ECONOMIA

La programmazione in Europa occidentale

Il Piano della CEE

I piani di integrazione ed espansione monopolistica sono l'intelaiatura del programma economico - L'influenza della politica agricola sugli orientamenti della Comunità - Un terreno di lotta da conquistare per i lavoratori

Il processo oggettivo che sta alla base di numerose esperienze di programmazione economica, settoriale o globale, si ritrova più evidente nell'avanzare di una *pianificazione economica europea*, ormai anche formalmente matura. Il 25 marzo scorso il *Comitato di politica economica a medio termine* della CEE ha dato definitiva forma al primo progetto di piano indicativo per l'economia dei Sei. Esso si occupa di tutti gli aspetti di un progetto di pianificazione nazionale: sviluppo armonizzato delle condizioni di produzione (occupazione e formazione professionale, concorrenza, investimenti, promozione della ricerca scientifica e del progresso tecnico) — orientamenti in materia di redditi e finanziamento (spesa pubblica, risparmio, investimenti) — strutture settoriali e regionali — relazioni economiche col resto del mondo Questo programma è stato chiamato *Progetto di politica economica a medio termine.*

Si è discusso di quali strumenti può servirsi una pianificazione comune delle economie dei sei paesi del MEC. In realtà, di tutti gli strumenti di cui possa avere bisogno una pianificazione indicativa e di qualcuno, di non indifferente portata, fra quelli che caratterizzano una pianificazione imperativa L'integrazione economica fra i Sei, in sé, è la base oggettiva di un programma che si è andato gradatamente enucleando negli scorsi anni con indubbi riflessi sulla struttura delle economie nazionali. La concentrazione delle imprese capitalistiche, in quanto rispondente a necessità di specializzazione e di adeguamento al mercato unico in formazione, è stata appena debolmente auspicata nei documenti ufficiali ma è energicamente venuta avanti nell'iniziativa dei grandi gruppi finanziari. Quello che chiamiamo il *rafforzamento dei monopoli* nell'ambito del Mercato comune ha conseguenze di ampia portata, normative, sulle economie nazionali la cui interdipendenza crescente ha portato anche a una maggiore rigidità dovuta al crescente potere dei grandi gruppi. L'intelaiatura, quindi, di una programmazione europea esiste già ed è costituita dall'oggettiva esistenza dei piani di espansione e spartizione del mercato delle grandi imprese.

Le autorità sovranazionali

In questo quadro le autorità sovranazionali della CEE, pur risultando prive di una qualsiasi volontà di azione antimonopolistica, non risultano però prive di strumenti d'intervento nell'economia. Una prima esperienza di pianificazione settoriale a livello internazionale, dotata di sufficiente strumentazione, è stata quella della Comunità europea del carbone e dell'acciaio (CECA) che ha operato fin dall'inizio in un settore strategico. Si rileva che la CECA non ha capacità imperative nei confronti dei progetti che si realizzano nel settore; ma il fatto stesso di poter scoraggiare il finanziamento può risultare decisivo alla realizzazione o meno di un progetto.

Bisogna distinguere, ancora una volta, fra potere e strumenti disponibili e volontà politica di usarli in qualche modo: per imporre le riconversioni che nel 1952-53 portarono al licenziamento di migliaia di operai italiani, i poteri c'erano; per impedire la ricostituzione dei grandi *trust* siderurgici della Ruhr, no. Lo stesso avviene, oggi, per il piano europeo di riconversione dell'industria cantieristica. La redistribuzione internazionale del lavoro, che attraverso di esso si opera, è un fatto qualitativo interno al piano; la modifica dell'indirizzo adottato investe allo stesso tempo gli orientamenti della politica nazionale e la capacità, e volontà, di contrastare indirizzi e autorità che ormai si sono affermate a un livello sovranazionale.

