

PEDAGOGIA

Gli scritti di Gramsci
dedicati alla «formazione» dell'uomo

UNA SCUOLA PER IL PROLETARIATO

Cultura umanistico-borghese e istruzione professionale - Come è nata l'idea per una scuola unitaria e democratica - Pedagogia e politica

Una decina d'anni dopo che da un lato Salvemini, dall'altro Gentile e gli idealisti avevano teorizzato un'organizzazione scolastica che garantisse alla borghesia una cultura superiore, umanistica e alle classi lavoratrici una preparazione immediatamente indirizzata a scopi professionali, concezione che restò neppure il partito socialista seppure superare sebbene avesse cercato di adoperarsi per lo elevamento culturale dei lavoratori, Antonio Gramsci scriveva (*Avanti!*, 1916) che il proletariato deve rivendicare una scuola «disinteressata», «di libertà e di libera iniziativa e non una scuola di schiavitù e di meccanicismo... incubatrice di piccoli mostri arditamente istruiti per un mestiere, senza idee generali, senza cultura generale, senza anima». Quella scuola professionale, scriveva poi nei *Quaderni del carcere*, «non solo è destinata a perpetuare le differenze sociali, ma a cristallizzarle in forme cinesi».

Di qui l'idea di una scuola unitaria di cultura generale che «dovrebbe proporsi di immettere nell'attività sociale i giovani dopo averli portati a un certo grado di maturità e capacità, alla creazione intellettuale e pratica e di autonomia nell'orientamento e nell'iniziativa» conducendo il giovane «fino alla soglia della scuola professionale, formandolo nel frattempo come persona capace di pensare, di studiare, di dirigere, o di controllare chi dirige», una scuola cioè democratica, nel senso «a far coincidere governanti e governati» e a tale scopo fornisse a tutti le capacità di base.

Queste idee gramsciane, dalle quali trae ispirazione la politica scolastica del PCI — basti pensare alle linee culturali e pedagogiche da cui muoveva il progetto Donini-Luporini per la scuola — mediano — restano valide anche nel contesto apparentemente nuovo della programmazione.

Da una parte, infatti, le forze governative si oppongono, non dicono ad una scuola unica anche per l'adolescenza, ma pure ad una struttura dell'istruzione che non impedisca a nessuno di giungere a livelli più alti, dall'altra, nel settore «professionale», là dove più immediatamente giocano i rapporti di classe e dove è inevitabile gettare la maschera e dimostrare di quale classe si abbracciano gli interessi, prevedono un contratto minimo della scuola pubblica alla formazione della forza lavoro, lasciando ampio spazio alla «iniziativa privata» — dei padroni, in parole povere — e soprattutto escludono centinaia di migliaia di giovani da ogni formazione professionale perpetuando così le «forme cinesi», oggi come ai tempi di Gramsci, attraverso la scuola.

Basta già questo a confermare l'attualità di Gramsci nel campo della politica scolastica, e l'utilità di rileggere i suoi scritti dedicati a questi temi, s'intende con l'atteggiamento critico storico-critico che Gramsci sapeva assumere nei confronti degli stessi fondatori del marxismo. Ci è di aiuto un volume da poco uscito presso gli Editori Riuniti, nel quale Giovanni Urbani ha raccolto per la prima volta tutti i passi che riguardano la scuola e l'educazione compresi in tutti gli scritti gramsciani finora pubblicati, raccolti per procedere da un lungo saggio introduttivo, accompagnando ogni sezione dei lavori con opportune premesse, infine corredando il testo con una dozzina di note (Antonio Gramsci, *La formazione dell'uomo*, Roma, Editori Riuniti, 1967, 760 pag., L. 4000).

