LETTERATURA

A Parma si è tenuto il VI Congresso di studi sul grande scrittore francese

STENDHAL

Moderno analista della «nevrosi reazionaria»

La «querelle» della Certosa e il gioco delle attribuzioni topografiche - Un romanzo «politico» che non piace ai clericali

PARMA, *maggio*

Centoventicinque anni or sono, atterrato da un «insulto cardiaco», moriva lo scrittore Henri Beyle — Stendhal per i suoi rari lettori — lasciando ai posteri il compito di scoprire il suo genio troppo moderno. «Gioco a una lotteria il cui primo premio si riduce a questo: essere letto nel 1935», notava nella sua autobiografia, rinviando di un secolo la propria fama.

La profezia si è avverata anche meglio di quanto Stendhal non sperasse. Ed oggi non soltanto la *Certosa di Parma*, il *Rosso e il Nero*, *Lucien Leuwen* hanno ottenuto il riconoscimento popolare dei volumi da edicola, ma in tutto il mondo sono nati *club* stendhaliani e gli studiosi, laureati in scienza stendhaliana, si riuniscono periodicamente in congressi, come nei giorni scorsi a Parma, comunicandosi con rapimento quante volte il loro autore ha scritto «lacrime» e «riso», e quante di queste lacrime siano «dolci», «amare» o «tenere», secondo una proporzione statistica che ben dimostra il naturale «esaltato» di Stendhal.

La scelta di Parma per questo congresso, il sesto della serie, viene in certo modo naturale. A Parma Stendhal dedicò quella *Certosa* che Victor del Litto — autore di una biografia apparsa nelle vetrine proprio in questa occasione — considera il suo capolavoro. A Parma operò il Correggio, pittore idolatrato dal romanziere e, infine, Parma rappresenta simbolicamente l'Italia, paese in cui Stendhal amò, fu riamato ed ebbe modo di compiere tutte quelle inesprimibili follie in cui stava la sua vera felicità.

Per tutti questi motivi, Parma non attese un secolo, secondo la profezia, per onorare Stendhal. Ventotto anni dopo la prima edizione della *Certosa*, appare — a partire dal 24 ottobre 1857 — su *L'Annotatore* («Foglio settimanale») la traduzione a puntate del celebre romanzo preceduto da un encomiastica presentazione: «Parmigiani che amate la storia del vostro bellissimo paese, udite cose non mai dette né in prosa né in rima! E il signor Enrico Beyle, o meglio, per dirvi il secondo cognome con cui di propria autorità si ribattezzava, è il signor Federico Stendhal che le regala questo frutto di studi profondi nella città e nelle cronache nostre...»

Il prezioso foglio è oggi esposto nella elegante mostra stendhaliana ordinata nell'aulica sede della Biblioteca Palatina. Ma altri opuscoli e libri compaiono in questi giorni nelle librerie della città, a eterna confusione dei pochi ostinati a negare che Stendhal sia mai venuto a Parma e che la Certosa sia mai esistita. Tra questi pochi il caposcuola è il padre Tanzi Cattabianchi che, contro il Congresso, ha dato alle stampe alcune «noterelle di allarme» su quel «deplorevole scritto» che è appunto *La Chartreuse de Parme*. Perché deplorevole? Perché, come i lettori ben sanno, il protagonista Fabrizio Del Dongo, dopo un trascorso «giacobino» che lo porta sul campo di battaglia di Waterloo, torna sotto il dispotismo del Principe di Parma, viene imprigionato per aver assassinato un commediante, chiuso nella Torre Farnese dove si innamora della figlia del suo carceriere: poi fuggito e graziato, riceve il cappello arcivescovile e continua per tre anni gli amori con la bella fanciulla, ma solo di notte perché ella ha fatto voto di non vederlo più. Infine, dopo la morte di lei, si ritira in convento nella famosa Certosa.