Un'analisi a parte meriterebbero, fra gli strumenti della politica economica comunitaria, gli istituti finanziari — Banca europea degli investimenti, Fondo sociale europeo, Fondo europeo per lo sviluppo dei paesi africani associati — i quali, con interventi ancora limitati ma estremamente selettivi, incidono già nell'orientamento dell'economie nazionali Lo stesso può dirsi dell'Euratom

Incidenza decisiva, tuttavia, appare avere — per la sua strumentazione — tutto il complesso degli accordi agricoli Il Fondo di orientamento e garanzia (FEOGA), intanto, inaugura un sistema di raccolta e distribuzione a livello sovranazionale di fondi pubblici rilevantissimi. Si tratta di prelievi doganali che, trasferiti a un fondo di sviluppo e compensazione, saranno amministrati in parte automaticamente e in parte attraverso una « scelta » di progetti e di canali d'investimento che non può non risultare decisiva agli effetti economici. Il FEOGA non è lo strumento essenziale del progettato livellamento delle agricolture dei Sei, ma si presenta sempre più come l'ago della bilancia; in definitiva come uno strumento decisivo ai fini del programma che si vorrà realizzare.

Ma il FEOGA è solo lo strumento finanziario. La politica agricola comune fissa, però, anche i limiti di produzione settoriale e « regolamenta » le produzioni essenziali secondo la scelta di una scala di « obbiettivi » la cui fissazione è stata arbitrariamente assunta in base a una comparazione fra l'andamento dei mercati mondiali e gli attuali livelli di produttività media dei paesi consociati. Il procedimento non si comprenderebbe se non tenendo presenti gli interessi generali — ormai prevalentemente industriali e commerciali — dei Sei, la loro volontà di ridurre al livello più basso possibile l'*ostacolo* che l'arretratezza dell'agricoltura frappone a una maggiore dinamica dello sviluppo generale. I binari imposti all'agricoltura dei Sei rappresentano, oggi, più di quanto sia stato sperimentato, in fatto di dirigismo economico, in qualsiasi altro paese: compresi i paesi socialisti dove non è mai andato in vigore alcun contingentamento della produzione di un settore a livello internazionale.

Il dirigismo, l'imperatività, sono comunque ben accetti non appena venga costatata l'identità d'interessi fra l'obbiettivo prescelto e gli obbiettivi dei grandi gruppi. Ed è in tale luce che si colloca la stessa trattativa che va sotto il nome di Kennedy round per una liberalizzazione dei commerci fra Europa e Stati Uniti. L'integrazione fra le economie capitalistiche procede secondo le sue oggettive necessità, ponendo in secondo piano anche questioni di decisiva importanza sul piano nazionale, come i rapporti di dipendenza economica che si vengono a creare e gli effetti del poderoso espansionismo all'estero dei capitali USA.

E' lungo questi sviluppi *oggettivi* che ha camminato, anche a livello CEE, l'idea della programmazione. Idea non solo corroborata da strumenti, come abbiamo visto, ma persino fortemente favorita dal momento di transizione che sta attraversando l'applicazione del Trattato di Roma. L'unificazione delle politiche settoriali (trasporti, istruzione professionale, manodopera, tributi, cantieristica, ecc.) sono altrettante occasioni per procedere non tanto a una armonizzazione quanto alla fissazione di una coerente linea di sviluppo. Del resto, tale coerenza è resa necessaria dalla crescente interdipendenza economica: per cui è impossibile accettare la necessità dell'integrazione economica e poi, ad esempio, rifiutare un esame sovranazionale di andamenti ciclici della economia dei singoli paesi le cui conseguenze (inflazione e deflazione) minacciano di ripercuotersi pesantemente sui *partners*.

Una scelta politica

Nel seno della Comunità europea, ancor più che a livello dei singoli paesi, la programmazione avanza dunque strettamente unita ai bisogni di espansione del capitale monopolistico Ciò rappresenta, ovviamente, una scelta politica e non un indirizzo ineluttabile Così come, nell'attuare il Trattato, è stato sinora impossibile imporre una politica di riforme nel settore che più ne ha bisogno (l'agricoltura), così il problema dello sviluppo economico europeo si sta affrontando sul terreno del compromesso fra i gruppi dominanti del capitale internazionale. Persino le tenui disposizioni del Trattato in materia di tutela della concorrenza si sono tradotte in un nulla di fatto (un cartello come quello dei concimi chimici e degli antiparassitari in Italia risulta — vedi il Bollettino CEE del gennaio scorso — addirittura non notificato!)

