

STORIA POLITICA IDEOLOGIA

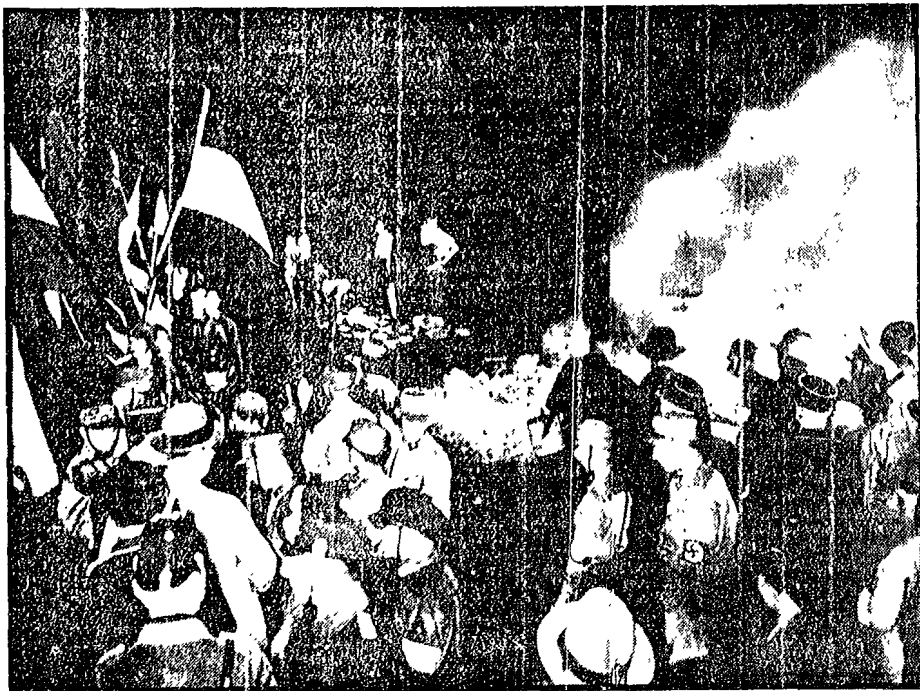
Un istruttivo libro di Hildegard Brenner

La «Politica delle Arti» del III Reich

Una bestiale logica anticomunista fu alla base delle persecuzioni e dei roghi contro l'arte moderna accusata di decadentismo, di disgregazione e di «bolsevismo»

Una proposta per Hildegard Brenner, dopo la lettura del suo libro, «La politica culturale del nazismo» (Laterza 1965, pp. 397 - L. 4000): uno studio comparato delle «politiche culturali e artistiche» degli Stati moderni, se possibile, anche degli Stati del passato. Oppure ancora, come richiesta: un vocabolario «ideologico», cioè ordinato per «campi» di nozioni e non alfabetico, dedicato alle classi e sottoclassi concettuali, alle famiglie sintagmatiche e alle parentele semantiche fra le parole d'ordine, gli slogan, le associazioni verbali soltanto, i documenti più rilevanti delle diverse «politiche culturali». Con l'aggiunta, magari, di dizionari statistici e di medie di frequenza dei vocaboli politico-culturali.

Un lavoro come questo completerebbe il fortunato libro della giovane studiosa tedesca di sociologia della letteratura, saggista sulle teorie poetiche e teatrali di Heidegger e Brecht, sulla letteratura tedesca in esilio, ecc. Se bisogna essere grati alla trentottenne direttrice della rivista berlinese Alternativa per il suo lavoro, bisogna pur dire, infatti, che alla fine della lettura si resta come in attesa di conclusioni che non possono figurarsi soltanto il passato e il giudizio storico sulla «barbarizzazione» culturale operata dai nazisti con quel «metodo» che non è solo della follia, si resta cioè come «e non si fosse operato il passaggio dal documento alla stonificazione». E ciò contrasta con ciò che scrive Ragnuccio Bianchi Bandinelli, nel



Berlino, maggio 1933: il rogo dei libri organizzato dai nazisti sotto la «regia» di Joseph Goebbels.

la sua introduzione al volume con il suo ammonimento a cui aderisce che Georg Grosz, «maldestitissimo allora, è datano ritenuto inoffensivo anche oggi» (e si ricordano i sequestri romani, e gli interventi contro mostre e cataloghi, recentissimi), che «l'interpretazione antistorica della creazione artistica teorizzata da Hitler circola ancora, appena attenuata, tra certi studiosi di storia dell'arte».