C'è quanto basta per scandalizzare padre Tanzi il quale rileva nelle sue «noterelle» che la Certosa non sta affatto dove Beyle l'ha messa e, soprattutto, non è mai servita da ritiro a un «impuro e mai esistito arcivescovo» qual è il protagonista del romanzo. Problema impostato un po' grossolanamente, ma davanti a cui il Congresso non alza sdegnoso le spalle. L'estrema labilità della coincidenza tra la Parma reale e quella del romanzo è stata infatti notata già da molti. E' indubbio che la Torre Farnese non sia mai esistita. Cordié, illustre stendhaliano, durante uno dei sontuosi pranzi che fanno del «congresso» un «congrasso» (bisticcio dell'editore Tallone), mi elenca una dozzina di fonti che servirono da modello alla prigione e alla fuga: tra queste, il romanzo *Picciola* di un certo Santine in cui si narra come un prigioniero, grazie alla figlia del carceriere, sia fuggito dalla rocca di Fenestrelle, costruita da Vittorio Amedeo II sulla strada tra Pinerolo e Sestrière.

Eliminata la torre troppo fantastica, restano in Stendhal gli accenni più o meno esatti ai celebri monumenti parmensi: il Duomo, la Steccata, San Giovanni, oltre alla «Certosa», sebbene non si sappia bene quale possa essere. Comunque il Congresso si è recato in pellegrinaggio all'Abbazia di Val Serena, alle porte della città, il cui chiostro elegante e la chiesa secentesca abbellita di architetture dipinte, offrono una sede degna al ritiro dell'arcivescovo Fabrizio.

Tutto questo fa parte, ovviamente, del folklore letterario. La «vera» Parma di Stendhal è una città surreale in cui l'autore ha ambientato il suo ritratto del dispotismo perfetto. Poiché, come ha spiegato l'inglese Richard N. Coe, la *Chartreuse* è un romanzo «politico» in cui la reazione, seguita alla caduta di Napoleone, viene analizzata nel modo più minuzioso. Il despota, Ranuccio Ernesto IV, ossessionato dal terrore dei giacobini, ha paura di una cosa sola: la ragione, che si rivela nello «spirito», nell'arguzia, nella logica. Cosicché l'educazione gesuitica che — dice l'autore con scandalo di padre Tanzi — insegna a «non ragionare» è fondamento incrollabile del governo assoluto. Reazione e stupidità si fondono e il loro necessario complemento è l'ipocrisia sublimata nel voto di Clelia che riceve l'amante di notte per non vederlo!

Secondo gli esperti, questa vera e propria «nevrosi reazionaria» non è mai stata quella dei bonari principi di Parma; il modello utilizzato da Stendhal sarebbe piuttosto il sovrano di Modena, Francesco IV, l'impiccatore di Ciro Menotti, mentre il cinismo del suo ministro, conte Mosca, reazionario per libera elezione e personale interesse, sarebbe ricalcato sul capo del governo di Luigi Filippo. Elementi tratti dalle storie dei Farnese e dei Borgia completano il quadro.

Cosicché, oltre il gioco delle attribuzioni topografiche (c'è pure in vetrina un autorevole studio in cui si spiega che la autentica Parma della *Certosa* è Modena), il fondo reale della questione sta proprio in questa «sublimazione» del dispotismo ottenuta distillando e attualizzando i più perfetti modelli storici. Ranuccio Ernesto diventa da monarca assoluto, il monarca in assoluto, con tutti quegli attributi di ferocia stupidità, malvagità, ignoranza, furberia, paura e così via, propri dei tiranni di tutti i tempi. Questo offre una chiave continuamente nuova per la lettura del libro che può adattarsi, di volta in volta, alle più diverse circostanze.