Le alternative a questo indirizzo non stanno *dentro* il sistema di accordi e di poteri che si è creato a livello CEE, ma nemmeno nel puro e semplice rifiuto del nuovo terreno in cui si formano le decisioni economiche e politiche, un terreno che semmai deve essere più profondamente esplorato Su quel terreno debbono potere intervenire e combattere, le forze della classe operaia europea. Questo intervento è uno dei problemi più urgenti che sta di fronte al movimento operaio ed è possibile, e lo sarà sempre di più, nella misura che i partiti operai riusciranno a presentare una concreta alternativa politica a livello nazionale.

Renzo Stefanelli

TEATRO

L'istruttoria: TRADOTTO IN ITALIANO IL POEMA DRAMMATICO DI PETER WEISS

Discesa all'inferno del «Lager» nazista

Ogni frase del testo è tolta dai documenti del processo di Francoforte, ma il drammaturgo tedesco ha saputo ricomporre le citazioni in una lucida e organica struttura ideologico-poetica

Leggiamo ora, nella traduzione italiana, Die Ermittlung *di Peter Weiss,* (L'istruttoria, *Einaudi editore, pp. 324, L. 2 mila). E, più forte che non il ricordo di quel che abbiamo visto, un anno fa, su vari palcoscenici di Germania, si ferma in noi quello dello sbigottito silenzio del pubblico, alla fine delle rappresentazioni. Nella sala della Freie Volksbühne a Berlino Occidentale, regia di Erwin Piscator; nella Repubblica Democratica Tedesca, nei teatri di Potsdam, di Rostok e nella grande aula della Camera; e anche ad Aubervilliers, nel Théâtre de la Commune, alla fine degli undici canti di cui l'opera si compone, l'applauso si congelava per gli spettatori, che uscivano sotto il peso di una presa di coscienza non dilazionabile che tutti li coinvolgeva.*

Ma era teatro, quello? E che specie di teatro? Domande per noi, di fronte agli eventi scenici cui avevamo assistito, del tutto superflue; che molti tuttavia si ponevano, in buona e in mala fede. Era, il poema drammatico in canti di Peter Weiss, inseribile a giusto titolo entro i generi letterari?

Prima di arrivare a questi interrogativi, in Germania, c'è stata la marea di attacchi politici, le calunnie, le accuse, le minacce dei neonazisti. Piscator ne racconta i particolari in uno dei suoi ultimi scritti sulla rivista Kürbiskern *di Monaco: lettere minatorie all'autore e a lui per aver osato proporre al pubblico un « accertamento dei fatti » sulla base degli atti del processo di Francoforte contro alcuni imputati, ex membri del corpo dei circa seimila militari tedeschi del campo di Auschwitz. Una « istruttoria » che andava al di là delle intenzioni e delle conclusioni del processo, quasi a sottolineare che esso dovesse, in realtà, essere rifatto, in ben altro modo. E una « istruzione » rivolta a tutti, perchè la verità si facesse palese nella sua tragica dimensione collettiva.*

Spentasi l'eco delle immediate reazioni neonaziste, sono cominciate le prese di posizione « culturali », da parte di intellettuali non sospetti di essere nazisti. E' curioso e interessante, però, notare come partendo da concezioni che vogliono essere tutte e soltanto di critica estetica e tecnica, si può rischiare di fare il gioco

Peter Weiss

di coloro che, non già per motivi estetici ma politici, vogliono che la letteratura, l'arte, il teatro non si occupino, nel modo di Weiss, del passato della Germania e dei delitti che gettano sulla sua classe dirigente, sulla sua borghesia, le ombre di una immensa colpa.