E ancora ricorda Bandinelli, con amarezza che «un tentativo, profondamente diverso nella sostanza e nelle intenzioni, ma con qualche analogia di effetti in quanto portatore di elementi illustrativi e celebrativi che nulla hanno a che fare con la qualità della creazione artistica, lo abbiamo veduto compiersi nella Russia di Stalin. Ma poi la teorizzazione dell'errore non è stata proseguita, e le cose si stanno risolvendo sopra un piano di maggiore o minore capacità di comprensione del fatto artistico, al di fuori dell'implicazione ideologica. E d'altra parte è rassicurante trovare, nelle risvoluzioni di un grande partito comunista occidentale, quello italiano, esplicitamente affermato, che, se anche il partito rivendica a sé il diritto di appoggiare questa piuttosto che quella corrente culturale, «non ad esso spetta sentenziare a proposito della validità scientifica o artistica di questa o quella soluzione» (X Congresso, 1962).

I nazisti cominciarono la regressione repressiva dall'Istituto per le Ricerche Sessuali, e la proseguirono con la creazione di un Ufficio Centrale TeDESCO per la Lotta contro Immagini, Inserzioni e Scritti Osceni (che si stava studiando un ufficio simile presso il nostro Ministero del Turismo e dello Spettacolo) e di un altro Ufficio per il Controllo della Letteratura Pornografica, ecc., lastricando cioè il cammino dell'illibatezza con bustole di così definite «buone intenzioni moralizzatrici» poi si finì col falò dei libri del 10 maggio 1933.

Non si dimentichi, inoltre, che le prime misure contro la libertà dell'arte in Germania vennero prese sulla base del «analisi rovinose e totalizzanti delle condizioni della cultura, sulla base cioè di quel «pessimismo della civiltà» («La rovina della civiltà — la minaccia dei sub-uomini») che cancellava il momento dialettico della lotta contro «la crisi della civiltà e la civiltà della crisi» e nello stesso tempo contro la «rinuncia alla nozione di crisi» il «catastrofismo», quando non è più soltanto «pessimismo dell'intelligenza», blocca «l'ottimismo della volontà» e apre la strada alle «rune», alla rassegnazione. Allo stesso modo, del resto, dell'ottimismo di governo tra drammatica («la fabbrica dei sogni») di Goebbels «l'impegno delle arti come movimento per l'organizzazione dell'ottimismo», la «gestione artistica impostata sulla salute spirituale del popolo».

Anche l'esaltazione dell'ottimismo culturale può nascondere le contraddizioni, le cristallizzazioni, i nodi involutivi e gli arresti che si producono a volte persino nelle rivoluzioni più radicali quando ces-

sano, in certi campi e in certe situazioni, di portare avanti l'inecessante «rivoluzione», il «riarrangiamento permanente come metodo» (e allora «l'ottimismo di Stato» diventa «pessimismo civile», accettazione del meglio come dell'ottimo, o del peggio come del buono) gli «ottimisti» sono soddisfatti di tutto, quindi non credono al meglio, cui credono invece i «pessimisti dialettici» — come ammoniva nel '36, José Carlos Mariátegui, fondatore del Partito comunista peruviano e amico di Gramsci negli anni di Torino).

L'insegnamento del libro della Brenner, che, tra l'altro, si legge d'un fiato, come un kriminalbuch (i lettori ci ritroveranno persino le notizie sull'ultima battaglia condotta dalla Resistenza francese contro il saccheggio delle opere d'arte, recentemente scelta a soggetto di un film con Burt Lancaster, «Il treno») — è soprattutto nell'invito implicito in ogni citazione, in ogni documento, alla vigilanza alla «attenzione» nei confronti delle ritornanti kunstpolitik. E' certo malinconico constatare che, ad esempio, i nazisti

cautelarono gli «espressionisti» e i «pittori astratti» e tutti gli artisti d'avanguardia che si erano schierati al fianco del popolo in armi quando trionfò la Rivoluzione socialista, allo stesso modo in cui la borghesia francese disprezzava l'arte astratta come «una arte bolseviche», e, nel periodo del culto della persona, i dirigenti della politica culturale sovietica, per opposti eppure coincidenti motivi, qualificavano l'arte d'avanguardia come «arte borghese e decadente».