Il curatore merita due critiche, insieme con molte lodi: qua e là si notano alcune ripetizioni (ma è cosa abbastanza comprensibile poiché uno stesso brano di Gramsci può prestarsi ad illustrare due diversi suoi atteggiamenti) e si sente la mancanza di un indice analitico. Elogi incondizionati per il criterio seguito nel trascrivere le pagine da pubblicare: il volume non

ARTI FIGURATIVE

Una grande mostra di Arturo Martini a Treviso

Si servì della favola per scoprire la realtà

Henry Moore lo ha definito «un vertice dell'arte plastica in Europa» — Dal «Figliuol prodigo» (1925) al «Partigiano Masaccio» (1946)

TREVISO, settembre. Treviso ha voluto onorare Arturo Martini, che vi ebbe i nativi nel 1889, con una grande mostra antologica. La iniziativa cade nel ventesimo anniversario della morte del Maestro ed era attesa da tempo. Essa infatti costituisce finalmente l'occasione preziosa per rivedere e ripensare criticamente l'intera opera di Martini a partire dalla sua prima produzione del 1907 per giungere ai lavori dei suoi ultimi giorni di vita. Nel trecentesco complesso monumentale di Santa Caterina, restituito alle primitive strutture in questo dopoguerra, le statue di Martini hanno trovato la più degna sede.

Che cosa ha significato Martini nella scultura italiana? Per rispondere a questa domanda bisogna pensare a che cosa era la scultura italiana quando Martini ha incominciato a modellare e scolpire le sue statue. C'era stato l'inizio di Medardo Rosso: acuto, vivo, palpante; c'era stata la rottura futurista di Boccioni e qualche fortunato tentativo di Melotti a Roma; ma in realtà la scultura italiana, fino all'apparizione di Martini, era in uno stato di generale prostrazione. La sua scultura s'annunciò come una vera e propria rivelazione. E quella di Martini fu un'autentica fatica d'Eros, una geniale operazione di sgombero di tutta una selva marmorea, accademica e cimiteriale. Soltanto la sua energia e la sua prepotenza potevano portare a termine una simile operazione per arriccare alla posta di una scultura nuova.

Giovanni Comisso, che gli fu vicino sin dalle sue prime prove trevigiane, ci ha dato un ritratto assai vivo di Martini a quell'epoca: «Diceva spesso che fin da ragazzo avrebbe voluto diventare musicista, ma la povertà della sua famiglia non gli consentiva di comprare un pianoforte, né di avviarlo al misterioso studio della musica. Dovette quindi ripiegare sulla scultura, perché era l'arte dei poveri e il mezzo per farla

Giorgio Bini

glielo offriva la terra, come un suo frutto, ed egli rubava quel frutto, quella creta, come nell'orto del vicino, dal carro che la portava ad una fabbrica di stoffe attigua alla sua casa... Proveniva dal popolo, suo padre faceva il cuoco, i suoi fratelli gli imbianchini; egli si sentiva molto umiliato non solo per la continua necessità di trovare il denaro alla giornata, ma perché non sapeva scrivere grammaticalmente l'italiano, non sapeva il latino, non aveva fatto studi regolari e conosceva salutieramente la storia... Era un artista proletario in quanto apparteneva per nascita al popolo oppresso e soffriva co' ne' un animo del popolo oppresso. Aspirava ad un'arte che intimidisse e umiliasse l'intelligenza borghese».

E' una descrizione che ci offre già un'immagine di quel

lo che sarà Martini, con le sue brusche impennate, la sua inglese spavalderia e la sua ambrosia, con le sue improvvise tristezze. Sono anche questi umori che lo portavano a considerare l'arte come una cleside, che si può sempre rovesciare per riconquistare da capo un altro tempo, un'altra diversa esperienza. Ma è chiaro che la chiave psicologica non basta a spiegare il «caso Martini», poiché la

stessa psicologia ha le sue radici nella storia. E la storia di Martini, nel suo nucleo centrale, è la storia di tanti altri artisti europei nati e attivi nella crisi della cultura ottocentesca, quando alla solidità di una concezione si sostituiva la molteplicità della ricerca, dello sperimentalismo, dei linguaggi. Martini appartiene a questa categoria d'artisti, anche se la sua azione si svolge in un ambiente che non ha nell'ampiezza, né in precedenti della Francia o della Germania.

