DUE NOTE SOPRA UNA IDEA DELLA LETTERATURA

LA MACCHINA DEI PREMI E LE MACCHINE MILITARI

I fatti, l'impegno, le vecchie polemiche e il « gruppo 63 »

1. ANCHE QUEST'ANNO la macchina dei premi letterari, con lo « Strega » all'Ortese e il « Viareggio » a Brignetti, non ci ha dato grosse sorprese. In genere, secondo antiche abitudini, un premio dovrebbe assicurare ai lettori un'indicazione sui libri da leggere. E, più o meno, finisce per darla al tempo stesso più clamorosa e drastica di quanto faccia solitamente il critico, il quale giudica l'opera, e non esprime mai un sì o un no, non dà solo un parere come « leggete » o « non leggete »; ma è chiamato a dire anche in che modo quell'opera vada letta, e quali sono i suoi limiti o le sue ragioni. Quanto più si complicano le situazioni culturali e politiche che fanno da retroterra anche alla letteratura, tanto più la scelta dei premi diventa, in ogni modo, parziale. A questa conclusione si arriva nonostante le buone intenzioni delle giurie e degli elettori chiamati — come nel « premio Strega » — a dare un loro voto sulla produzione annuale di narrativa e di poesia. C'è, naturalmente, da sottolineare che, quest'anno, il « Viareggio » ha mostrato un certo coraggio premiando come « opera prima » il romanzo sperimentalissimo della Ceresa, *La figlia prodiga*. Per altri versi, invece, i premi continuano a dare l'annuale e rituale visione di sagra della cultura media o delle ambizioni medie, un atteggiamento che ben si adatta a un possibile centro-sinistra culturale che corrisponda alle « convergenze parallele » teorizzate in campo politico. Quando, ad esempio, nelle serate celebrative dei premi si ascoltano appelli agli « alti valori poetici » sembra di ascoltare parole che corrispondono agli appelli altrettanto solenni di « libertà » e di « democrazia » che ministri e sottosegretari ripetono come giaculatorie nei tanti discorsi radiotelevisivi, fra una pubblicità di formaggini e una di detersivi. Si dice « democrazia » e la realtà ha nomi come « Vajont », « frana di Agrigento », « burocrazia », « conati fascisti » e « guerra americana nel Vietnam ».

Si parla di valori poetici, e appaiono e si trovano premiate le soluzioni più melodiche e consolatorie della letteratura odierna. Eppure, in un'annata come questa, ai letterati che si affannano a discorrere di mezzi di comunicazione, i generali hanno ricordato che, al di sopra di tutto, esistono i loro mezzi di distruzione. L'uso del napalm contro arabi e vietnamiti non è un'immagine fatta per consolare. Chi guarda alla sostanza delle cose o si richiama a un patrimonio rivoluzionario di pensiero e di esperienze, sa bene, e deve riaffermarlo e dimostrarlo di continuo, che la prova di un'idea, e in questo caso di un'idea della letteratura, non si fa mai una volta per tutte. Come ogni giorno modifica i dati e, quindi, la dialettica delle situazioni, ugualmente un'idea della letteratura va messa e rimessa alla prova. E non deve trattarsi di un adattamento o di un conformismo, ma di una ricerca nuova, che non può chiudersi nella difensiva di « valori » verbali, se vuole che quell'idea viva.

2. CHE GLI AVVENIMENTI non abbiano nulla a che vedere con la letteratura, che l'impegno letterario sia una cosa e l'impegno politico un altro, è stato detto e ridetto negli anni fra il '56 e il '66, e con varie intenzioni e intonazioni. Ma che, prima il colpo di stato in Grecia e poi la guerra-lampo d'Israele abbiano modificato i termini di questa situazione, non mi pare che sia una visione privata di chi scrive qui. E la correzione del tiro, bisogna darne atto, viene poi dal « gruppo 63 ». Non nella forma qui precisata, e che corrisponde all'ipotesi di dimensione politica della letteratura da me esposta e difesa in articoli precedenti. Ma la circostanza ha pure un significato, tanto più che molti fra quegli scrittori maggiormente avevano insistito durante questo decennio sul « disimpegno » parziale o assoluto. Ora, dal n. 1 al n. 2 del « Quindici » il nuovo periodico che accoglie il dibattito del « gruppo », c'è un passaggio immediato e considerevole. Gli articoli di Andrea Barbato (titolo: « Gerusalemme liberata »): la più lucida e generosa esposizione analitica che si sia letta, in questi due mesi, sulle reazioni italiane alle vicende del conflitto nel Medio Oriente); di Giorgio Manganelli (« Alcune ragioni per non firmare appelli »): di Elio Pagliarani (« Far pagare agli arabi i nostri debiti »): di Elvio Facchinelli (« E adesso siamo tutti cristiani ») dimostrano che una parte almeno della cultura italiana non s'è fermata al 5 giugno (anche se intorno pesano indifferenza e congiure del silenzio).

