

STORIA

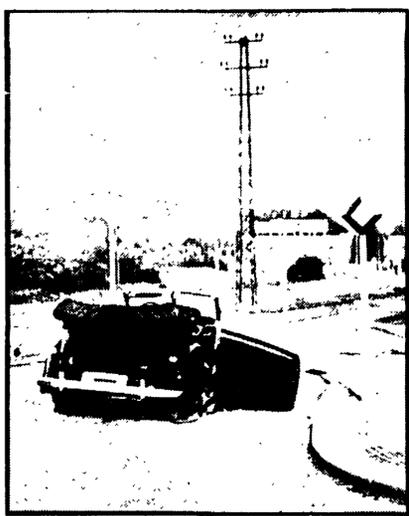
10 giugno 1942: la furia nazista si abbatte sul villaggio boemo

L'ORRORE DI LIDICE

La rappresaglia condotta con spietata ferocia dopo l'attentato fatale ad Heydrich - Fucilazione in massa, saccheggio e incendio del piccolo centro rurale a pochi chilometri da Praga - La ricostruzione

Lidice in Cecoslovacchia. Marzabotto in Italia. Oradour-sur-Glane in Francia: tre esempi, fra i più atroci, della cinica barbarie nazista, tre piccoli, eroici, paesi che i nazisti vollero cancellare dalla faccia della terra, per «dare un esempio», per inibirne la forza della Resistenza che, nei paesi occupati dal Reich, mordeva i fianchi delle armate hitleriane, lanciate alla folle conquista del mondo.

Proprio 25 anni fa, nella notte tra il 9 e il 10 giugno, Lidice atterrita ascoltò dalla bocca di Horst Bohme, comandante dei servizi di sicurezza nazisti per il distretto di Kladno, la vile condanna a morte: «Ordine del Führer: Lidice sarà rasa al suolo e la sua popolazione annientata». I militari della Gestapo della Wehrmacht e della Schutzpolizei si divisero i compiti con uno scrupolo degno della macchina di distruzione e di morte del Reich. Ventiquattro ore dopo, Lidice non esisteva più. Tutti gli uomini che l'abitavano furono massacrati e fucilati nel giro di una mattinata; con loro anche sette donne; le altre e i bambini furono deportati nei campi di concentramento e di sterminio polacchi dove morirono, la gran parte; i più piccoli, divisi come bottino di guerra, furono dispersi e spediti con falsi documenti presso famiglie di «sicura fede nazista» dove furono educati nel culto degli assassini dei loro genitori. Lidice tutta, alla alba dell'11 giugno, ardeva come una torcia in fiamme la piccola scuola. L'antica chiesa di San Martino, l'ufficio comunale, le case aggruppate intorno, il mulino e le fattorie del piccolo centro rurale... «Quest'autunno» — esclamarono con spavalderia Karl Hermann Frank, il nuovo governatore nazista della Boemia, venuto personalmente a controllare lo sterminio di Lidice — «l'aratro solcherà questa pianura».



La «Mercedes» di Heydrich, il «Gaulleier» nazista in Boemia giustiziato dai partigiani, dopo l'attentato

tera si è dimostrato inaspettato — ebbe a dire lo stesso Bohme al capo della Gestapo di Kladno che gli domandava perché Lidice dovesse essere distrutta. «Ma è arrivato un nuovo rapporto... È una questione di informazioni confidenziali...» — tagliò corto.

La sera del 9 giugno un enorme spiegamento di forze, convogliato da Kladno, da Slany, da Praga, circondarono il piccolo centro. Divisi in gruppi, gli uomini della Gestapo, della Schutzpolizei, e i bruciacchiati da case uomini, donne, bambini; buttarono dalle finestre tutto ciò che poteva essere recuperato: mobili, apparecchi radio, materassi, suppellettili. Gli oggetti preziosi, le fedeli, gli orologi, vennero strappati dalle mani di donne e ragazze. Mentre si dividevano il bottino — solo una piccola parte fu più tardi rintracciata

— gli sgherri facevano montare sui camion le donne e i piccoli: destinazione ignota. La evacuazione terminò alle cinque del mattino e alle otto, nell'orto della fattoria degli Horak, la famiglia intorno alla quale si era intensata la falsa accusa di «collaborazione con i nemici del Reich», iniziarono le esecuzioni.

