

LETTERATURA

Un'antologia di Marx e Engels

Arte e letteratura nella ricerca marxista

Lettere e testi dei fondatori del socialismo scientifico sui temi di estetica in una nuova scelta e con un ampio saggio di Carlo Salinari

Per quali strade procede la ricerca del marxismo sull'arte e sulla letteratura? La pubblicazione degli *Scritti sull'arte* di Marx e Engels a cura di Carlo Salinari (questo *L'Unità*, pp. 210) può sollecitare a questo riflessione. Marx, come è noto, non elaborò una estetica. Nella prima parte della sua ampia introduzione, Salinari dà una illuminante spiegazione sui motivi teorici di questa « carenza ». Qualunque, invece, di quelle e tutti i marxisti intellettuali che abbandonano nei partiti di sinistra ripeterebbero, che Marx aveva di meglio da fare. Qualcosa di più urgente aveva da fare certamente. Ma noi sappiamo che ogni vera analisi o teoria rivoluzionaria è, anche, ogni opera d'arte che sia tale, nasce sempre da « qualcosa di più urgente » che, nel momento della sua riflessione su se stesso, l'uomo individua o precisa. Solo che quello che è meno urgente oggi, diventa sempre domani. E' un dato della realtà politica, quindi della cultura: naturalmente della cultura capace di identificarsi con la stessa realtà per appropriarsi e dominarla.

Difatti il discorso sull'arte, nel marxismo, rimane in seconda linea alla conclusione dell'Ottocento. Molti contenuti da noi conosciuti vent'anni fa, i quali avevano ancora una formazione ottocentesca, o non lo capivano o se ne sentivano infastiditi. Lo stesso discorso si delinea nel momento in cui le avanguardie letterarie si quotano verso il marxismo. L'inizio, cioè, a un revisionismo interno dell'arte borghese e delle sue tradizioni (poco prima della guerra '14-18). La necessità di affondare il discorso si avverte anche di più nell'URSS dopo la rivoluzione, e così in ogni paese dove la classe operaia arriva a nuove responsabilità. E' chiaro allora che il discorso sull'arte, con alterne vicende, è continuato nel marxismo. Tuttavia c'è da osservare che quest'ultimo, nel suo rapporto con l'arte, non ha trovato validità solo per quei pochissimi testi sulla questione che Marx e Engels ci hanno lasciato. L'ha trovata soprattutto perché lo specifico contenuto del pensiero rivoluzionario da una parte, e dall'altra la sua proposta di risolvere il problema sociale al di fuori dell'arte, e dagli sconvolgimenti legati al sistema borghese (lotte di classi, conflitti nazionalisti e colonialisti; guerre; imprevisioni; o imprevisioni; preparazione agli squilibri imposti dall'avanzata dell'industrialismo; ecc.) sono diventati le pietre di fondazione della contingente vita umana. Questa funzione, il marxismo, nel suo essere teoria rivoluzionaria, l'ha sempre avuta, in questo periodo, di là da ogni social-riformismo; il quale, nel tentativo di un progresso stazionario, è diventato un'arte, verso l'alto, con l'assimilazione progressiva di strati di proletariato alla cultura preesistente, ha potuto dar spazio a una cultura specialistica o a una cultura ibrida e nuova. In nessun caso ha stimolato l'arte ad un rapporto nuovo con le epoche nuove che l'artista vive. Maiaowski e Brecht o, anche, Picasso, Eluard, Breton, Aragon, non si potrebbero concepire senza il marxismo. Mentre farebbe solo sorridere l'artista che si auto-definisce e social-riformista.

Penso che il discorso andrebbe approfondito meglio, e molti di noi vorrebbero trovare, per farlo, quel tempo e quei mezzi che non sono facili nelle nostre situazioni odierne. Comunque, uno dei primi dati che risultano chiari riguarda proprio i testi di cui Salinari ripropone la lettura (in Italia un'altra antologia di questi scritti apparve, presso l'Universale Economica nel 1951, a cura di Valentino Gerratana). Ricordiamo, quindi, ai lettori, specie ai più giovani, che gli scritti di Marx e Engels sull'arte sono frammentari: lettere con giudizi su libri di amici e conoscenti; oppure brani presi dalle opere maggiori (ad es. *L'ideologia tedesca*; *Il Manifesto*; *Per la critica dell'economia politica*; ecc.). Alcuni di questi testi sono raccolti in una prima antologia, sovietica, nel 1933, curata da Lifschitz e Schiller, cui seguì un'antologia francese curata da Jean Fréville nel 1936. L'impressione che qui vorrei motivare per lo meno con due argomenti, è che queste antologie hanno incoraggiato allora un certo sfondo citazionistico in un dibattito di tendenza nel quale i due interlocutori — « avanguardie » e « realismo » di allora — insegnavano ciascuno i propri pensieri e le proprie intenzioni, discutendo nell'assenza uno dell'altro, spesso

trionfando dell'altro con colpi che « davvero eufemismo definirei » a base di.