Potrebbe essere un primo sussulto. Tanto più che la teorizzazione sul « disimpegno » un po' per vecchie polemiche e molto, io penso, per equivoco, viene ora accettata da tanti che impegnati si dicevano. Come se una letteratura che rifiuta di essere melodica e consolatoria, non dovesse poi affrontare problemi come i seguenti: 1) il rapporto col potere politico che ha sempre mostrato, finora, di volere una letteratura melodica e consolatoria; 2) la libertà propria della letteratura e, di conseguenza, il rapporto che deve correre fra questa libertà — senza la quale, gridiamolo a tutti, non esiste arte o, quanto meno, una ricerca artistica degna del termine — e il potere che la stessa letteratura detiene comunque. Il quale, se non vuole contraddire l'anzidetta ipotesi di libertà, tanto più deve essere usato o amministrato con responsabilità o, per dirla in termini marxisti, sforzandosi di avvicinare al massimo la *coscienza possibile* (quella che ciascuno ha delle cose con maggiore o minore approssimazione) alla *coscienza reale* (e cioè ad una conoscenza rigorosa, il meno approssimativa possibile dei dati reali). Cosicchè il famoso e screditato « impegno », cacciato dalle finestre delle strutture torna dalla breccia dei fatti. Basta che questi si aggravino. Sapevamo anche prima, ad esempio, che l'imperialismo esiste, che tutti più o meno viviamo in un mondo nient'affatto lontano o distaccato da quello della tortura, dei campi di sterminio, del genocidio (che l'America ha fatto risorgere nel Vietnam). In un mondo dove *il potere è un potere di guerra* (e non potere della cultura), tutto resta possibile.

Ma l'inquietudine che la guerra arabo-israeliana ha prodotto, i dubbi che ha suscitato, le lacerazioni da una parte, il massiccio impiego di super-aerei ma anche di mezzi di mobilitazione ideologica e propagandistici, il fatto stesso che non solo i succubi dei generali della guerra psicologica ma anche molti intellettuali, e non dei minori e non dei meno impegnati, si siano lasciati sorprendere e confondere da quest'alta marea ideologica, sono e restano, per tutti noi, altrettanti richiami all'ordine. Certo, le scelte si sono complicate e ognuno di noi si trova troppe volte sprovveduto di fronte alla massa di notizie grigie o false. Dobbiamo lamentarci della nostra insufficienza teorica di intellettuali. Ma anche di un'assenza pratica. E intanto se, senza dimenticare i fatti, ci occupiamo di letteratura, cominciamo anche a valutare il ritardo di quest'ultima, chiusa ancora com'è nelle polemiche ormai secolari fra vecchio-nuovo, fra tradizione-avanguardia, e ancora incapace di fermare gli occhi su quello che forse a malapena s'è intravvisto in questo dopoguerra. E cioè che ogni ricerca di linguaggio o sui linguaggi che non tenda ad avvicinare il mezzo letterario al linguaggio inesorabile dei fatti (e a ciò che gli fa da terreno), è ugualmente un episodio di ripetizione. O, se si vuole, un fallimento rispetto ai propri scopi.

Michele Rago

ARTI FIGURATIVE

Inaugurata la Galleria Comunale d'Arte Moderna a Cagliari con una mostra antologica di Aligi Sassu

Una concreta realtà in figure di sogno

Cento pitture fra il 1927 e il 1967 — Un artista che ha sempre rifiutato di cristallizzarsi in una formula iconografica, in una maniera di se stesso — Colorismo inquieto e visionario

CAGLIARI, luglio.