Ne è d'obbligo passare del tempo — ha ricordato recentemente Fernando Claudin, membro del Comitato Centrale del Partito Comunista Spagnolo — perché i settori più intellettuali della borghesia comprendessero che, alla fine, l'arte di avanguardia non era pericolosa, soprattutto da quando certi marxisti l'avevano catalogata come «decadente» e «borghese» («al buco, naturalmente»). Quando «il Paese della rivoluzione era allo avanguardia anche nel campo artistico» — annota la Brenner — «i politici nazionalisti avevano trovato nel

campo delle arti il veicolo di diffusione delle loro idee, e l'avanguardia fu denunciata come portatrice della rivoluzione proletaria mondiale». Tutte le opere d'arte che mettevano in crisi la concezione del mondo erano per loro kunstbolsevische, «arti bolseviche». E l'iconoclasta di Weimar, il fanagorico professor Schultze-Naumburg, girava da una città all'altra della Germania spiegando ai suoi auditori come «la lotta ideologica si sarebbe decisa sul campo dell'arte».

Si legge e si faccia leggere questo libro, sul serio a leggerlo con un certo distacco, se è possibile senza sentirsi agghiacciare, il gratesco della politica artistica nazista può riuscire persino divertente. Gli attacchi contro «i prodotti della estetica supermoderna, bolseviche, malcoltivate e nevrotiche» (una «semantica» e una «semologia della reazione») bisognerebbe davvero fondarle; le difese del «calce e indigeno» contro il «tetto, piatto o scosceso, di ispirazione orientale»; le considerazioni biologico-razziali sulla bellezza del corpo; lo

scoglimento delle Sezioni di Poesia; l'infiammazione della pacifica e del Latsch (un rotocalco tedesco dedica questa mente ogni settimana una sua rubrica al «sich», cioè ai prodotti del cattivo gusto in astrazione dall'arte applicata), le opere sono dei libri negli «armadi dei reclusi» e le complicate classificazioni degli accurati «censuristi nazisti»; le «liste nere» e le definizioni pompose. («Il dramaturgo cinematografico del Reich»); le «malumoni programmatici»; il gusto del bolscevismo e gli slogan di avvertimento («sport di giorno, riflessione spirituale la sera»); gli schemi teorici di massa («al posto dell'anima isolata» «l'anima collettiva», invece della «scena chiusa» la «scena aperta», invece della «notte» «il giorno», invece di «grandi uomini in lotta con se stessi» «eroi che vincono il nemico», invece di «personalità» «tipi», invece di «elusione» «realità»); i «battagliamenti dei poeti»; le «scuole di poesia» («Goering aveva scoperto che «è pur sempre più facile trasformare un artista in un nazista docile che trasformare un membro qualunque del partito in un grande artista»); l'esaltazione macabra dei «cimiteri di guerra»; le ricerche sulla «frammasoneria di Beethoven»; i tram, i ristoranti e le panchine «riservati ai tedeschi»; i piani per abolire la scuola nel mondo e insegnare a contare solo fino a 500... La lettura del monarca nazista è davvero ricca di stimoli emotivi e può essere condotta fino alla fine fruendo negativamente della orrificante presa di coscienza.

Ma non si tratta mai di pura e semplice aneddotica. Il discorso è ben strutturato e offre implicite la sua lezione: si faccia attenzione ogni volta che si sente parlare di «cosmopolitismo», di «art pour l'art», di «patria e famiglia», dei «compiti dell'arte», dello «Stato patrocinatore o mecenate», dell'«arte educatrice di grandi sentimenti», dell'«arte al servizio di...», della «poesia dell'ottimismo», dell'«eroismo del pensiero» ecc. Siamo sul terreno pericoloso della «estetica dell'esaltazione», della strumentalizzazione delle arti, e bisogna dire no, ricordando con Gramsci non soltanto che «l'arte è educativa, in quanto arte e non in quanto "arte educatrice", perché in tal caso è nulla e il nulla non può educare», ma anche che «ci si esprime e si corrisponde al proprio tempo e ambiente combattendoli strenuamente».

Gianni Toti

SCIENZA E TECNICA

Cos'è la «pressione di radiazione»?