E' il caso, tanto per citare uno dei maggiori scrittori tedeschi occidentali di oggi, di Hans Magnus Enzensberger il quale, oltre ad affermare che « la Germania occidentale avrebbe meritato un avversario del suo ordinamento sociale più pericoloso » *tende a svalutare l'importanza dell'*Ermittlung, *che si limiterebbe ad essere un semplice « montaggio » di frasi tratte dai protocolli del processo di Francoforte. Astenendosi da qualsiasi commento, da qualsiasi opinione, da qualsiasi giudizio Weiss* « rinuncia addirittura alle possibilità estetiche della letteratura ». *E Enzensberger aggiunge che così facendo egli esprime una parte di rassegnazione e che* « l'attacco alla società è insieme un ripiegamento sul documento ».

*In realtà, lo spettatore o il lettore dell'*Istruttoria *(questo è il titolo dato al testo dal traduttore italiano, Giorgio Zampa) che non sappia come quasi ogni frase è tolta dai documenti del processo di Francoforte, da nulla sarà indotto a rendersi conto di trovarsi davanti ad un* « collage », *ad una* « citazione » *continua. La struttura da poema epico del dramma: quegli undici canti suddivisi a loro volta in tre parti, quel procedere a itinerario irreversibile, sempre più dentro la dannazione; quell'orchestrarsi dei temi dall'episodio vissuto a quello narrato, dall'individuale al collettivo, quell'alternare parole di testimonianza a carico, di accusa, insomma, a deposizioni degli imputati; quel linguaggio in versi liberi, ora freddamente espositivi, ora lirici nel ricordo, ora solenni nelle dichiarazioni; quel rapido schizzo dei personaggi; i deportati superstiti, anonimi, i criminali nazisti, ciascuno col proprio nome; tutto ciò, insomma, fa del* l'Ermittlung, *per lo spettatore o il lettore, il prodotto di una creazione artistica autonoma.*

E' invece essa è un « collage », essa è una « citazione ». *La forza poetica di Weiss sta proprio tutta nell'aver saputo recuperare citazione e documento alla sua lucida determinazione intellettuale, ad un impegno di acquisizione razionale. Nel 1945, in* Punto di fuga, *conosciuta l'orrenda realtà di Auschwitz, Peter Weiss si era chiesto* « dove erano le grandi visioni dell'Arte, dove erano le pitture, le sculture, i templi, i poemi e le epopee ». Tutto era polverizzato. Dopo queste immagini *(quelle dei campi di concentramento,* n.d.r.) non si potrà mai più inventare nuovi simboli ». *Vent'anni dopo, ecco che assistendo alle sedute del processo di Francoforte (ed è interessante segnalare che a quelle sedute assistettero Arthur Miller, Max Frisch, Martin Walser, tutta gente di teatro) lo scrittore concepisce il disegno di un poema che ricalca in qualche modo la struttura della* Divina Commedia, *con quella suddivisione ternaria dei canti e il viaggio all'inferno che lo spettatore è condotto a fare.*

Se, come giustamente dice Enzensberger, è impossibile fare della « bellettristica » con Auschwitz, perchè non può essere possibile realizzare un tipo nuovo di creazione poetica dando alla materia bruta del documento una disposizione strutturale e un'espressione linguistica capaci di assumere oggettivi valori d'arte?

