astratta), concezione del mondo, «guida per l'azione» «dal punto di vista della presa di posizione», e scienza, metodologia, «dal punto di vista della individuazione della direzione del movimento storico, e della concretezza di esso».

Fondamentale il ruolo che occupa in questa interpretazione del marxismo la dialettica. Le leggi dialettiche — che per Badaloni sono quella della condizionatezza reciproca (compresenza degli opposti) legge fondamentale «nell'ambito della scienza della natura», e quella della negazione della negazione (esclusione degli opposti) valida nel campo di applicazione umana, — rappresentano ad un tempo le modalità di sviluppo del mondo reale (rispettivamente naturale e storico) ed il riflesso nella coscienza del movimento reale e quindi la base «della possibilità umana di modificare la realtà». La conoscenza dialettica rappresenta «il momento in cui la pratica si rende conto delle proprie reali possibilità», e d'altra parte la prassi è l'unico criterio di verificazione della dialettica, per cui in definitiva le leggi dialettiche risultano essere contemporaneamente il prodotto del marxismo come metodologia (scienza) e il fondamento del marxismo come ideologia (concezione del mondo), cioè il risultato dell'analisi scientifica della natura e della storia e il tessuto connettivo che unifica in una concezione unitaria i risultati delle singole scienze.

Massimo Massara

(1) Nicola Badaloni, *Marxismo come storicismo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1962, pp. 264, L. 2200.