Riceviamo spinte anche dalla luce

Vento atmosferico e «vento» luminoso — Le conseguenze sulle orbite dei satelliti artificiali



Una modello del primo Sputnik, il primo dei satelliti artificiali

Non è certo facile mettere in evidenza la pressione che la luce esercita quando investe i corpi materiali, eppure gli scienziati si sono riusciti ed oggi sanno senza alcun dubbio che la luce esercita una pressione sensibile (non si dimentichi che il satellite vi si muove alla velocità di circa 30.000 chilometri l'ora). Se però il satellite percorre la sua traiettoria a distanza notevole questo effetto diventa minore, a causa della progressiva rarefazione atmosferica (finché, intorno a una distanza di circa 800 chilometri, il vento atmosferico quasi scompare nel senso che diviene meno importante di quello luminoso).

Quando camminiamo in pieno sole siamo sollecitati da una pressione che manca quando noi camminiamo all'ombra. L'effetto è analogo, salvo le proporzioni, a quello di un vento: nel vento normale le particelle d'aria battono contro gli oggetti ed esercitano su di essi una pressione; nel vento luminoso sono «i quanti» di luce a svolgere un compito analogo.

Il fenomeno della pressione di radiazione, se è trascurabile nei casi della nostra vita quotidiana, non lo è in molti altri di proporzioni astronomiche. Nell'interno delle stelle, ad esempio, la luminosità è così intensa da esercitare una pressione enorme, comparabile a quella stessa dovuta all'agitazione termica delle particelle atomiche dei gas.

Ma anche senza andare nell'interno degli astri, l'importanza di questo fenomeno è stato riconosciuto negli ultimi anni, nella tecnica spaziale. Si lanci un satellite artificiale intorno alla terra. Esso è investito dalla luce del sole salvo nei momenti in cui, seguendo la propria traiettoria, viene a trovarsi nell'ombra della terra. Questa luce esercita una pressione che ha il risultato di cambiare l'orbita. Se il satellite non è investito da un vento luminoso agisce la pressione del vento la quale pure agisce nel senso di cambiare il percorso orbitale.

Differenze da sottolineare

La questione che si pone è allora la seguente: quale delle due pressioni è più importante? Cioè quale delle due pressioni ha il maggiore effetto sul cambiamento dell'orbita? A questo punto bisognerebbe sottolineare alcune differenze nell'azione dei due tipi di vento; ad esempio: quello atmosferico agisce sempre in direzione contraria al moto, mentre quello luminoso agisce a volte con il moto a volte a favore, cioè in base alla posizione del piano orbitale rispetto al sole per il fatto che durante il cammino il satellite viene ad avere il sole di «fronte» (e allora il vento luminoso agisce da freno) oppure di «dietro» (e allora agisce da spinta).

cinata l'effetto più importante sulla sua orbita è provocato dal vento atmosferico. Per il fatto che, presso la terra, l'aria, per quanto rarefatta, è pur sempre così densa da provocare un vento sensibile (non si dimentichi che il satellite vi si muove alla velocità di circa 30.000 chilometri l'ora). Se però il satellite percorre la sua traiettoria a distanza notevole questo effetto diventa minore, a causa della progressiva rarefazione atmosferica (finché, intorno a una distanza di circa 800 chilometri, il vento atmosferico quasi scompare nel senso che diviene meno importante di quello luminoso).

Le disavventure dell'«Echo 1»

Da 800 km. in su, infatti, l'unico vento importante che il satellite incontra è quello luminoso provocato dalla luce solare. L'effetto di tale vento è tutt'altro che trascurabile e dipende da due elementi ulteriori: dall'area della superficie esposta al sole e dalla massa di esso, si potrebbe dire meglio anzi da un elemento solo: dal rapporto fra l'area e la massa del satellite.

L'effetto consiste essenzialmente in questo: il satellite, sollecitato dalla pressione di radiazione solare, modifica l'orbita in maniera da portare il perigeo (punto in cui si avvicina maggiormente alla terra durante ogni rivoluzione non circolare) nelle successive orbite, sempre più ravvicinato alla terra stessa, per un certo numero di rivoluzioni; dopodiché torna ad aumentare, alterando gli avvicinamenti e gli allontanamenti del perigeo in maniera periodica.

Accade però che nella fase di avvicinamento, il perigeo può diventare ravvicinato alla terra degli 800 chilometri di cui si è sopra detto e allora il satellite incontra, nel relativo tratto del percorso, una densità dell'aria maggiore che nella rimanente parte orbitale; essa provoca un vento relativamente intenso col risultato che il perigeo, anziché tornare ad aumentare continua a diminuire, e il satellite si porta sempre più vicino alla terra finché l'effetto dell'aria diventa preponderante e lo «fa cadere».