Dopo lunghi anni di inattività la Galleria comunale d'Arte moderna di Cagliari ha riaperto i battenti. L'avvenimento è importante, e non solo per il rinnovamento della vita artistica in Sardegna, se si tiene conto della vita men che grama, sempre al limite della asfissia, delle gallerie e collezioni pubbliche in Italia.

Non sarà facile, crediamo, la vita per la Galleria comunale di Cagliari e per le ragioni generali cui abbiamo accennato e per la particolarità della situazione dell'arte contemporanea in Sardegna. E' stata una scelta assai felice, per la manifestazione inaugurale, questa mostra antologica di Aligi Sassu. Sia per le non poche, quasi segrete radici della personalità « mediterranea » del pittore che affondano in terra sarda (qui, fra il 1957 e il 1966, per la chiesa del Carmine a Cagliari e per la scuola media di Thiesi, Sassu ha realizzato mosaici e pitture murali che sono esperienze assai avanzate di racconto contemporaneo, di arte pubblica e monumentale), sia per la qualità realista dell'arte sua caratterizzata — ne fa fede il profilo tracciato da un centinaio di pitture fra il 1927 e il 1967 (peccato che si sia perduta l'occasione di esporre anche sculture e opere grafiche) presentate da Franco Russoli, Corrado Maltese e Salvatore Naitza e ordinate nella Palazzina ai Giardini pubblici — da una sempre rinnovantesi adesione alla vita sostenuta e orientata, per decenni, da un mondo morale in pieno accordo con la libertà della fantasia.

Scelta felice abbiamo detto, e attuale, perché Sassu, il quale a più riprese è stato artista di avanguardia come pochi altri avventuroso e creatore, ha sempre rifiutato di cristallizzarsi in una formula iconografica, in una maniera di se stesso. Avrebbe ben potuto farlo, e ripetutamente, con i suoi cicli, i suoi variati motivi: uomini rossi, argonauti e giocatori di dadi, amorosi e inquieti simboli di speranza nel futuro costruiti nella tenebra d'un mondo e di una cultura; ciclisti dipinti come una dolce giovinezza del mondo; personaggi chiamati dalla storia e dalla mitologia greco romana a emblema di un presente di lotta; Cristo daccapo crocifisso e deposto (con Manzù e Guttuso, Sassu è riuscito a fare dell'iconografia cristiana, intorno al 1940, un potente veicolo di nuovi contenuti laici e antifascisti); caffè e postriboli dove la cultura francese e il sentimento popolano si incontrano per celebrare la vita della carne e il sentimento dell'amicizia in un estenuato crepuscolo; cavalli (strane, affascinanti figure pittoriche che nella invenzione di Sassu sembrano esser nate e da quelle creature avveniristiche che sono i cavalli di Boccioni e da quei « convitati di pietra » che sono cavalli e cavalieri della metafisica di De Chirico venuti a inquietare il nostro presente col rumore grandioso di morte stagioni); battaglie dove combattono e cadono per qualcosa che vale, rotti gli indugi, gli uomini rossi, i giocatori di dadi, gli argonauti, i giovani delle strade d'Italia mischiati con gli eroi mitici, i ciclisti, i frequentatori di caffè e postriboli; paesaggi mediterranei che sono il regno di quelle « cicale del vecchio Omero » che infiammavano la fantasia di Van Gogh a sentirle levare il canto di sempre sulle morte città dello Zuiderzee.

Cicli e motivi che di frequente sono stati preziose anticipazioni d'una più vasta vicenda della pittura italiana — vicenda che qualifica inconfondibilmente l'arte nostra nel contesto internazionale —, vicenda tuttora aperta e le cui impreviste e imprevedibili vie sarebbero meno agevoli senza tali precedenti morali e plastici. Dipingere l'integrità del colore del mondo — ha scritto Sassu in anni lontani, e operato di conseguenza.