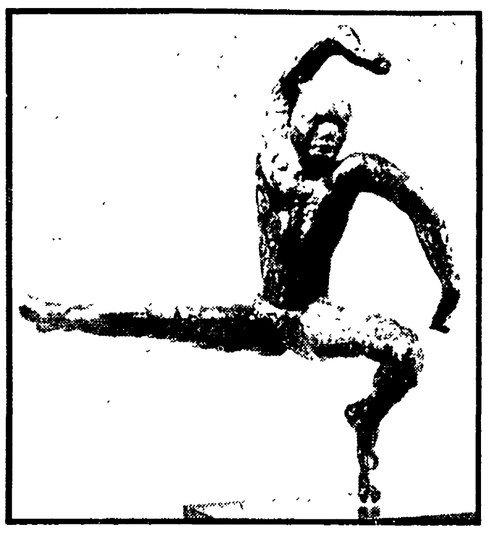
Sotto la veste letteraria del grande romanzo d'avventure — con cui sfugge alla censura borbonica — Stendhal affronta un problema acuto ai tempi della «restaurazione» e non meno urgente oggi: quello del crescente anacronismo e perciò della progressiva abiezione del dispotismo: dalla dittatura illuminata di Napoleone («l'unico uomo che io abbia rispettato», nota l'autore) a quella detestabilmente borghese di Luigi Filippo. Con caratteri così assoluti e universali che oggi potremmo riconoscere, volendo, in Costantino di Grecia il modello bigotto di Ranuccio Ernesto e dei suoi bestiali ministri di polizia. Tutta gente, ovviamente, per cui Stendhal, come noi, non avrebbe alcun rispetto.

Rubens Tedeschi

ARTI FIGURATIVE

Grande mostra celebrativa dello scultore Auguste Rodin (1840 - 1917) alla Accademia di Francia in Roma

Un sicuro «ponte» fra passato e avvenire della scultura



A sinistra: Auguste Rodin: movimento di danza, c. 1910

A destra: Auguste Rodin: La mano contratta, 1895

Auguste Rodin nel 1915

A mezzo secolo dalla morte, Auguste Rodin — nacque a Parigi il 12 novembre 1840 e morì a Meudon il 17 novembre 1917 — è una personalità artistica ancora attuale, «contemporanea» per la qualità e la quantità dei problemi artistici posti ardutamente, risolti o no che siano nelle opere sue. Interessano le sue stesse cadute, quelle di molti ambiziosi progetti monumentali e decorativi, perché, nell'assoluta autenticità dell'esperienza e della ricerca, rivelano che nessuna tradizione plastica, per quanto universale essa sia, può essere fatta rivivere come mito a sostegno della contemporaneità e che nessuna adesione entusiastica e naturalisticamente fedele alla vita può sostituire un vero processo conoscitivo e un'opera di necessaria selezione, con la presa di coscienza della realtà e la messa in evidenza realistica.

Il fatto poi che in questa splendida mostra, forte di circa ottanta sculture e di una cinquantina di disegni scelti in una produzione grafica sterminata, passando da una sala all'altra del piano terra dell'Accademia di Francia a Villa Medici, ciascuno da punti di vista assai diversi possa anche fermare il suo interesse tutto attuale su un certo nucleo di sculture e affermare che quello è il vero Rodin, è la conferma che ci troviamo di fronte a un operare assai complesso che non può essere chiuso in un cliché, e che quest'opera fu proiettata, è proiettata ancora, in molte direzioni alcune delle quali passano attraverso le esperienze e le ricerche di oggi.

Francamente non amiamo il naturalismo «positivistico» di Rodin quando, con utopistico artigianato, chiama a convegno la plastica ellenistica, Donatello, Ghiberti e Michelangelo ruoi per dare conto dei guasti della specie umana (da L'uomo col naso rotto a Quella che fu la bella Heaulmière) ruoi per celebrarne le «magnifiche sorti e progressive» (da L'età del bronzo ai Borghesi di Calais, al San Giovanni Battista e ai ritratti di borghesi e politici). Ma dobbiamo aggiungere che l'accusa rivolta gli, a suo tempo, scandalisticamente d'aver fatto un calco dal vero per il nudo maschile della Età del bronzo (1876-'77), accusa senza fondamento, si sviluppa alquanto di ragioni e si colora oggi di interesse per via che la plastica oggettivistica «pop» si serve di calchi dal vero e non li aispregia nemmeno più di una suggestiva proposta realista attuale.