Il testo di Weiss ha raggiunto questo scopo. Come ogni vera opera d'arte, esso dice al lettore e allo spettatore assai di più sulla realtà concentrazionaria di qualsiasi opera storica, di qualsiasi documento. Al centro del poema drammatico, nel canto sesto, che si intitola « della possibilità di sopravvivere », *c'è il nucleo poetico-ideologico dell'opera. Tutto il resto del poema è morte, distruzione dell'uomo, abiezione, esplosione sanguinaria di istinti repressi; tutto il resto è sofferenza e persecuzione, è infinito dolore — ma qui non solo c'è il momento della riscossa dell'uomo, ma anche quello della consapevolezza storica.*

Contro la troppo facile attribuzione della criminalità nazista al mistero della insorgente bestialità umana, dice il Testimone 3 « Smettiamo di affermare con superiorità / che il mondo del Lager ci è incomprensibile / Conoscevamo tutti la società / da cui uscì il regime / capace di fabbricare quei Lager / L'ordine che vi regnava / ne conoscevamo il nocciolo / per questo riuscimmo a seguirlo / nei suoi ultimi sviluppi / quando lo sfruttatore poté / esercitare il suo potere / fino a un grado inaudito / e lo sfruttato / dovette arrivare a fornire / la cenere delle sue ossa ». *Il Testimone 3 parla per coloro che sopravvissero, gente che traeva la propria forza dal fatto di sapere perchè era lì, che aveva coscienza politica e riusciva con ciò a salvare il proprio essere uomo.*

La chiamata in causa della società capitalistica come matrice del nazismo e dei suoi orrori è nell'opera di Weiss spietata e sicura. E non solo nella denuncia dei legami tra Lager e industria tedesca, non solo nella rilevazione degli enormi profitti ricavati dal lavoro schiavistico attuato fino allo stremo e alla morte, per causa naturale o soprattutto per eliminazione, dei deboli e ormai improduttivi, ma anche e soprattutto nella più esplicita presentazione della « regola universale » del capitalismo, lo sfruttamento. Lo dice ancora il Testimone 3, là dove parla dei capi nazisti diventati buoni borghesi, capitani d'industria, liberi professionisti. « In questo processo gli imputati / figurano solo alla fine / come esecutori materiali / Ce ne sono altri sopra di loro / che non furono mai chiamati / alla resa dei conti / davanti a questo tribunale / Alcuni li abbiamo incontrati qui / come testimoni / Vivono incensurati / Coprono alti uffici / accrescono i loro averi / continuano a lavorare in quelle industrie / dove si consumarono gli Haftlinge *(deportati,* n.d.r.) / di allora ».

Un aspetto fondamentale dell'opera di Weiss è la sua rigorosa anti emozionalità Appunto perchè quel che l'autore vuole raggiungere è un effetto razionale sul lettore e lo spettatore, non c'è pagina, anche tra quelle che espongono fatti sconvolgenti di crudeltà (ci riferiamo in particolare agli episodi che hanno protagonisti i bambini) in cui il tragico patetico appaia a commuovere. La essenzialità del testo drammatico si esprime anche nella quasi totale assenza di didascalie. L'autore non suggerisce movimenti, atteggiamenti, intonazioni per coloro che reciteranno Die Ermittlung. *Ci sono alcune didascalie soltanto per indicare i punti in cui gli imputati, ad ascoltare certe battute del loro difensore, che essi approvano, o talune affermazioni di testimoni che rifiutano, scoppiano in oscene risate. Quel ghigno immondo, anche alla lettura della sola didascalia, ve lo sentite nella coscienza, e grida giustizia.*

Contrariamente a quanto qualcuno potrebbe credere, L'istruttoria *più che al passato guarda al presente e al futuro. Chi si rivolge, come Peter Weiss, alla ragione degli uomini, non può fare altrimenti. Quanta preoccupazione, infatti, non v'è, per esempio, nel passo in cui il Testimone 3 afferma che come milioni di uomini sono andati a morire, remissivi ed inerti, nei Lager nazisti, così, nel futuro altri milioni potrebbero aspettare,* pos sono aspettare *la loro distruzione, che sarà* « una distruzione infinitamente superiore / per efficacia / a quelle vecchie apparecchiature ». *Dove l'analogia camere a gas, campo di concentramento e bomba atomica è eloquentissima.*