Stupisce, a rivedere capolavori come Giocatori di dadi, Uomini rossi *e, soprattutto,* I ciclisti, *tre pitture del '31,* Caffè *(1932),* Gli amanti *(1934),* La morte di Cesare *(1938-39),* Morte di Patroclo *(1939),* Atalia *(1940),* Crocifissione *(1941),* Deposizione *del 1942-43 (un capolavoro memorabile della pittura italiana nuova: non c'è un altro quadro italiano contemporaneo dove il rosso dell'ira e il verde del dolore illuminino, con pari forza emblematica, una notte così fonda per l'uomo, dove col fulgore del colore altrettanto laconicamente sia stato « detto » della morte e di come gli uomini si ritrovino e direngano solidali e attivi in quel buio): stupisce che il pittore appena tocca una faticata retta pittorica, la lasci subito dietro di sé e torni a immergersi, rischiando cadute vertiginose, nella vita con una sorta di mai appagata ansia laica, socialista in alcuni momenti, per una pittura che restituisca plasticamente l'integrità del colore del mondo, del moto della vita.*

Possedere, conquistare il caos — sono, alla lettera, parole di Sassu del « lontano » 1940 —, essere più forti della molteplicità, ridurre il mondo a un senso particolare; al di là di una tradizione che vorrebbe si rivestisse di una forma antica le cose che ci circondano, mentre è chiaro che la nostra tradizione è nel nostro spirito e nella tavolozza, per chi sa maneggiarla con potenza e fantasia. Aligi Sassu, questa mostra lo conferma, è fra i pittori italiani che hanno acceso il fuoco del colore moderno nell'arte nostra in singolare sincretismo con Birolli, Manzù e Grosso (è sintomatico che degli scultori abbiano cercato la vita attraverso i valori coloristici più che « tattili »), e con l'ambiente romano dove operavano le formidabili personalità di Mafai, Pirandello, Scipione, Guttuso, Cagli, Capogrossi, Ziveri, Mirko e Fazzini.

Per dipingere i quadri che Sassu ha dipinto, nel brutto mezzo del fascismo e del Novecento, dove il « buona notte signor Fattori » di Carrà (di cui bene scrisse il Longhi) oggi può apparire come un'italica confusione fra l'ora del sonno e quella della veglia, ci volle unità di sentimento e di pensiero, fu necessario un fondamentale discernimento culturale. Ma cosa sarebbe stato tale discernimento affidato al puro intuito, di cui pure Sassu è ben dotato, e separato dalla moralità civile e politica? Gusto, ancora buon gusto. E, invece, a Sassu si possono fare riserve ma non sulla questione del gusto. Il lirico Sassu sgomenta per la sua mancanza di equilibrio, di idillio, di saper fare: appena si ripete è davvero un pittore di cattivo gusto, inaccettabile per qualità decorativa e contemplativa.

Se dovessimo sintetizzare le nostre impressioni, a petto anche di quadri ben noti di Sassu qui esposti, diremmo che egli ci appare come il colorista lirico più inquieto e visionario della pittura italiana che sui contenuti popolari (laici e antifascisti) e sull'internazionalismo ideologico e plastico ha fondato il suo rinnovamento. Aligi Sassu è di quella specie di artisti italiani contemporanei che ci consentono, da certe posizioni conquistate, di volgerci indietro e di avere il capogiro (non è escluso il voltastomaco): si guarda un suo quadro e ci si convince che si può andare soltanto avanti, costi quello che costi. Da un punto di vista più generale la vicenda pittorica di Sassu ci conferma, per usare parole di Michel Butor, che è finito il tempo della « pittura stupida » (mondana, desiderabile e accorta come un'eredità ma stupida), che, semmai, s'è aperto un tempo straordinario della pittura « volgare ».

Aligi Sassu: « I ciclisti » (1931)

Quando, attraverso lo sguardo, il lirismo del colore di Sassu viene a scorrere fra i nostri pensieri, a eccitarli e a suscitare associazioni e riflessioni nuove in forza delle quali la vita torna ad apparire qualcosa che vale sempre e comunque, quando mondo morale e libertà siano un tutt'uno storico esistenziale nell'uomo, si intende come e quanto, quasi si trattasse di scrivere, il colore, per Sassu, possa « tradurre » plasticamente il moto della vita, renderne l'eros, l'ascesa alla luce dei sensi e della storia, la caduta nel buio senza appello.

Il colore è il mezzo pittorico che rende verosimile il sogno e la visione plastica. Una volta tanto le idee di un pittore armonizzano con le sue opere: «dipingere una concreta realtà in figure di sogno». Il sogno e la visione vengono, generalizzando per simboli e allegorie, a rafforzare la concretezza fin nei suoi momenti di cronaca. Il colore di Sassu è inseparabile dalla visione, dal sogno: Boccioni può incontrare De Chirico, e con Boccioni possono venire all'appuntamento gli Impressionisti e Bonnard, e dietro De Chirico affollarsi El Greco e i Manieristi, Rubens e Delacroix.