Gli uomini venivano schierati a cinque, a dieci alla volta e il plotone d'esecuzione apriva il fuoco. Verso la fine i massacratori, stancati e ubriachi di sangue, miravano male e gli ufficiali erano costretti a dare il colpo di grazia. La schiera dei martiri si infittiva man mano che da Kladno i minatori del turno di notte tornavano alle loro case, ignari ancora della sorte che li attendeva. Nessuno scampo alla morte. Appena terminato il massacro, i nazisti appiccarono il primo in-

ferno nel comune, nella casa del sindaco Hejma il quale, prima di morire era stato costretto a consegnare alla Gestapo tutto il materiale della piccola anagrafe di Lidice: perché nemmeno un documento potesse provare l'esistenza di Lidice, le dimensioni della rappresaglia.

Il giorno dopo, un comunicato ufficiale annunciava su tutti i giornali dei paesi occupati dai nazisti che «avendo gli abitanti di Lidice violato le leggi in vigore, gli uomini adulti sono stati fucilati, le donne deportate in campo di concentramento e i bambini affidati alla cura educativa necessaria. Gli edifici del comune sono stati rasi al suolo e il nome del comune cancellato».

Il mondo capì subito di trovarsi davanti ad uno dei crimini più spaventosi che la storia potesse ricordare: la vera natura dell'oppressione nazista fu chiara, smascherata da un barbarico esempio. I giornali delle nazioni liberali gioirono del nichilismo, pochi giorni dopo: «Lidice è sepolta nel cuore di tutti coloro che hanno occhi per piangere. Lidice non è distrutta: Lidice è diventata immortale».

Oggi Lidice, ricostruita, vive allo stesso luogo dove fu distrutta: i primi ad abitarla sono stati le poche donne scampate ai campi di concentramento, i diciassette bambini, rintracciati dopo lunghe ricerche che durarono fino al 1959. Nel 1947 il tribunale di Praga condannava — dopo una lunga e minuziosa istruttoria — tutti i criminali colpevoli dell'operazione Lidice. Nessuno negò i fatti; molti — fra i quali il principale colpevole, Karl Hermann Frank — tentarono invano di trincerarsi dietro la formula di «ordine ricevuto».

Decine e decine di strade, piazze di città, dagli Stati Uniti all'URSS, dall'Inghilterra all'America Latina portano oggi il nome di Lidice. E Lidice chiamano centinaia e centinaia di uomini e donne battezzati con questo nome. Perché Lidice è patrimonio ideale di tutti coloro che lottarono e vinsero contro il mostro del nazismo.

ARTI FIGURATIVE

AREZZO «Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti - Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi» in una mostra alla Galleria d'arte contemporanea

La ferita del presente e la dimensione del futuro

A vedere e a rivedere le centocinquanta pitture di Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni e Morlotti scelse da Enrico Crispolti e Antonio Del Guercio per la mostra «Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi» che è allestita nella Sala di S. Ignazio, ad Arezzo, i pensieri che affollano la mente riguardano non tanto lo straordinario «gruppo» delle ricerche artistiche di questi anni quindici, da come lo spazio di quanto è pronto come spazio di quanto del presente, le vicende del mondo e dell'esistenza nostra.