Così si spiega come i satelliti artificiali per i quali era stata calcolata una vita di un certo numero di anni, sono stati visti cadere a terra assai prima. L'«Echo 1» lanciato nel 1960 si riteneva avrebbe dovuto restare in orbita fino al 1970, ma dopo aver tenuto conto della pressione di radiazione si è concluso che ricadrà sulla terra nel 1967. Il Vanguard I che si calcolava avrebbe dovuto vivere qualcosa come 1000 anni si giudica adesso che vivrà non più di 200. La pressione di radiazione esercita quindi una azione piccola, ma sufficiente a dare effetti misurabili in certi casi pratici, come quelli che si incontrano nella tecnica dei viaggi spaziali.

Alberto Masani

ER EDITORI RIUNITI Nella collana Enciclopedia tascabile

Luigi Longo Un popolo alla macchia pp. 420 L. 1.000 X edizione La prima, classica storia della Resistenza italiana dal crollo del fascismo all'insurrezione armata.

Aloide Cervi I miei sette figli A cura di Renato Nicolai Prof. Piero Calamandrei pp. 156 L. 500 IX edizione Il famoso racconto di papa Cervi sulla vita e il sacrificio dei suoi sette figli. Un libro che ha raggiunto la nona edizione o un milione di copie diffuse.

Julius Fucik Scritto sotto la forca pp. 132 L. 400 VIII edizione Uno dei documenti umani e civili più alti della Resistenza europea, scritto poco prima di morire da un patriota cecoslovacco rinchiuso nelle prigioni di Praga.

Ernesto Che Guevara Sulla Sierra con Fidel Trad. di Ignazio Delogu pp. 136 L. 500 Una cronaca appassionante della rivoluzione cubana scritta da uno dei suoi protagonisti.

Jean Paul Sartre Il filosofo e la politica Prefazione di Mario Alicata Trad. di Romano Ledda e Luciana Tronlin pp. 370 L. 900 La testimonianza politica di una delle personalità più vive della cultura contemporanea.

Ernesto Buonaiuti Pio XII Prefazione di A. Donini pp. 272 L. 900 Il profilo storico della vita e dell'opera di papa Pacelli; il tracciato dal più noto rappresentante del modernismo italiano.

Daniil Melnikov Operazione Walkiria Trad. di Gianna Carulle pp. 254 L. 850 La ricostruzione storico-giografica più accurata ed oggettiva dell'attentato del 20 luglio contro Hitler e delle ragioni che condussero al suo fallimento.

Umberto Cerroni Le origini del socialismo in Russia pp. 242 L. 700 La crisi della società feudale, le prime lotte operaie, il populismo; il cammino del movimento rivoluzionario russo dai decabristi a Lenin.

Vincenzo Vitello Il pensiero economico moderno pp. 160 L. 650 Gli indirizzi fondamentali delle teorie economiche dalla scuola classica ai nostri giorni