E' ben vero che Sassu non fu solo a strappare ai musei e alle vecchie carte, per restituirli alle idee vive e alla necessità del presente, momenti e figure dell'arte europea. Fu, però, artista solitario, anche se confortato da altri giovani innovatori, negli anni Trenta, nel sostenere, quadro dopo quadro, che il colore del sogno potesse essere potenziamento e rivelazione della realtà; che il mito stesso, per via di pittura, potesse attirare il nostro senso contemporaneo della storia e dell'intervento nella storia.

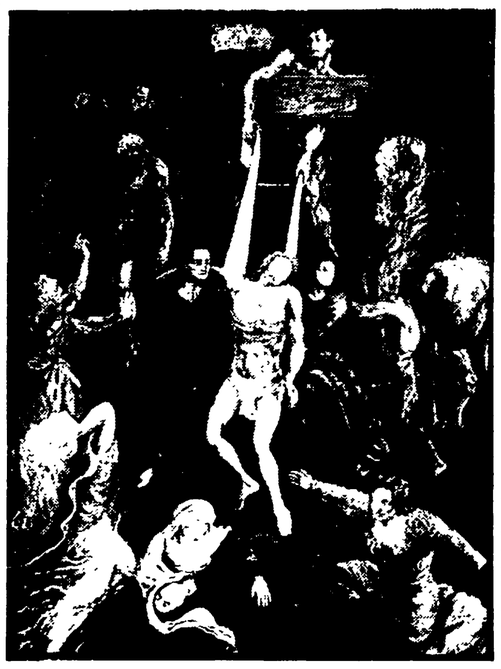
Nella misura in cui si può parlare di gusto per Sassu, si può dire che, in quegli anni, fondamentale sia stato per lui l'approdo alla cultura francese e che egli sia il più « francese » dei coloristi italiani, per segrete e fini vene consanguinee degli Impressionisti, di Bonnard, dei Faures. Quando si parla di mito per Sassu, che è inequivocabilmente un pittore realista della vita quotidiana, si deve intendere la funzionalità pittorica morale del passato nei confronti del presente, che si tratti sia di Patroclo, l'amico che muore, sia di Cristo che tocca ai rivoluzionari staccare dalla croce, sia di Cesare che deve essere giustiziato. Del resto che i grandi fatti contemporanei come i più quotidiani trapassino, per via di colore, liricamente in miti attuali, in « novelle esemplari », è un fatto pittorico costante, una formidabile continuità in Sassu.

Si pensi a I ciclisti del '31, che sarebbe già un quadro straordinario se fosse anche soltanto la « traduzione » italiana e popolare del grandioso antropocentrismo dei periodi « rosa » e « blu » di Picasso; si pensi pure questo quadro nel bel mezzo delle più straordinarie immagini fotografiche, televisive, filmiche. La verità di questa immagine quotidiana quasi turba per questo presentarci la giovinezza e l'imprevisto con un sentimento lirico della grandezza che è mito, concreto mito contemporaneo che forse Boccioni avrebbe potuto amare in quanto scrittura di un gesto contemporaneo fra i gesti umani, grandi e piccoli, del passato e del futuro. Non è un caso, poi, che Aligi Sassu non solo così sentisse il mito da pittore ma ne avesse chiara coscienza intellettuale.

Scriveva, infatti, or sono molti anni: « ...La vita, per l'artista, a poco a poco diventa immaginaria, la realtà diventa immagine. Dare alla realtà una concreta figura di sogno, così l'immagine diventa reale e il sogno si confonde col tempo, col frusciare del vento sulla terra... Da ragazzo correvo in bicicletta. Era la mia stagione eroica, adoravo il fruscio delle gomme sull'asfalto, l'odore acre di fumo, di bagnato, di terra che assorbiva, la testa incassata nelle spalle, chino sul manubrio attraverso i paesi, le campagne, gli acciottolati sconnessi, di volata. Le salite erano allora polverose ed estenuanti sotto il sole. Solo chi ha lungamente lottato sulle strade può comprendere tutta la poesia... Rivestivo di contenuto epico quel lirico senso di vita di giovinezza, di scoperta che era nel mio cuore. Il mondo era tutto da conoscere, era tutto da dipingere. Così a poco a poco nacque il mio quadro I ciclisti... »

Un mondo tutto da conoscere: solo chi ha lungamente lottato sulle strade può comprendere tutta la poesia... E' fantastico come nelle stesse parole del ricordo scatti il meccanismo poetico del mito. Come il mito scatti indietro dal presente. Un mito che viene dalla strada, un mito che per questo fu funzionale e può da noi essere ancora amato in quanto portatore di giovinezza e di scoperta. Con le sue pazze ruote Sassu ne ha sollevata di polvere, fino ad affumicare quadri su quadri. Ma anche questa polvere della giovinezza e della scoperta ci è cara.