Renato Guttuso: «Lellore in nero», 1965

Non vogliamo dire, con ciò, che non sia importante e appassionante la lunga, strada percorsa dalla pittura italiana, per la parte che tocca agli artisti qui presenti, nella sua ascesa internazionale. «Vogliamo sottolineare il fatto che questo contributo italiano all'arte contemporanea si qualifica per un particolarissimo rapporto con la realtà, che è un rapporto ora d'incontro ora di scontro (la parte che hanno avuto e che hanno le idee — un tempo si diceva i contenuti — è profondamente segnata dalle opere), di amore e di conflitto, di organicità e di contestazione, di «contatto» e di «grido», di affermazioni e di negazioni che impegnano l'uomo non tanto nella sua militanza estetica quanto nella sua totalità sensibile e morale.

È merito dei critici che hanno curato la mostra dei suoi aver puntato sulla concretezza delle ricerche e delle opere, riflesso nel suo percorso, e di negazioni che impegnano l'uomo non tanto nella sua militanza estetica quanto nella sua totalità sensibile e morale. E' merito dei critici che hanno curato la mostra dei suoi aver puntato sulla concretezza delle ricerche e delle opere, riflesso nel suo percorso, e di negazioni che impegnano l'uomo non tanto nella sua militanza estetica quanto nella sua totalità sensibile e morale.

nella pittura attuale. Interessava qui il fatto che, perché Burri potesse avere evidenza, dovesse essere dato come definitivo il distacco di tutte le tendenze figurative e che l'abolizione del futuro da concreto atto storico dell'imperialismo dovesse essere trasferito in una dimensione esistenziale. Oggi, quella situazione delineata da Burri è completamente rovesciata, e proprio alcune personalità — come Guttuso — sopravvivono «... isolate, non come capofila di tendenze ma come parti per se stesse, nella continuazione di un tempo interiore che s'incunea in un tempo presente diverso».

Anche l'avventurosa «allegria» informale di un Fontana, appare condizionata negativamente dalla razionalità del «pensiero del futuro, dal trasferimento gestuale, parascientifico, nell'avventura materica delle libertà aperte alla scienza, a livello dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande. Certo, però, che se da Burri viene la misura del possibile passaggio umano da un campo di concentramento a un altro, da Fontana viene l'invito a un'immersione lucida nella materia delle cose, a un consapevole gioco che salvi l'estro del singolo uomo in una società tecnologica».

Di Cagli, ancora una volta, impressiona l'idea e il metodo del formare come inesauribile officina di vere e proprie armi che possano consentire all'uomo di attraversare il presente, anche il più duro e ostile, e di avanzare, provvisoriamente, come progetti, per il futuro. Anzi a Cagli il futuro sembra apparire come una dimensione alla quale l'uomo di oggi non è preparato e che sia suo compito storico attrezzarsi per essa, ridestando anche tutte le energie possibili della certezza del passato, sondando la fine di rimuovere tutte le frontiere fra interno ed esterno dell'uomo. Il tanto discusso eclettismo di Cagli, da S. Vechista e il sonno (1947) a Belyannis (1952), da Segreto a Geca (1957) a Maga Babu (1965) «è un modo di mettere in discussione il presente, l'Espressionismo, cubismo e informalismo hanno profondamente inciso nel fare tanto di Morlotti quanto di Moreni. Di loro si è scritto, alcuni anni fa, come di «ultimi naturalisti» in un crepuscolo dell'Europa tramontante e figurato, prima che trapassasse nella luce, con tutti i sensi tesi da quell'antica confluenza di vita e di arte che l'Arcangelo ha chiamato Padania. Qui ad Arezzo Morlotti e Moreni li abbiamo sentiti assai diversamente: non è potremmo dire la nostra se diciamo che le pitture ci sembrano naturali e naturali, e che di artisti che sono fra quelli che hanno salutato, nell'immersione nel presente, il senso e lo spazio della natura (che è parte di una dimensione umana del futuro).