Basterebbero pochi «pezzi» per rinnovare, se mai ce ne fosse bisogno, presso noi contemporanei la giusta gloria e il fascino poetico profondo di Rodin. Sono forse le sculture di lui che più amiamo: L'uomo che cammina (1877), alla cui travolgente energia «mediterranea» di messaggero che comunque agli uomini un messaggio ha da consegnare è da ricollegare tutto un arco di ricerche plastiche fra Giacometti e Ipoustéguy; la Testa monumentale di Pierre de Wiessant il cui dolore sostenuto dalla consapevolezza dell'azione arriva fin nel cuore dell'espressionismo socialista tedesco fra Dix e la Kollwitz; poi le superbe mani di artisti, lavoratori, malati — qui aiganteggia come un vero capolavoro moderno La mano contratta (1895), capace di trasmetterci una fiducia nelle nostre qualità e possibilità umane quale non danno certe grosse imprese monumentali di Rodin (in particolare quel suo Victor Hugo ignudo che, invece, rivela per un non so che di rozzo «alla Daumier»); alcune figure ignude di «rinti» e di «dannati», per quel poco o molto della parola di Baudelaire che si è fatta bronzo inventate nei lunghi anni di lavoro per la dantesca, ghibertiana Porta dell'Inferno, che gli fu commissionata nel 1880 per il Musée des Arts Décoratifs; ancora la variante per il Monumento a Balzac (1891-97) che a ragione Boccioni futurista predilegeva e che oggi meglio si rivela come lo svolgimento materico d'uno di quei superbi pensieri plastici (dinamico-morali) che Daumier aveva affidato ai suoi attori, clown, magistrati, medici; infine la Figura volante (1890) e le stupende figurine di Danzatori e Danzatrici, eseguite fra il 1890 e il 1912, dove l'idea di un libero moto dell'uomo su una libera terra è inesauribilmente variata fino a toccare, come nelle «mani», il sublime.

La danza, e quella faticata dei varietà e quella dei balletti di Diaghileff, ispira al vecchio Rodin un sentimento che non è retorica definire il sentimento della giovinezza del mondo, di un'energia umana che liberata dall'abito ufficiale o mitico dell'uomo si realizza pienamente nello spazio. A queste sculture Rodin affida il suo messaggio forse più prezioso: l'uomo non ha bisogno di atteggiarsi a gotico o rinascimentale per essere grande e degno d'essere formato dallo scultore. Qui nasce l'idea e la possibilità di una nuova e democratica monumentalità, per altra via affermata anche da un Degas.

Contemporaneo degli Impressionisti (morì prima di Renoir e di Monet); debitore della tradizione romantico realista di Delacroix e Daumier; Auguste Rodin riuscì a creare un gran numero di sculture nuove sotto ogni aspetto quando già l'avanguardia avanzava negazioni e proposte che tuttora ci convolgono e ci appassionano. In alcune fotografie, scattate nel 1915 quando era a Roma per fare il ritratto a Benedetto XV, Rodin appare nelle fattezze e nell'abito come un reguardo d'altro tempo, un personaggio attore fra medioevale e rinascimentale: in realtà era l'uomo e lo scultore che aveva capito il senso dei passi del ballerino Niijinski sul tempo della musica di Debussy e di Stravinski.

Quella di Rodin fu una dura ascesa all'arte e alla fama: nei momenti più bui come nella gloria, quando in tanti facevano la fila per passare nel suo studio e Rainer Maria Rilke era il suo più appassionato propagandista, la sua immersione nel lavoro fu ugualmente piena e costante. La sua vita non offre altre sorprese che quelle del lavoro e dei problemi del lavoro. Quando il denaro guadagnato gli consentì di viaggiare, a più riprese Rodin viaggiò e soggiornò in Italia. La sua capacità di concentrarsi sul lavoro, di non perdere tempo e di non distrarsi quasi sgomenta. Le sue lettere dal l'Italia si accendono quando egli può parlare del lavoro, di ciò che cerca e di ciò che trova. Di Firenze scriverà: «...Tutto quello che avevo veduto di fotografie e di calchi non dà la minima idea della Sacrestia di San Lorenzo. Bisogna guardare le tombe di profilo, di tre quarti. Ho passato cinque giorni a Firenze, so lo oggi ho veduto la Sacrestia: ebbene, per cinque giorni sono rimasto freddo. Sono tre le impressioni incancellabili che ho avuto: Reims, la muraglia delle Alpi, la Sacrestia. Rodin cercava Michelangelo come si cerca uno dei rari «consanguinei» con cui si possa parlare: dall'incontro il suo cammino si fece più spedito, più ardito anche più seminato di errori generosi. Che ci fosse un'altra dimensione dell'energia — quella dell'energia imprigionata o che si raccoglie nell'attesa e nella preparazione della libertà —, oltre alla dimensione dell'energia spasimante e gesticolante della scultura gotica delle cattedrali, Rodin lo apprese da Michelangelo.