Dario Micacchi



Aligi Sassu: « Deposizione » (1942-'43)

Lettera da NEW YORK

Smarrimento e vergogna dei «marines» di «Viet Rock»

La presa di coscienza della guerra del Vietnam da parte dei giovani soldati americani, nel dramma di Megan Terry — Sulle scene di « off Broadway »

NEW YORK, luglio

Questa Megan Terry, autrice di « Viet Rock » è piccola di statura, un po' grassottella, ma con un viso fresco e schietto, e di una timidezza non chiusa, con qualcosa di materno e di effusivo, che conquista. Studia all'università di Yale, non ha superato i venticinque anni, da tempo si dedica a scriver commedie, e « Viet Rock » è una delle ultime, quella che le ha dato notorietà, sebbene altre sue opere, più intime, abbiano lo stesso valore, e forse di più. Voglio dire che se « Viet Rock » le ha dato fama, e coraggio di continuare, la nostra brava Megan ha in cassetto altre buone sorprese, per cui è già da considerare tra le promesse della nuova drammaturgia.

« Viet Rock » è stato dato in due edizioni, la prima volta al Café La Mama, e la seconda volta al Theatre Martinique: sempre sotto la sorveglianza e la partecipazione di attori e registi e tecnici dell'« Open Theatre », che sta invadendo le scene di «off Broadway» con sicurezza e disinvoltura, dopo anni e anni di esercitazioni e di sperimentazioni nascoste, tra gli addetti ai lavori. Al Café La Mama la rappresentazione ha avuto un clima, una tensione più alta, anche a motivo della disposizione a budello della sala, con un pubblico di appassionati teatrali e di simpatizzanti politici, che ne sorreggevano le sorti, con una partecipazione emotiva comune.

Al Theatre Martinique, un po per la ubicazione del teatro, al l'incirca sulla trentesima strada, quindi più vicina al centro, un po' per la presenza di un pubblico meno esperto teatralmente e più animato dal punto di vista morale, un po' infine anche per una certa invadenza dell'autrice all'interno dello spettacolo, come invece non era avvenuto al Café La Mama, la rappresentazione si è svolta più all'insegna della partecipazione che a quella della ricerca teatrale vera e propria, con una certa insoddisfazione peraltro della stessa Terry e di alcuni critici amici.

« Viet Rock » è scritto più con sofferenza che con rabbia, come ci avverte la Terry, ed è attraversato da una continua vena satirica, almeno secondo le sue intenzioni. E' la storia di una presa di coscienza, soprattutto da parte dei giovani, della guerra del Vietnam: sia che rappresenti, all'inizio, la partenza dei giovani *marines*, fuori dell'influenza materna dapprima un po' smarriti e ridicoli; sia che poi li porti in campo di operazione, dove vengono a contatto di massacri e di ignominie, con una vergogna crescente, quanto più inutili gli uni e le altre si rivelano ai fini della conclusione stessa della guerra. Una simile presa di coscienza non direbbe alcunchè di nuovo, rispetto a manifestazioni di studenti, di professori, di professionisti, di artisti, contro la guerra del Vietnam: se la Terry convenientemente non adoperasse questo materiale dal punto di vista drammaturgico, con una certa elevatezza e sottigliezza.

E difatti ciò che alla lettura del testo può sembrare, ed è talvolta, di natura sentimentale soltanto, con una leggera pietà sotterranea, sulla scena il più delle volte, diventa un buon materiale a disposizione degli attori. E questi ultimi sanno muoversi e agire, sia come gesto che come voce, con una stilizzazione costante e con una chiarezza fatta di precisione, sì da incidere sul pubblico a livello comunicativo artisticamente esemplare oltre che a livello comunicativo di schietta immediatezza. Quando la Terry allinea i suoi giovani soldati accanto alle madri, è con pietà ironica che ne osserva il distacco, sia che costoro se ne mostrino afflitti sia che se ne stacchino dispettosi, e con la stessa pietà ironica li accompagna in Estremo Oriente dove sono posti alle dipendenze di un sergente idiota e conformista.