Il repertorio introdotto da questi scritti si riduce, in realtà, ad alcune proposizioni diventate piuttosto famose e la cui utilità, anche per chi le considera ovvie, rimane indubitabile. Cito alcune: 1) il condizionamento storico-sociale dell'arte; 2) il giudizio di Engels sul realismo sociale di Balzac, il quale, a dispetto della sua « ideologia » letteraria, ha visto da una parte la decadenza della propria classe e dall'altra « i veri uomini dell'avvenire »; in breve, ha saputo vedere senza lasciarsi travolgere dalla tendenziosità (sapevamo così quel momento di crisi del marxismo, la sua « ideologia » letteraria, che non si limitava agli anti-marxisti, e che fa supporre nel marxismo sin dalle origini, una negazione della autonomia dell'arte (e quindi del suo momento di ricerca). L'opera di Della Voile ha già dato su questo punto un'ampia risposta. Ma lo stesso Marx, qui giustamente si riferisce Salinari nella scelta, aveva pure scritto: « La produzione fornisce non solo un materiale al bisogno, ma anche un bisogno al materiale... L'oggetto artistico — e allo stesso modo qualsiasi altro prodotto di attività umana — è un oggetto utile e capace di condimento estetico. La produzione produce perciò non soltanto un oggetto per il soggetto, ma anche un soggetto per l'oggetto ». Ossia, anche queste proposizioni sono un tutt'uno con l'elaborazione metodologica del marxismo, e ammettono il momento della produzione, con le sue leggi interne (quindi, con la sua realtà e costituzione autonoma), senza smarrir però la realtà dei « condizionamenti », come solo nei miti e nelle pure fantasie può avvenire (che si trasformano, tuttavia, in « oggetti » non appena interviene la loro obiettività in oggetti artistici).

Secondo punto: il giudizio su Balzac. L'atteggiamento descritto da Engels (l'arte tende

al « vero » di là dalla tendenza soggettiva dell'artista; tesi che si incontra, in parte, nelle teorizzazioni dello stesso Balzac sul « vero artistico » e sul « vero naturale »), non è nuovo nella cultura occidentale. In fondo è uno dei grandi motivi della cultura greco-latina rispetto a tutte le altre culture mediterranee. Tacito che vuol tentare una storia « sine ira et studio » o Cornelio Nepote che, romano, traccia un profilo biografico di Annibale così netto e imparziale pur narrando del più strenuo nemico di Roma (e non per pura generosità), sono espressioni di una cultura che è difficile trovare altrove. Esiste, cioè, all'interno della cultura una ricerca « laica » che una parte dell'illuminismo europeo, in parte rifacendosi anche ad una visione critica di recupero della « civiltà » romana, aveva esteso alle poetiche dei nuovi generi letterari, soprattutto al teatro e al romanzo. Di qui quella ricerca della « verosimiglianza » narrativa di cui Balzac, se mai, rappresenta solo un punto di arrivo e che, a quei tempi, era dunque una legge accettata nei dibattiti sull'arte, come è facile documentare. Da quei tempi, fino alle attuali e ancora controverse polemiche sulle « demitizzazioni » o « demistificazioni » dell'arte, non mi pare che il motivo di fondo si sia perduto, anche se in termini estremamente diversi e spesso confusi. Engels notava riconosceva questa tendenza proprio perché il metodo stesso del marxismo coronava quel movimento e dava alla cultura quel suo unico possibile orizzonte di ragione laica che il marxismo, trasformato in dogma, ha rischiato di distruggere chiudendosi e limitandosi strumentalmente nel suo autogenerato ideologico all'ideologia borghese.