Si potrebbe obbiettare che al «titanismo» michelangiolesco sono imputabili alcune delle cadute spiritualistiche pesanti di Rodin. In verità Michelangelo fu frainteso da Rodin quando volle naturalisticamente richiamarlo in vita per dare nobiltà e energia a un uomo borghese che Michelangelo, forse, non avrebbe degnato di uno sguardo. I ritratti, parte cospicua della produzione di Rodin al momento di sua maggior fortuna, costituiscono l'aspetto più contraddittorio della sua plastica: sono cose morte quando, nella sua cieca fede nella natura «buona», Rodin trattava i suoi uomini, uomini del potere per lo più, come Courbet trattava i cerri nelle foreste e magari li nobilitava chiamando a soccorso gli antichi: restano una memoria dell'uomo quando, nel volto, anche se naturalisticamente, Rodin riuscì a cogliere i segni dei conflitti della vita e, da essi conquistato, si abbandonò a fantasticare con tenerezza o eloquenza: allora è la vita (non a caso i ritratti più belli sono quelli di persone care e di intellettuali) che nel suo studio, come un'onda, deposita qualche frammento di verità dal mare sterminato e tempestoso della storia del quale, però, lo scultore non sembra avere esatta consapevolezza.

Ebbe l'ambizione di dare forma a tutto: all'amore e alla morte, agli affetti familiari e all'eros, ai vecchi e ai fanciulli, allo splendore e alla decadenza fisica dell'uomo, alle figure umane intime e familiari e ai potenti, al poveraccio Bibi col naso rotto e ai simboli di generale caduta dell'uomo. Come Rodin, sprofondando nel più caduco romanzo d'appendice, si risollevasse fino a proporre arditamente in forme nuove un racconto inedito dell'uomo contemporaneo è tuttora un grosso problema critico. Rodin sapeva di essere un «ponte» fra il passato e l'avvenire: non seppe mai, forse, quali radicali conflitti già suscitava la questione dell'avvenire. E un fatto interessante, comunque, da qualsiasi punto di vista lo si consideri, che proprio a Rodin e alle sue idee monumentali e celebrative per decenni si siano variamente riferite non poche proposte e realizzazioni tradizionali di arte pubblica degli scultori sovietici.

Dario Micacchi

Auguste Rodin: L'uomo che cammina, 1877

Problematica e ricerche di tre generazioni in un'antologia curata da Mario De Micheli

Le ricche miniere della poesia moderna romena

Dopo la «Antologia della poesia romena» del 1961 — relativa all'800 e al primo novecento —, Mario De Micheli porta un ulteriore contributo alla conoscenza della lirica romena contemporanea con la presentazione e traduzione dei «Poeti romeni del dopoguerra» (Guanda, pag. 292, L. 3000). Il problema che De Micheli ha dovuto affrontare per offrire un panorama della produzione poetica romena degli ultimi vent'anni è stato quello di scelta che l'essenzialità della scelta compromettesse l'intento di una verifica globale in direzione di una oggettiva descrizione delle individualità dei maggiori poeti e così pure dei diversi movimenti letterari o dei gruppi di poeti rivelatisi in questi ultimi anni. Ed è stato, certo, problema di non agevole soluzione, data la particolare condizione della poesia romena di oggi, in cui alla «straordinaria pluralità» delle voci fa riscontro una ricca «complessità» di motivi, quali possono essere le contraddizioni, le resistenze, le deviazioni che si intrecciano alla coscienza della crisi e dissoluzione dei vecchi mezzi espressivi, alla volontà di rottura col passato e di ricerca di nuovi moduli, all'aspirazione di realizzare una poesia capace di comprendere e di esprimere la nuova storia e la nuova umanità del popolo romeno.