Ma questa pietà è a poco a poco, e alternativamente soppiantata dalla presenza della morte: che comincia a mietere vittime, dall'una e dall'altra parte dei contendenti, senza distinzione, e con un senso di angosciosa desolazione e disperazione, dal momento che gli uni, americani, non sanno più perchè sono lì, e che gli altri, i vietnamiti, non trovano riparo e resistenza da tanto massacro se non in una cocciuta e amara difesa. E la morte allora solleva il tono drammaturgico di « Viet Rock », al di sopra di quelle esercitazioni di guerra fatte dai soldati con satirica sottomissione; al di sopra anche delle discussioni politiche che sulla guerra intanto vengono fatte e mostrate, in sede di Senato, con la stessa satirica vena; al di sopra infine delle relazioni sentimentali e umane e politiche e economiche che tutto il discorso complicato e aspro della guerra del Vietnam propone all'occhio e alla mente dello spettatore.

Ma non si spiegherebbe questa presenza della morte, sempre più onnipotente e fatale, se non fosse abbinata al giuoco che gli attori combinano ed esprimono sul palcoscenico, su un rituale che ha sì come risvolto quella vergogna per una guerra ingiusta e insopportabile, ma ha anche come corrispondenza un aprirsi e un determinarsi delle voci e dei gesti, e dell'azione teatrale nel suo insieme, a una festosità drammatica e non esteriore, in cui le voci possono deformarsi aspramente, e i gesti astrarsi violentemente, senza ottenere un distacco prezioso o deteriore con il pubblico.

E quest'ultimo infatti è chiamato a partecipare all'azione teatrale, concepita in quel modo « contemporaneo » proprio perchè corrisponda alla sua mentalità contestatrice ed al suo atteggiamento oppositore: e non è a caso che la struttura drammatica poggi su un procedimento «beat», nel senso che fa suoi gli elementi della canzone « beat », e li butta decisamente dentro lo spettacolo, come fondo permanente di protesta, a livello anche degradato; e nel senso poi che fa anche suoi gli elementi di « giuoco » di cui dicevamo, che consistono nel condurre l'azione teatrale apertamente, inventiva mente, semplicemente, senza aggravio moralistico e senza deformazione stilistica, con un recupero di spontaneità e di vitalità, che può anche essere alle volte istintivo, e disperdersi facilmente, ma è anche spesso e principalmente occasione di determinazione e stimolo di accentuazione di motivi fondamentali del vivere, all'insegna di un'autonomia e di una libertà e di una spregiudicatezza, come tutto « Viet Rock » dimostra senza dubbio. Ed è questa la lezione più viva e segreta che Megan Terry ci offre con questo spettacolo impegnato e libero, sciolto e acuto, disinvolto e serissimo.

Peter Collins

MEDICINA

IL SOLE IN COMPRESSE

L'abbronzatura ottenuta per via orale - Cura delle discromie cutanee e dell'albinismo

Quando si parla di camaleonti, per individui pronti a mimetizzarsi col mutar degli eventi, si ricorre a una metafora suggerita dal curioso animaletto noto appunto col nome di camaleonte, il quale ha la caratteristica di mutar colore perche in grado, sotto influssi nervosi diretti dalla volontà, di regolare in vario modo la sede e la disposizione dei suoi pigmenti. Di tanto l'uomo non è capace, e se fa il camaleonte è solo in senso figurato.

In verità qualcosa riesce a fare lo stesso per mutare a volontà il colore della propria pelle, con la famosa abbronzatura estiva, per raggiungere la quale anche il più feroce anti-coloradi è disposto a dimenticare un istante il suo razzismo. Ma è risaputo che non tutte le pelli si adattano al trattamento con i raggi solari, molte di esse rischiando intensi arrossamenti ed ustioni.