Le polemiche « letterarie » e le ingiurie neonaziste non hanno, intanto, distolto Peter Weiss dal suo lavoro; in un'epoca in cui, persino gli « amici di strada » proclamano il disimpegno e si fanno banditori di un'arte irrazionale, viscerale o del subconscio, Peter Weiss ha scritto un nuovo poema drammatico, il Gesang von Lusitanischen Ungeheuer, Canto del mostro lusitano *sui crimini del colonialismo portoghese nell'Angola, che sarà rappresentato nella prossima stagione 1966 1967 a Stoccolma.*

Arturo Lazzari

ARTI FIGURATIVE

La collaborazione tra un gruppo di giovani pittori torinesi ed Ernesto Treccani

LA POLITICA INCONTRA LA PITTURA

Gruppo di lavoro Lucio Cabutti, Giorgio Colombo, Anna Paci, Ivo Riva, Carlo Rocca, Ernesto Treccani: « Parete della pace »

Al « Festival dell'Unità » di Milano è stato realizzato, tra l'attenta partecipazione del pubblico popolare, un pannello intitolato « Parete della pace »

Al Festival milanese dell'*Unità*, ai margini di un grande prato del Parco Ravizza, la folla si fermava nelle giornate di sabato e domenica scorsi, prima un po' stupita e poi compiaciuta, davanti a un nuovo pannello, che qualcuno aveva visto stendere con una tecnica speciale nella notte di venerdì. Il pannello si chiamava « parete della pace » e chi l'aveva steso era un gruppo di giovani pittori — Lucio Cabutti, Giorgio Colombo, Anna Paci, Ivo Riva, Carlo Rocca, torinesi — in esemplare collaborazione con un artista di vasta esperienza com'è Ernesto Treccani, che ha lavorato con un entusiasmo non minore di quello dei suoi giovani compagni.

Certo il pubblico era assai stupito Abituato ai pannelli descrittivi, come quello che poco più in là rappresentava i B-52 americani che sganciavano le bombe con le fiammate sulle povere teste dei vietnamiti, a vedere quel pannello-quadro, così emblematico nella sua tripartizione, una specie di pala d'altare con gli astronauti a sinistra e la bomba atomica che fa saltare la città a destra e in mezzo il chiarore verde del paradiso della pace con i fiori e le figure-fregio così care a Treccani, aveva certo di che meravigliarsi. Ognuno capiva di trovarsi di fronte a una svolta in questo genere di pubblicità propagandistica, ad un passaggio di qualità tra il vecchio cartellone di western politico e una nuova, pittorica espressione di autocoscienza da acquisire attraverso il suggerimento del colore e della forma più che a mezzo della descrizione illustrativa.

Il C.R.A.S (centrosegno-ricerche applicazioni studi) — così si chiama il gruppetto dei giovani torinesi — sta compiendo da qualche tempo una esperienza interessante. Pur accettando il linguaggio sintetico e lo spirito di demitizzazione delle ultime tendenze neofigurative, il C.R.A.S li riaffonda nelle radici sane del realismo impegnato, con l'intenzione di partecipare appieno (e il « pannello della pace » ne è una prova) alla storia del nostro tempo. L'incontro con Treccani, pittore impegnato nel movimento della pace, stabilisce un proficuo incontro di generazioni Sulla piattaforma di una tecnica nuova per la tradizione di Treccani (il pannello è composto a mezzo di mascherine disegnate e ritagliate, entro le quali è stato « spruzzato » con passaggi di intensità il colore), il pittore milanese ha assorbito le asprezze ingenue dei giovani, di quelle che essi chiamano le « ricerche di tecnica e di cuore », che hanno contribuito tuttavia a trarlo da un astratto lirismo che poteva essere ermetico alla passione delle grandi masse.

E' un quadro questa « parete »? E' pittura? si domanda. Sì, se si intende nel vasto campo del rinnovamento delle tecniche espressive, al fine della comunicazione di massa. La possibilità, una volta fatte le mascherine, di ripetere questa parete dovunque, a fini propagandistici, di realizzare cioè un « consumo » ripetibile a volontà di questa immagine, distrugge certo l'*unicum* irripetibile dell'opera di arte. Ma d'altronde ricrea la possibilità di quel racconto diretto e semplice, che fu proprio degli affreschi medioevali, ripetuti artigianalmente da miniature, nella sintesi tra manualità e invenzione, tra programmazione e apporto individuale.