Proprio per non eludere la problematica dell'odierna poesia romena, De Micheli ha evitato la semplicistica soluzione di presentare «un gruppo ristretto di poeti» o l'altra di limitare la scelta ai poeti qualificatisi nell'ultimo ventennio, e presenta giustamente «sia i poeti della prima generazione del '900 che i poeti della seconda e della terza la vera generazione del dopoguerra: quarantacinque poeti di età e formazione diverse considerati però nell'arco comune della produzione di questi ultimi vent'anni».

Ovviamente le ascendenze della poesia romena odierna si trovano tanto nel populismo (Cosbuc) quanto nel simbolismo (Macedonski) del primo novecento e nel tradizionalismo (Pillat) e nel modernismo (Maniu) degli anni 1920-1940. E De Micheli non si limita a descrivere ognuno di questi momenti e a rilevare la reciproca complementarità di tutti ma compie un'attenta indagine nella concreta esperienza di Cosbuc o di Macedonski, di Pillat o di Maniu per individuare, al di qua di ogni schema gli elementi ricorrenti in ognuno e il rapporto di similarità che è possibile rinvenire nella loro diversa personalità.

Così se per Cosbuc si può parlare di «populismo patriottico» per Goga di «populismo umanitario», è anche vero che in Pillat e Maniu «la interpretazione mitica del villaggio», pur condotta con diversi moduli espressivi, si risolve in immobilismo e conservazione. Senonché, proprio in un poeta come Maniu (Pillat muore nel '45) si può vedere quanto abbia inciso dal '45 in qua il condizionamento di una nuova realtà sociale, di fronte alla quale il mito finalmente si dissolve e la poesia si volge alla significazione dei nuovi contenuti umani. Così, in L. Blaga, in Bacovia, in Jon Barbu si avverte un certo superamento delle posizioni intellettualistiche e metafisiche per una più o meno decisa apertura alla storia e alla nuova realtà romena.

Certo, l'adesione da parte dei poeti della prima generazione del '900 ai problemi sollevati dalla rivoluzione socialista non fu e non poteva essere facile. Il dibattito che si svolse dal '45 al '48 fu decisivo per il nuovo orientamento della letteratura. Non mancarono, è vero, da una parte resistenza e limiti connessi alla cultura tradizionale, dall'altra esagerazioni ed errori propri di ogni nuova operazione di ricerca. Ma il dibattito diede coscienza della crisi, chiarì la necessità della trasformazione che in sede letteraria andava compiuta parallelamente a quella di ordine politico-sociale, avviò anche la sperimentazione che nel giro di pochi anni doveva risolversi in sicure acquisizioni di nuove dimensioni artistiche. Nella descrizione delle fasi di questo processo, De Micheli rileva i rischi di velleitarismo e di pedagogismo che dovettero correre i poeti della prima generazione (Botez, Calinescu) per passare dal lirismo soggettivo, espressionistico, alla comunicazione realistica: in Tudor Arghezi, che già prima aveva realizzato meglio di ogni altro l'equilibrio fra tradizione e modernismo, l'interpretazione della nuova realtà socialista e della storia come lotta di classe avviene per congeniale ispirazione, e in lui anche gli argomenti di impegno sociale risultano svincolati «dall'immediata contingenza politica».

Con Arghezi, hanno risolutamente operato per il rinnovamento della poesia romena i poeti della seconda generazione, nella cui attività De Micheli distingue due periodi: uno fino al '56, l'altro dal '56 ad oggi. Nel primo tempo, è evidente in essi il peso delle circostanze politiche e un innegabile schematismo; nel secondo tempo, fin da «Parla una radice» di Beniu ('57) e da «Il sorriso di Hiroshima» di Jebeleanu ('58), i sentimenti nuovi, positivi, dello avvenuto riscatto dell'uomo e della costruzione del socialismo non hanno più nulla di programmatico.