Il meccanismo di tutto ciò non solo dell'abbronzarsi o meno sulle spiagge, ma anche dell'avere costituzionalmente pelle bianca o scura, o perfino di non presentare quasi alcuna pigmentazione cutanea, come accade nell'albinismo, dove pure le ciglia e sopracciglia, i capelli, i peli in genere sono scolorati fino al bianco; oppure il fatto di avere la pigmentazione della cute non uniformemente distribuita, con chiazze più chiare come nella vitiligo o punti più scuri come nel caso di efelidi, lentiggini ecc.: insomma tutte codeste cosiddette « discromie » hanno il loro meccanismo nella disponibilità o meno di una sostanza scura che è la « melanina », e nella distribuzione della medesima nelle strutture cutanee in modo normale oppure no.

Ma da che dipende tale disponibilità? Naturalmente si è incominciato col pensare agli ormoni, che regolano tanti fenomeni della nostra vita, ma si è rimasti nel campo delle congetture. Più di recente invece l'attenzione è stata rivolta agli enzimi, che sono composti chimici di natura proteica in grado di condizionare il normale svolgersi dei processi biochimici nei nostri tessuti.

Intanto si è chimicamente accertato come si forma la melanina: essa proviene dalla trasformazione di una sostanza che non è ancora un pigmento, ma un pre-pigmento, un cromogeno incolore, ovvero un composto non colorato da cui si genera un composto colorato. Il pre-pigmento (o cromogeno incolore) è la tirosina che, sotto l'azione dell'enzima tirosinasi, viene ossidato e combinato con rame; il complesso che ne deriva è esattamente la melanina.

A stimolare un simile processo verso un notevole abbrunamento cutaneo servono alcune radiazioni solari, mentre altre radiazioni per il loro effetto calorifico possono provocare delle ustioni; siccome lo strato di melanina protegge dalla penetrazione dei raggi calorifici gli individui con pelle scura resistono meglio al sole, per gli altri occorre che la esposizione sia fatta con gradualità per dar tempo agli ultravioletti di incrementare lo strato protettivo di melanina.

Le creme anti-solari son composte in modo da lasciar filtrare i raggi utili e non quelli nocivi, ed è così che si evitano le scottature. Ma ciò serve bene per i soggetti normali, non ugualmente nei casi di vitiligine o, peggio, di albinismo che è una anomalia costituzionale legata ad anomalie genetiche.

Bisognava trovare qualche altro artificio tale da influire sulla tirosinasi, l'enzima che sovraintende alla trasformazione della tirosina in melanina, e il mezzo è stato trovato con un recente composto ottenuto per sintesi, il « trioxilene », il quale ingerito sotto forma di compresse rende tollerabile l'esposizione al sole anche agli albini, favorisce meglio di ogni altra risorsa la pigmentazione delle chiazze di vitiligine, ed è infine utile per gli stessi soggetti normali cui permette prolungate esposizioni al sole per una rapida abbronzatura senza che ci si debba ungere o spruzzare con creme o lozioni.

La dose adatta va presa qualche ora prima di esporsi ai raggi solari e il prodotto è in genere ben tollerato. Quasi sempre la vitiligine scompare in poche settimane. In quanto agli albini, poiché in essi c'è un difetto genetico, esso non si corregge fino al punto da ottenere una netta pigmentazione, una vera e propria abbronzatura, ma si consegue sempre un vantaggio apprezzabile: quello di consentire l'esposizione solare senza danno, e di permettere così che anche costoro possano godere dei benefici dell'eliotérapia, da cui altrimenti sarebbero esclusi.

Certo che ricorrere a un trattamento orale invece che cutaneo non costituisce gran novità ma non è qui la differenza sostanziale. Non si tratta di usare farmaci dello stesso tipo per bocca anziché per applicazione locale, si tratta di due meccanismi d'azione del tutto diversi. Con le creme anti-solari non si interviene direttamente nella produzione della melanina, ma si lasciano filtrare i raggi capaci di stimolare tale produzione in soggetti in cui essa avviene già normalmente.

Col trioxilene, al contrario, è il farmaco stesso che opera direttamente sull'enzima da cui dipende il formarsi di melanina, anche se la sua azione va associata ai raggi solari. Ciò vuol dire che mentre le creme anti-solari valgono per individui normali ma non per coloro in cui vi è difetto enzimatico nella produzione di melanina (e quindi mancanza o alterata distribuzione della medesima) il nuovo farmaco invece risulta utilizzabile proprio in tali stati morbosi o anormali, oltre che aver l'effetto di abbronzare i sani.

Gaetano Lisi