Per una campagna propagandistica che deve fare un salto di qualità questa nuova tecnica è preziosa. Oggi il pubblico è stanco del fumettone, che non gli dice più nulla. La fantasia del pubblico chiede aiuto, per immaginare ciò che vuole sul terreno di un sentimento che è colpito non tanto dalla descrizione quanto dal suggerimento del colore, dall'acutezza di una forma, che egli poi riempie dei contenuti suggeriti Oggi insomma si tratta di adoperare le tecniche nuove, proposte dalle ricerche di avanguardia, per i contenuti della pace, del progresso, della liberazione dell'uomo Ci guadagna la propaganda ma anche indirettamente l'arte, che rimane sempre legata alla difficile tecnica della pittura e della scultura, ma che non può rifiutarsi alla rapida comunicazione di massa.

Che cos'è che rimane ancora da risolvere nell'esperienza della « parete della pace »? Il punto giusto nel difficile equilibrio tra arte, che ha sempre una sua parte di misteriosa e inedita comunicazione, e propaganda, che deve essere sempre molto chiara e diretta. La tecnica della riproduzione meccanica, a mezzo delle mascherine preparate, non darebbe ancora la sicurezza della comunicazione di massa, se poi i contenuti fossero oscuri Non è la meccanica di una tecnica che fa *popolare* una espressione è la capacità d'incontro con il sentimento collettivo che conta nel pannello, sempre in difficile equilibrio tra la banalità della descrizione che non parla e l'ermetismo del segno che non stabilisce un rapporto con lo spettatore. Nella « Parete della pace » mentre bene si esprime la concezione felice del mondo minacciato, del contrasto fra la gioia degli uomini e l'orrore dei mostri, c'è ancora troppa piacevolezza del quadro nel suo insieme, c'è ancora troppo l'invito ad accettare un colore felice e una composizione armonica, che vive di un ritmo suo, indipendente dal significato delle cose rappresentate. Ma nell'insieme un bell'inizio della ricostituzione di un fronte tra gli artisti e gli altri uomini, sul terreno della lotta ideale e politica, con l'aiuto che gli artisti possono dare per una comune presa di coscienza dei gravi problemi dell'oggi.

Raffaele De Grada

si dice così

Le parole non si promuovono né si bocciano

Con l'inizio del nuovo anno scolastico, ecco presentarsi ai docenti e ai pedagogisti il compito di riconsiderare in modo approfondito, nel quadro dei criteri che ispirano la nuova scuola media, la questione dell'insegnamento della lingua italiana: si tratta principalmente di intensificare i confronti tra la lingua scritta e quella parlata, tra la grammatica e la lingua d'uso, tra le norme (cioè gli usi cristallizzatisi) e ciò che nella lingua è oggi nuovo o in movimento (e che ha dalla sua certe forze storiche e potrà domani diventare regola)

Bisogna augurarsi che a taluni metodi astratti e formalistici di insegnamento si dia finalmente il colpo mortale che anzitutto si smetta una buona volta di dividere le parole (in base a principi puristici o pressappoco) in « errate » e « corrette », queste da promuovere e quelle da dannare Purtroppo varie grammatiche (anno 1966) additano ancora, su due colonne, i « non si dice » e i « si dice »: un certo testo della media, che è abbastanza diffuso e che pur non è tra i peggiori, condanna per esempio forme come *lavoro massacrante, sdraiato sul ventre, spettacolo emozionante, degustare, contegno inqualificabile, andare in oca,* ecc., di contro proponendo rispettivamente (quasi che significassero la stessa cosa!) le forme *lavoro faticoso, prono, spettacolo appassionante, assaggiare, contegno scorretto, dimenticarsi,* ecc Chi oggi lotta per promuovere, in questo campo, sistemi didattici e atteggiamenti mentali più elastici non sfonda dunque porte aperte!