Tuttavia, non si può ignorare in questi poeti un certo residuo di ingenuità (per il peso ancora determinante della tradizione) presente nella «meraviglia» e nello «entusiasmo» con cui essi guardano alla trasformazione della loro civiltà agricola in industriale. Ma questa ingenuità ha il suo aspetto positivo nella «impressione attiva, dinamica, che smuove i sentimenti, anzi che respingerli nella pura contemplazione». Tanto che «anche i motivi della tristezza o dello sgomento» che non mancano in questi poeti, «rivelano un'insolita purezza, quasi fossero sciolti da ogni torbido grumo psicologico, liberati da ogni oscuro sottofondo».

Nei poeti della terza generazione (fra i venti e i trenta anni), De Micheli distingue «tre tendenze». Una prima (Gheorghe, Alexandru) opera per «una poesia di sensazioni più primitive, ricca di immagini agresti e della vita contadina» e si richiama a Cosbuc, a Goga, ad Arghezi; una seconda (Stanescu, Hagiu, Paunescu, Scorobete, Blandiana) si volge «ad assimilare liberamente i risultati espressivi dell'esperienza lirica contemporanea europea ed extra europea»; mediatrice delle due precedenti è la terza tendenza (Baltag, Constantin, Buzea, Melinescu), che mira «ad una misura intellettuale della bellezza».

Ottima risulta la traduzione di De Micheli che anche nel breve ritmo di un verso sa fare sentire la singolarità della voce di ogni poeta.

a. l. t.

Alla Casa della Cultura

Incontro di Ehrenburg con il pubblico romano

Ieri pomeriggio, Ilia Erhenburg è incontrato, nei locali della Casa della cultura di Roma, con il pubblico romano. Lo scrittore sovietico aveva partecipato a Parma al convegno di studi su Stendhal e aveva consegnato sabato sera allo scultore Giacomo Manzù il Premio Lenin per la pace. Brevemente, ma con grande efficacia Erhenburg, che ha parlato, in francese, sul ruolo dello scrittore nella società contemporanea, ha sottolineato come nella società moderna la scienza tenda a sopravanzare la coscienza dell'uomo. L'arte ha un suo ruolo insostituibile nel dare e mantenere armonia nell'uomo: l'arte non può ripetere ciò che con più esattezza possono conoscere e definire i politici, i sociologi, gli scienziati e i filosofi. All'arte spetta di mettere in evidenza, di dare forma alla parte nascosta dell'uomo, all'interno dell'uomo. La creazione artistica è stata sempre e resterà faticosa, dolorosa, anche nelle società socialiste cui appartiene storicamente l'avvenire. Leggendo ne che tutti facilmente scriveranno poemi e dipingeranno quadri, è piuttosto stupida. La creazione artistica, nella misura in cui dà coscienza morale all'uomo di se stesso resterà un fatto doloroso ed è possibile che anche quando si realizzeranno le società che abbiamo pensato e per le quali abbiamo combattuto i creatori non le troveranno ideali, avranno sempre l'ansia di rivelare lo interno dell'uomo, la sua «faccia nascosta».

Le domande rivolte a Erhenburg sono state molte e appassionate: principalmente sul ruolo dello scrittore nella società capitalistica e nella società socialista, sulle possibilità delle esperienze di avanguardia letteraria e artistica oggi, sullo stato e sulla vitalità delle arti figurative sovietiche particolarmente con riferimento alle ricerche dei giovani e qui lo scrittore sovietico ha sottolineato la particolare sensibilità dell'ambiente tecnico-scientifico sovietico ai problemi e ai valori dell'arte).

Informazioni interessanti egli ha pure fornito sulla vitalità, soprattutto presso i giovani di una tradizione pittorica realista forte dei nomi di Falk, Filonov e Tishler. Non è mancata una domanda, del resto attesa, circa l'intervento di Sciolochov, che in parte lo riguardava, al Congresso degli scrittori sovietici. Con la civiltà e l'arguzia di sempre, Erhenburg ha risposto che la domanda era «un po' troppo da rotocalco», in quanto tendeva a gettare discredito sull'autore che aveva scritto «Il Placido Don».