Secondo punto: il giudizio su Balzac. L'atteggiamento descritto da Engels (l'arte tende

al « vero » di là dalla tendenza soggettiva dell'artista; tesi che si incontra, in parte, nelle teorizzazioni dello stesso Balzac sul « vero artistico » e sul « vero naturale »), non è nuovo nella cultura occidentale. In fondo è uno dei grandi motivi della cultura greco-latina rispetto a tutte le altre culture mediterranee. Tacito che vuol tentare una storia « sine ira et studio » o Cornelio Nepote che, romano, traccia un profilo biografico di Annibale così netto e imparziale pur narrando del più strenuo nemico di Roma (e non per pura generosità), sono espressioni di una cultura che è difficile trovare altrove. Esiste, cioè, all'interno della cultura una ricerca « laica » che una parte dell'illuminismo europeo, in parte rifacendosi anche ad una visione critica di recupero della « civiltà » romana, aveva esteso alle poetiche dei nuovi generi letterari, soprattutto al teatro e al romanzo. Di qui quella ricerca della « verosimiglianza » narrativa di cui Balzac, se mai, rappresenta solo un punto di arrivo e che, a quei tempi, era dunque una legge accettata nei dibattiti sull'arte, come è facile documentare. Da quei tempi, fino alle attuali e ancora controverse polemiche sulle « demitizzazioni » o « demistificazioni » dell'arte, non mi pare che il motivo di fondo si sia perduto, anche se in termini estremamente diversi e spesso confusi. Engels notava riconosceva questa tendenza proprio perché il metodo stesso del marxismo coronava quel movimento e dava alla cultura quel suo unico possibile orizzonte di ragione laica che il marxismo, trasformato in dogma, ha rischiato di distruggere chiudendosi e limitandosi strumentalmente nel suo autogenerato ideologico all'ideologia borghese.

Secondo punto: il giudizio su Balzac. L'atteggiamento descritto da Engels (l'arte tende

Michele Rago

STORIA

Una ricostruzione storica di Garrett Mattingly avvincente come un romanzo

L'invincibile Armada: una campagna navale nuova e imprevedibile

Dalle corti ai ponti di comando — Elisabetta voleva tener lontana dall'Inghilterra la « marcia minacciosa della storia » — Filippo II di Spagna si chiedeva cosa Dio volesse da lui



A DESTRA - Tiziano: la regina Elisabetta d'Inghilterra (Madrid, Museo del Prado)



A SINISTRA - Tiziano: Filippo II di Spagna (Napoli, Museo Nazionale)

« Beale aveva portato la sentenza soltanto la domenica sera, ma la grande sala di Fotheringhay era pronta sin dal mercoledì mattina, prima che l'alba apparisse dietro le grandi finestre ». Non si tratta dell'inizio di un romanzo, ma di un'opera storica, cioè del lavoro di Garrett Mattingly sull'invincibile Armada, di cui è ora apparsa la traduzione italiana (1). Per il Mattingly (e questo atteggiamento è particolarmente diffuso nella storiografia anglosassone) un saggio storico non si rivolge solo, o soprattutto, agli specialisti, ma ad un numero assai più ampio di lettori, e deve avere perciò il carattere di una ricostruzione viva, aderente il più possibile a schemi narrativi. Indubbiamente, l'interesse del lettore viene destato fin dalle prime righe, ed è mantenuto costante nelle pagine successive, perché nel libro di Mattingly vi sono molti elementi suggestivi: alta politica, battaglie, colpi di mano, colpi di scena, assedi, agguati, un'esecuzione capitale. E soprattutto ci sono dei bei personaggi, che riempiono tutta la scena, quasi ormai si possono trovare solo nelle opere degli storici-narratori o nei libri d'avventura.

Ma non si creda che il Mattingly lasci libero campo alla fantasia: egli ha tutti gli scrupoli di uno storico serio, e solo assai raramente si permette qualche supposizione, e fa uso dei « forse » o dei « probabilmente »: in generale, pur cercando di far rivivere le vicende che narra nella maniera più efficace possibile, si tiene fermo alle fonti, che sono costituite, come appare evidente dalle brevi ed essenziali note (forse un po' troppo brevi ed essenziali), dai documenti ricercati negli archivi di mezzo Europa, e soprattutto, dalle narrazioni e testimonianze contemporanee, assai ampiamente utilizzate. L'opera si apre con l'uccisione di Maria Stuart, e si tratta di pagine ricche di gusto letterario (Maria « doveva soltanto recitare bene quest'ultima scena »), con i particolari scenografici attentamente curati ed anche con una notevole sensibilità coloristica (« sul velluto nero della poltrona e del palco la figura, avvolta nel velluto nero, quasi scompariva. La luce argentea della giacchetta invernale smarcava la luminosità delle mani bianche, il riflesso giallino del velo e l'oro rosso della gran massa di capelli biondi rami », ma poi apprendiamo che era solo una parrucca). Anche in questo caso, però, il Mattingly mostra di essere ben documentato, con una scrupolosità che si trasforma talvolta in pignoleria, come nella discussione delle testimonianze intorno al colore della sottoveste indossata da Maria Stuart (che il primo, grosso personaggio anche se la sua breve apparizione, ed è seguita da altri di ancor maggiore rilievo).