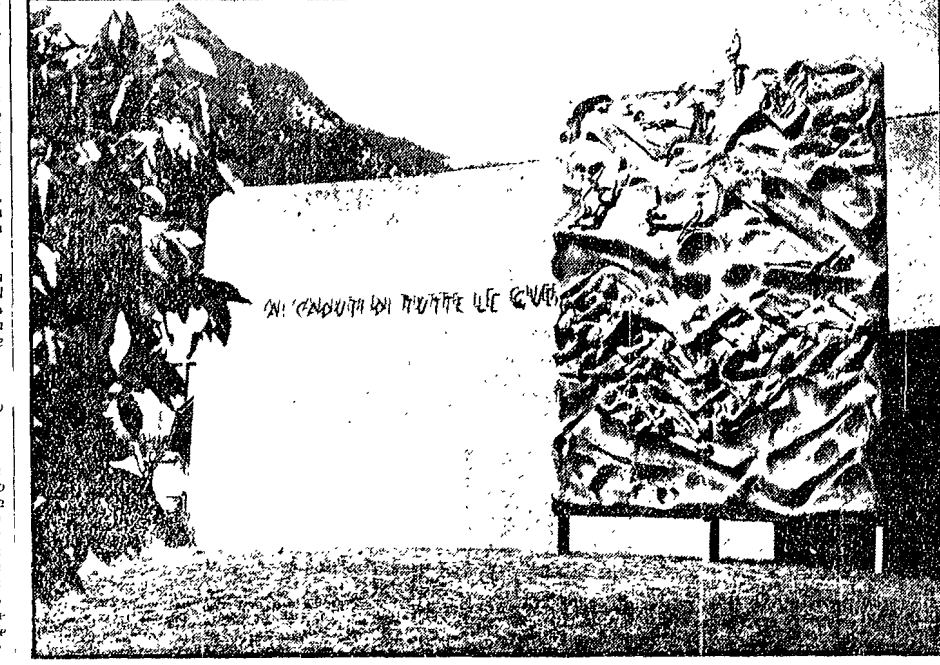
LETTERATURA in vetrina a Belgrado

«Best-sellers» i poeti nell'editoria jugoslava

BELGRADO, luglio. Gli jugoslavi amano profondamente la poesia e lo conferma il fatto che da diversi mesi i libri più venduti sono proprio quelli di versi. Prima fra tutte, una raccolta di Dunika Maksimovic, che si intitola Chiedo perdono. Dasekna Maksimovic scrive poesie da oltre quarant'anni, e nella sua opera espone un sentimento di dolore fermo e profondo. Un altro libro, sempre di poesia, è stato molto bene accolto dal pubblico e dalla critica. Si tratta di Amore per la vera terra di Slavko Mihalic, il poeta zagabrese che vive lo scontro drammatico tra due motivi contrastanti: la convinzione ed il dubbio, l'idea la prima come facilità di sfondare una sterile ostinazione, e il secondo come strumento per cogliere una verità che ininterrottamente muta e si supera nei suoi successivi aspetti. Amore per la vera terra è la sesta raccolta di poesie di Mihalic e costituisce un suo probabile punto d'approdo alla realtà, nella quale l'uomo viene posto al centro di ogni problema («Nessuno sopra di noi — né sotto di noi non c'è alcuno»). Per rimanere in tema di poesia va ricordato l'unicissimo volume di liriche scritte da Vesna Parun (Il vento di Trakia) che riconferma come questa poetessa sia una delle più eminenti figure della lirica moderna jugoslava. Vesna Parun è poetessa dell'angoscia, nel significato più ampio della parola: ad ispirarla sono la natura e la sua terra e l'uomo. In questo suo ultimo volume, la Parun conclude che se al mondo siamo giunti noi di nostra volontà, tuttavia esso non ci è contrario: spetta a noi il conoscerlo, il cercare di vedere quello che in esso avviene, sotto la pressione di sempre continue e rinnovanti situazioni. Il giornale del socialismo è un interessante volume. Fa tutto il reperto giornalistico attraverso i quali vengono posti in risalto i momenti più significativi della storia jugoslava dal 1945 ad oggi. Gli scritti sono stati raccolti con molta accuratezza dal socialista Sabrevo Stevo Ostojic, in modo che attraverso la lettura di testi dovuti anche a scrittori di grande fama (Ivo Andric, Oskar Davico, Miroslav Krleža, Mihaljo Galic, Ervin Soko, Ivo Kostovic ed altri) si possa sentire lo sviluppo della società jugoslava. Il libro è scritto in un linguaggio molto contribuito a formare questa storia. Accanto a questi libri, molto richiesti in questo momento dal lettore jugoslavo, vanno menzionati anche alcune traduzioni di classici italiani. E qui accenniamo in particolare a Il trattato di pittura di Leonardo Da Vinci.

ARTI FIGURATIVE Il monumento ai caduti a Villa d'Ogna

IL TRAGICO MAGMA DI GROSSO



Villa d'Ogna, un grosso paese vicino a Clusone (Bergamo), ha inaugurato il suo monumento ai Caduti. E' una grande piastra di bronzo larga 3 metri e alta 4, che Luigi Grosso, l'autore, ha collocato sotto il verde paesaggio dei monti orobici. Sulla piastra, in altorilievo, dal basso verso l'alto, lo scultore svolge, con solennità, il tema della morte e della vita. Serata e grave appare la prima parte con i corpi degli uccisi affastellati, riversi l'uno sull'altro. Da questo magma tragico, quasi in contrappunto, rimbombano spaziali sulla piastra mosse da rilievi e avvallamenti, ecco salire i simboli della vita che culminano con alcune scene agresti. Più alta di tutti, fuori del rettangolo, libera nella luce del cielo, una maternità con le mani del bimbo che reggono una tremula colomba.