E' questa la ragione per cui egli non resterà prigioniero né degli schemi metafisici, difesi da Carrà e De Chirico sui fascicoli di Valori Plastici, né della retorica novecentesca o del cosiddetto «museo» del Novecento con la sua ripresa della tradizione in senso accademico. Certo, di tali schemi, ha sentito le influenze, ha subito le suggestioni, ma nella sostanza li rifiutava. Il suo «museo» era soltanto un luogo di noiosità, di arroganza e di drappigia presunzione. Freschezza, rischio, allegria, forza, dinamica, sensualità non sofisticata, novità plastica e tecnica: ecco le doti che egli profuse quasi di colpo nel destino della scultura italiana.

E' sufficiente rivedere, come a questa mostra travigiana, tutta una serie di sculture marziane per non avere dubbi su tale verità: le sue grandi terrecotte, dove c'è l'intensità del silenzio e nella stessa tempesta la soffusa dolcezza della carne, dell'ispirazione intima; dove, anche nella ricerca espressiva di una stupefatta immobilità, non c'è mai una rigidità metafisica; quell'ordine prodigo di vita che rompe il museo, che frantuma le regole e i canoni del museo, e riesce a far palpitar di una vita chiudere ai problemi del destino della scultura italiana.

E' sufficiente rivedere, come a questa mostra travigiana, tutta una serie di sculture marziane per non avere dubbi su tale verità: le sue grandi terrecotte, dove c'è l'intensità del silenzio e nella stessa tempesta la soffusa dolcezza della carne, dell'ispirazione intima; dove, anche nella ricerca espressiva di una stupefatta immobilità, non c'è mai una rigidità metafisica; quell'ordine prodigo di vita che rompe il museo, che frantuma le regole e i canoni del museo, e riesce a far palpitar di una vita chiudere ai problemi del destino della scultura italiana.

Il «termine medio», attraverso cui Martini si salva dall'esercizio, dalla bravura e dall'archeologia, è indubbiamente il «mito». Se nella cultura europea, il mito è stato spesso un veicolo d'evasione, per Martini è stato invece un mezzo di convergenza sulla realtà. Il mito e la favola cioè, nelle sue mani, si capovolgono: attraverso di essi egli sfrena liberamente la sua fantasia plastica e la sua istintiva disposizione ad affermare i valori diretti della sensazione, dell'emozione, del fervore trabocante verso il mondo sensibile: l'amore, la passione, la sensualità; in un quadro più vasto, non condannato dalle strettoie di una storia mortificata e dal vecchio provincialismo italiano, ribadito dal fascismo, è in questo senso che si è mosso anche Picasso: basta pensare alla sua mirabile scultura dell'Uomo con l'agnello e la purezza della inventione plastica; la concisione e la molteplicità dei punti di vista.

La donna che nuota sotto l'acqua (di cui alla mostra è presente solo il bozzetto) ci dimostra, dunque, come Martini fosse sensibile ai problemi che erano stati posti dalle avanguardie. Se c'era che il 27, dopo una brevissima visita a Parigi, se ne riportò in fretta quasi sfuggito, quasi annoiato, pensando che si poteva fare qualche cosa di diverso e di meglio, lasciando da parte tutte le ricerche espressive che ci si agitavano, è anche vero che, tra il '40 e il '43, il desiderio di rivedere tali ricerche si fece molto vivo. E fu un desiderio attraverso il quale egli rimediò la lezione cubista e certe altre lezioni dell'avanguardia europea, ma in un modo originale, muovendo sempre dalle sue ragioni interne e dalle premesse della sua storia plastica. I famosi studi di abiti, tra il '42 e il '45, il bu e il carallo, così spezzati, così rotti, con tutta una nuova visione strutturale dell'immagine, ci dimostrano appunto come Martini fosse all'altro che chiuso ai problemi che l'avanguardia aveva posto con dirompente rigore.