La materia del verde strappato al rigliere delle stagioni, sia in Moreni sia in Morlotti, dice il costo moderno, drammatico e attitudinale, della salvezza dello spazio della natura per la vita e i pensieri dell'uomo. Il taglio dell'immagine e la consistenza materica sono quasi sempre ansiosi e straziati in Morlotti, da i d'oggi (1946) a l'Assassino liare (1964).

Certo, non è la questione della dimensione del futuro, salvata e costruita nella «ferita» del presente, al di là e contro le «voglie tecnologiche» e il fideismo degli ideologismi, che esaurisce il discorso sul realismo di Morlotti e di Moreni, sulla concretezza della loro immagine della natura. Ma si può dire che l'impegno e le battaglie artistiche per questa dimensione qualificano in senso attuale il loro lavoro, anche certe radici culturali. Coubert per Morlotti e Van Gogh per Moreni. Morlotti si cala nel tempo delle stagioni, nella crescita e morte della vegetazione, piuttosto come uno che si ritolga ma che non può abbandonare il presente storico: la

(1965) e a Un melo notturno (1966), è accesa dal dolore e dall'ira (la rivolta è nei confronti della vita non delle correnti pittoriche), dal senso della caduta e dell'ascesa umana quali memoria e presente possono suscitare come metro per la dimensione del futuro.

Potrebbero avere lo splendore notturno (fra sensuale e tragico) che hanno, le angurie di Romagna, i meli carichi, le erbe battute dal vento, le baracche e i segnali di pesantori e contadini per i campi, se Moreni non respingesse con tutti i sensi e la cultura l'idea di una pittura «preludiale» e «indome» rispetto alla vita? Che la figurazione realista non sia mai stata, non possa essere un freddo e cinico catalogo delle cose del mondo, che la stessa «ferita» del presente chiama memorie e provoca la ricerca della dimensione del futuro, è pure potentemente evidente dal profilo di Guttuso.

Sono le pitture che concretamente ci offrono le forme drammatiche di un incontro scontro con la vita, e non la posizione generale al nero l'orlo delle idee. E' la pittura con la specificità sua di mezzi e d'indagine, oggi più che mai insostituibile se ci interessa conoscere sentimenti e pensieri dell'uomo in una realtà di cui egli è vittima o costruttore — che dice che la salvezza rivoluzionaria della dimensione del futuro è una condizione concreta della durabilità artistica. A presentazione di alcuni dipinti recenti che fanno parte di una grandeggiante Au-

tobiografia dagli anni siciliani alla seconda guerra mondiale (la serie comprende 36 pitture e circa 60 fra disegni e gouaches) e che chiudono, con una singolare apertura, la «personale» di Guttuso ad Arezzo, il pittore ha scritto: «...Esiste una memoria nella quale ci si può compiacere o compiangere. Spesso è memoria deformata, raccomandata, riaggregata, e che non contiene più alcuna concreta verità.

«C'è però un'altra memoria, che riguarda noi come siamo, il presente e il come siamo fatti, il come ci siamo andati facendo, e che è presenza costitutiva delle cose che ci hanno fatto. Le immagini di questa memoria non sono più pellicole, filmine, del passato, ma fanno di un poliedro, di un minerale che è il nostro continuo presente. E' la memoria nella sua materialità nella parte di essa che si è trasformata in materia vivente...». E, qui ad Arezzo, almeno per noi che crediamo di conoscere la pittura di Guttuso per quell'aspetto della dimensione del futuro cercata, e trovata spesso, nel farsi della storia, è stato emozionante scoprire quell'idea di materialità sua quella di Guttuso: da Mimise col cappello rosso (1910) a Le cave Ardentine (1914), dal melo (1917) a Tronchi e scure (1945), da Solfatarello ferito (1952) a Lellore in nero (1965) e ai quadri «a cubo» (1966) — la capacità di rendere tattile quell'idea che opera nella vita che fa la grandezza di Guttuso; e, ancora, il suo riproporre lo spazio della pittura non di generalità o di gesti ma di forme concrete che, da sole o combinate, richiamano certe generalità e certe direzioni fondamentali del movimento della vita contemporanea.