C'è Elisabetta, in primis, ma buona, studiata nei suoi rapporti con i sudditi (« con istinto sicuro si atteggiava come i suoi sudditi la volevano propria come un'innamorata »), con i cortigiani (che la giudicavano « scialtra come il falchetto », e « anche con l'arroganza »), con i nobili (« la regina »), e infine con l'Europa (che la vedeva « mutole come la luna »). C'è Filippo II, ascetico ma realista, che si domandava spesso cosa Dio volesse da lui, quale grande compito gli avesse affidato, ma che studiava anche l'attualità, e « anche con l'arroganza ».

Le grandi stelle a struttura complessa che non possono essere trattate nel quadro del semplice studio precedente della costituzione interna delle stelle, in quanto per esse occorre tener conto dell'alterazione che le reazioni termoneucleari provocano sul modello stellare.

Quando a seguito di tale evoluzione la temperatura centrale del nucleo raggiunge i 200 milioni di gradi, anche l'elio comincia a dar luogo a reazioni termoneucleari e a trasformarsi in carbonio. Per un particolare processo nucleare che da questo momento si stabilisce, vengono anche prodotti elementi più pesanti come carbonio, ossigeno, neon, magnesio, silicio, ecc.

Da questa domanda ha avuto inizio lo studio della costituzione interna di una stella, e del relativo modello stellare, in particolari condizioni fisiche

quali ad esempio quelle per le quali la regione centrale è costituita di tutto illo.

Si è riconosciuto così che quando l'idrogeno si esaurisce, tutta la struttura della stella si modifica radicalmente per andare alla ricerca di una nuova fonte di energia.

In un primo momento la trova ancora nelle reazioni termoneucleari confinate in una ristretta zona che circonda il nucleo di elio e in una eventuale contrazione gravitazionale di quest'ultimo a seguito della quale la temperatura centrale aumenta.

In tale fase la stella anziché diminuire la sua luminosità (tende in un primo momento ad aumentarla leggermente poi a mantenerla costante per un certo intervallo di tempo e ad aumentarla infine decisamente, espandendosi fino ad assumere l'aspetto gigante).

Le grandi stelle a struttura complessa che non possono essere trattate nel quadro del semplice studio precedente della costituzione interna delle stelle, in quanto per esse occorre tener conto dell'alterazione che le reazioni termoneucleari provocano sul modello stellare.

Quando a seguito di tale evoluzione la temperatura centrale del nucleo raggiunge i 200 milioni di gradi, anche l'elio comincia a dar luogo a reazioni termoneucleari e a trasformarsi in carbonio. Per un particolare processo nucleare che da questo momento si stabilisce, vengono anche prodotti elementi più pesanti come carbonio, ossigeno, neon, magnesio, silicio, ecc.

Da questa domanda ha avuto inizio lo studio della costituzione interna di una stella, e del relativo modello stellare, in particolari condizioni fisiche

SCIENZA

Problemi e strumenti della moderna astrofisica

CON I NUMERI NEL CUORE DELLE STELLE

La costituzione matematica dei « modelli » stellari e la loro verifica - Da dove viene la luminosità - Il mistero delle « giganti »

Uno dei problemi di maggior vastità che si presentano agli studiosi è quello di trovare validi strumenti per cui precisamente possibile i principali parametri di molte stelle e la loro posizione nel diagramma Hertzsprung-Russell, che mette assai bene in evidenza il rapporto reciproco delle stelle fra loro, fu quello di chiarire la natura fisica, ossia la costituzione interna.

Le elevate temperature superficiali non lasciano alcun dubbio sulla conclusione che la materia che costituisce le regioni esterne si trova allo stato gassoso e l'interpretazione della formazione delle righe spettrali la conferma e la convalida. Non essendo possibile evidentemente penetrare al centro di quelle enormi masse gassose con mezzi osservativi si cercò di farlo con mezzi teorici, matematici, partendo da alcune ipotesi generali e deducendo, mediante i calcoli, lo stato fisico in ogni punto interno, riservandosi poi di ricostruire i parametri generali osservati e noti in armonia con tutta la struttura così dedotta.