A tale proposito risulterebbe utile che l'insegnante chiarisse ai propri allievi le varie « dimensioni » della lingua che rilevasse cioè la provenienza e quindi lo specifico autonomo valore delle varie espressioni da loro usate (riconducibili alla tradizione poetica o alla nomenclatura tecnico scientifica o al gergo giovanile o alla terminologia burocratica, ecc., a un dialetto o a un idioma straniero; a modi aulici oppure colloquiali oppure plebei, ecc.), che sottolineasse la maggiore o minore fortuna e diffusione (geografica e sociale) di quelle espressioni, che delucidasse le trasformazioni subite dai vocaboli nel tempo, che mostrasse come alcune forme siano oggi in espansione e altre in regresso, che additasse le diverse sfumature di significato in forme apparentemente sinonimiche

Un simile programma è evidentemente un'idea limite, non realizzabile pienamente (non sempre i valori linguistici risultano afferrabili da ragazzi di quell'età; e le ore a disposizione sono troppo poche), ma costituisce un buon obiettivo verso cui tendere lo studente dovrebbe insomma passare da un impiego automatico a un impiego cosciente della lingua, imparando a distinguere (entro un patrimonio ricco e tutt'altro che immobile) differenti filoni e « livelli », e magari a mescolarli consapevolmente se gli oggetti da descrivere o le sue esigenze espressive lo richiedono Ed è per questa via che si compie anche una più agevole saldatura tra studio della lingua e analisi dei testi letterari.

Abbattuto dunque ogni criterio formalistico di giudizio, l'errore (già è stato detto) sarà da identificarsi da una parte nell'uso di forme linguistiche non condivise dalla collettività, e dall'altra nell'insufficiente adeguamento delle forme linguistiche ai contenuti da descrivere Perciò, oggi più che mai, l'insegnante di italiano ha anche il compito 1) di garantire un contatto costante tra la scuola e quanto la collettività, situata al di fuori, dice e scrive; 2) di conoscere e di valutare in modo approfondito le costanti psicologiche e gli interessi dei singoli allievi, così che possa percepire meglio le loro intenzioni espressive e correggere le loro manifestazioni linguistiche non in base a una precettistica, ma (in un certo senso) dall'interno; 3) di scomporre e di mettere a fuoco il più possibile gli « oggetti » (esterni o mentali) che gli studenti vogliono o devono rappresentare: un'ampia casistica dei sentimenti, una minuta nomenclatura delle cose fisiche, ecc. aiutano infatti i ragazzi a evitare il genericismo

(Quanto è detto sopra risulta noto a quasi tutti i docenti, ma qui, si sa, non ci si indirizza solo a loro).

A. M.

E' nata in Cecoslovacchia l'Associazione « Franz Kafka »

Il successo riportato dalla mostra dedicata ai legami di Franz Kafka con la Boemia — mostra allestita nel famoso centro termale cecoslovacco di Marianske Lazne dal Museo civico in collaborazione con il Museo nazionale di letteratura di Praga, in occasione del cinquantenario del soggiorno di Franz Kafka e della sua fidanzata Felicie Bauer nella città — ha dato origine ad un'importante iniziativa: la costituzione presso il Centro culturale e sociale di Marianske Lazne dell'Associazione Franz Kafka. L'Associazione, di cui si è già riunito il comitato promotore, si prefigge il compito di studiare la storia dei legami di Franz Kafka con la Boemia occidentale e del suo soggiorno in questa regione nonchè il suo atteggiamento nei confronti della cultura e della letteratura ceche.

In autunno avrà luogo a Marianske Lazne un simposio sul soggiorno di Kafka nella Boemia occidentale. Un successivo simposio sarà dedicato all'atteggiamento di Kafka nei confronti della musica ceca. La segreteria dell'Associazione ha la sua sede nella storica casa di Chopin a Marianske Lazne.