Volendo sottolineare un solo aspetto emergente dalla rassegna di Arezzo di certo non restringiamo il significato e il valore delle opere dei sei. Ma se la discussione e l'operare sul presente non implicano la lontananza dalle memorie esistenziali e storiche, per una concreta funzionalità umana futura — come è per i pittori ai quali abbiamo accennato — noi finiremo per guardare i quadri o come carte ingiuntive o come schede perforate per un calcolatore elettronico. Ma non si può venire in genere impazziti a scartare una struttura mortale certe posizioni e polemiche estetiche di tendenza sul problema del realismo contemporaneo, viene fuori dalla storia reale della pittura nostra, dalla continuità di Moreni e Morlotti, di Guttuso e Cagli, che è maturata tutta una strumentazione nuova al fine di un più esteso e profondo rapporto della pittura con la vita. Che, poi, ciascuno di questi autori, comprenda ogni nel suo operare, e nella concretezza dell'opera, una mobilità del punto di vista sulle questioni dell'arte, senza la divisione antropologica o la frammentazione della sensibilità che furono di ieri (ma sono ancora così presenti nel lavoro di altri artisti), è il sogno che costi ideologismi setari e manipolati sono morti non per consentire un abbraccio aperto a tutto di una «vita» sempre lacertosa e cancellata, bensì per consentire proprio un'adesione più autentica al nostro presente e nuove capacità di individuazione e di scelta in forza delle idee.

Dario Micacchi



Maltia Moreni: «L'urlo del sole», 1954

schede

«IL RAPPORTO» DI BONURA

Addiritura inedita potrà apparire la premessa dello scorporo che si prepara in un paese della costa adriatica, dove tutti conoscono tutti, ma dove nessuno sa a né a livello di direzione né a livello di operaio, che cosa esattamente produce la fabbrica locale. Nel passato, un tempo, contadina all'industria, si si lavorava nei fiammiferi. La sopraggiunta crisi delle vendite con l'uscita di scena di un sistema neo-capitalistico di una maggiore specializzazione al posto della fiammiferia spuntò il «caccocc», oggetto misterioso e indecifrabile che però rende molto ai padroni, e agli operai assicura un benessere precedente, ma il benessere non impedisce l'oscura miseria di questo scorporo. Perché? Sulla vicenda viene incaricato di indagare un altrettanto misterioso personaggio per conto di un organismo di studi sociali. I materiali di questa farraginoso inchiesta formano il tema intorno a cui si svolge la narrazione di Giuseppe Bonura, il rapporto (ed. Rizzoli, pp. 325).

Gli operai dovrebbero averne di lavoro non per rivendicazioni salariali, ecc., ma per una rivendicazione di coscienza e di partecipazione collettiva. Sapere cosa sono questi macchinari, ordigni, cui danno mano, anche il «giornalista» si lascia prendere dalla storia e, nell'inchiesta, segue una strada abbastanza tradizionale, avvicinando i protagonisti, ma spesso attraverso le loro donne, tenute a una condizione subalterna da letto. Dal padrone Donenna si passa così al giovane borghese, intellettuale di sinistra, Matteo Luciani, che forse e all'origine del fatto. Operaio della nuova generazione, Marcello fa un po' d'ago della bilancia, a volte vedendo a volte vedendo gli scopi nebulosi dello scorporo. Finché si arriva al famoso lunedì dell'astensione: la violenza della polizia si scatena contro tutti e mette assieme quelli che erano favorevoli e quelli che erano contrari. Persino il «gornalista» è percosso e rinchiuso con gli altri; ultima sua visione lucida: Marcello che peccia un poliziotto ed è aggredito da un altro.