Sulla base di molte considerazioni dedotte dalle osservazioni si analizzarono le conseguenze di queste due semplici assunzioni:

a) le stelle sono sistemi gassosi;

b) si trovano in equilibrio idrostatico fra la forza peso derivante dalla mutua attrazione di tutte le parti e la forza di spinta in alto di Archimede, legata alla temperatura che, per gas possiedono.

Scrivendo in forma matematica queste due condizioni e con qualche altra ipotesi semplificativa si poté che era possibile, per la prima volta, calcolare dalla massa e raggio, calcolare dalla superficie al centro i parametri fisici della materia stellare e cioè pressione, densità e temperatura.

Naturalmente non si può dire che i risultati numerici conseguiti sono veri oppure no e occorre una verifica, non certo diretta per la sua evidente impossibilità, ma almeno indiretta.

Il problema fu risolto nel 1938 e in maniera molto chiara, nel 1939 quando il fisico americano Bethe mise in evidenza come, prendendo per buoni i modelli matematici già calcolati, le condizioni fisiche che ne risultano sono tali da far sì che nell'interno delle stelle debbono avvenire certe reazioni nucleari per le quali l'idrogeno si trasforma in elio.

A seguito di questa trasformazione si produce dell'energia (che si trasforma, tuttavia, in « energia » prodotta in ogni secondo su tutto il corpo stellare le cui condizioni fisiche risultano adatte (le regioni centrali) essenzialmente) si trova un valore assai prossimo a quello osservato e, cosa di valore non inferiore, il tempo in cui la stella può irradiare in tal modo non risulta così breve come quello calcolato mediante la contrazione gravitazionale, bensì più lungo e in armonia con il Sole, con i risultati ottenuti per l'età della Terra.

I modelli stellari che si calcolavano con la teoria della struttura interna stellare finora conosciuta, applicati alle stelle giganti facevano, invece, concludere che la loro temperatura centrale doveva essere molto bassa, insufficiente a produrre l'energia (peraltro particolarmente elevata) che le osservazioni mettono in evidenza.

L'alternativa era dunque: o queste stelle hanno modelli stellari molto diversi da quelli che si calcolano con la teoria nota oppure le loro fonti di energia non sono quelle termoneucleari nella forma precedentemente studiata.

Oggi si può dire che la soluzione è stata trovata nel senso di riconoscere che entrambe queste alternative sono valide ma specialmente la prima in conseguenza della profonda modifica che le reazioni termoneucleari stesse comportano, nel tempo, sulla struttura del modello stellare nel caso in cui il materiale interno non si mescoli con quello esterno.

Si è detto che le stelle della sequenza principale nel citato diagramma H-R sono alimentate energeticamente dalla trasformazione termoneucleare dell'idrogeno in elio che avviene nella regione centrale. La domanda che si pone è allora la seguente: poiché l'idrogeno si trasforma in elio, col tempo si esaurisce e se non viene rifornito da quello esterno in seguito a un eventuale processo di mescolamento (come per ora ammettiamo) quando si è completamente trasformato, la stella non può essere ulteriormente alimentata energeticamente per via termoneucleare. Cosa succede allora della sua struttura interna?

Da questa domanda ha avuto inizio lo studio della costituzione interna di una stella, e del relativo modello stellare, in particolari condizioni fisiche

quali ad esempio quelle per le quali la regione centrale è costituita di tutto illo.

Si è riconosciuto così che quando l'idrogeno si esaurisce, tutta la struttura della stella si modifica radicalmente per andare alla ricerca di una nuova fonte di energia.

In un primo momento la trova ancora nelle reazioni termoneucleari confinate in una ristretta zona che circonda il nucleo di elio e in una eventuale contrazione gravitazionale di quest'ultimo a seguito della quale la temperatura centrale aumenta.

In tale fase la stella anziché diminuire la sua luminosità (tende in un primo momento ad aumentarla leggermente poi a mantenerla costante per un certo intervallo di tempo e ad aumentarla infine decisamente, espandendosi fino ad assumere l'aspetto gigante).

Le grandi stelle a struttura complessa che non possono essere trattate nel quadro del semplice studio precedente della costituzione interna delle stelle, in quanto per esse occorre tener conto dell'alterazione che le reazioni termoneucleari provocano sul modello stellare.

Aurelio Lepre

(1) GARRETT MATTINGLY, *L'invincibile Armada*, Torino, Einaudi, 1967, pag. 327, L. 3000.