Il risultato raggiunto dal giovane Bonura è definibile «un documento alleggerito» come può apparire, del resto, il materiale di un «rapporto». In parte



La scuola di Lidice dopo l'incendio e prima della sua completa distruzione con gli esplosivi

MEDICINA

UN LIBRO DI SEVERINO DELOGU SUI PROBLEMI DELLA SICUREZZA SOCIALE E DELLA SANITA' NELLA PROGRAMMAZIONE ECONOMICA

C'è posto per la salute pubblica nella «società del benessere»?

Se il fine ultimo di una società moderna è quello di garantire ai suoi componenti un effettivo «stato di benessere», anziché nel senso più ampio ed integrale del termine (psico-fisico, economico e culturale, ivi incluso il pieno godimento dei diritti di libertà e di giustizia), una programmazione economica degna di rispetto non dovrebbe limitarsi a considerare «anche» la Sicurezza sociale e la Sanità pubblica, ma dovrebbe essere orientata «essenzialmente» al raggiungimento degli obiettivi che questi termini di uso ormai corrente evocano.

E poiché questi obiettivi sono ben lontani, se non in una fraseologia retorica che non convince più nessuno, dalle più ardite intenzioni del programma di sviluppo economico all'esame del Parlamento italiano, sarebbe stato opportuno che un medico sociale del valore di Severino Delogu, che ben conosce le progressive limitazioni imposte dalla destra governativa nel passaggio dal Piano Giolitti al Piano Piracelli per averle personalmente vissute, denunciassero apertamente, e non con circospezioni accessibili solo ai tecnici, questo vizio originale nella sua opera (Smith e R.F., «L'offere della let-

teratura economica, Einaudi, lire 1500). E' vero che è già significativo il fatto che uno dei principali compilatori di questo ormai famoso Capitolo VII del Programma, dedicato alla Sicurezza sociale, al termine del suo non breve né facile lavoro, senza il bisogno di ricordare i «principi primi» (quasi un accortissimo e melanconico ripensamento di ciò che si sarebbe potuto e dovuto fare) anziché il nascente di «salutare l'operazione compiuta, ma da ciò si può anche dedurre che probabilmente egli era nella situazione meno facile per poter parlare, nella veste distaccata dello studioso, di «quei» principi alla luce di «questo» programma. L'autore ha quindi, una sola giustificazione alla sua impresa quasi impossibile, e cioè che molto probabilmente nessun altro ne avrebbe parlato se non l'avesse fatto lui stesso, e da parte amica né tanto meno da parte avversa: ma ciò dimostra appunto che un programma di questo tipo non ha la forza né di esaltare chi l'approva né di provocare chi si oppone, che è il peggio che si può dire delle idee come degli uomini.

Ciò premesso, sarà opportuno tenere ben distinte le due parti di cui si compone l'opera, anche perché del tutto diverso è il giudizio che si può dare dell'una e dell'altra: vi è infatti una prima parte quasi esclusivamente teorica, nella quale Delogu interviene magistralmente, sulla scorta di un'analisi storica e politica degli ultimi quaranta anni, la situazione di conflitto tra la concezione liberista di una Sicurezza sociale come strumento di oppressione classista e quella socialista, che la persegue come fine di liberazione dell'individuo dal bisogno e dal rischio. In questa prima parte è particolarmente valida la denuncia delle «confusioni e inadeguatezze, insufficienze e lacune» che caratterizzano il pseudo-sistema sanitario vigente e che già l'autore aveva analizzato, con ancora più ironica precisione, in La medicina è malata. Alla seconda parte, più strettamente inerente alla programmazione proposta dal governo, si passa attraverso una enumerazione di «alcuni contributi fondamentali» obiettivamente carenti e imprecisi, ma specialmente con uno stacco tra teoria e realtà che è nei fatti e non poteva quindi che essere tacita o denunciata con ben altro vigore. L'autore, certo per il modo sopra segnalato, non fa invece né una cosa né l'altra: per il set-

Mario Cennamo