Il dramma dell'ultima guerra e la diversa coscienza delle nuove generazioni artistiche avevano finito con l'isolarlo negli ultimi tempi della sua vita. Intorno a sé non sentiva più quell'aria mossa, eccitata dai suoi gesti, dai suoi discorsi, dall'apparizione di una sua nuova scultura. Eppure non si dava per vinto. Egli infatti è forse il solo artista italiano della sua generazione che abbia così radicalmente avvertito, nel frangere del tempo fra guerra e dopoguerra, il «mito» della cultura europea, il mito e la favola cioè, nelle sue mani, si capovolgono: attraverso di essi egli sfrena liberamente la sua fantasia plastica e la sua istintiva disposizione ad affermare i valori diretti della sensazione, dell'emozione, del fervore trabocante verso il mondo sensibile: l'amore, la passione, la sensualità; in un quadro più vasto, non condannato dalle strettoie di una storia mortificata e dal vecchio provincialismo italiano, ribadito dal fascismo, è in questo senso che si è mosso anche Picasso: basta pensare alla sua mirabile scultura dell'Uomo con l'agnello e la purezza della inventione plastica; la concisione e la molteplicità dei punti di vista.

Mario De Micheli



Arturo Martini: «Il sogno», 1931

MEDICINA

Nell'ormone la cintura di castità

Cura degli erotismi morbosi — Fatti organici — Si vince anche l'enuresi

Il reverendo Omtzigt si chiede verso gli sposi, rivolto loro, se i rituali domande, i due giovani si scambiano gli affetti, nell'atmosfera fra i rispettivi consigli e amici che assistevano alla cerimonia diventa satura di commozione. Il matrimonio era celebrato. Ciò avveniva qualche mese fa in una chiesa cattolica di Rotterdam, dove tutto era parso regolare, e ancor oggi non si capisce come sia stato possibile sorprendere perfino la buona fede del sacerdote.

Perché dimenticavano un piccolo particolare, che i due promessi sposi erano due uomini. Sarà stato uno scherzo, o blasfemo, o i protagonisti hanno davvero voluto consacrare con un vincolo coniugale

le (dopo tutto fassullo, in quanto subito confessato dalla Chiesa) la loro relazione morbosamente sessuale?

Contemporaneamente si apprendeva che in Gran Bretagna la Camera dei Comuni approvava una legge da tempo sollecitata in favore degli omosessuali, legge intesa a negare a questo comportamento erotico il carattere di reato. E ciò per due fini essenziali: 1) quello di definire legalmente simili pratiche sessuali sotto il profilo di stati patologici, bisognosi di cure e non di sanzioni penali; 2) quello di tollerare, col venir meno della minaccia giuridica, codesti soggetti al rischio di ricatti.

Dai due citati episodi i moralisti saranno tratti a parlare

dei vizi, di degradazione, di animalità, ma il problema ha dimensioni diverse. Intanto è vero che esiste un numero sempre maggiore di omosessuali (fra gli uomini e fra le donne) ma è anche vero che non si tratta di questo soltanto, e che più esatto sarebbe riconoscere alla nostra epoca una sensualità prorompente in genere.

Non è qui la sede per analizzare il fenomeno e ricercarne le cause, innegabili e comuni a tutti, ma è vero che il fenomeno esiste assumendo le forme più varie: infornando sempre insoddisfatte, violenza carnale esorcistica, relazioni incestuose, polluzioni notturne, sessualità precoce infantile, ejaculatio praecox ecc., per non

parlare delle psicosi sessuali. Come si fa a mettere in dubbio che in tutta questa gente vi sia qualcosa di organico che non funziona o funziona male? E' ovvio peraltro che se si ammette la natura patologica di tali manifestazioni, questo pone subito il problema di un trattamento terapeutico. In fondo, si è ragionato, costituiscono eccessivi o deviati, e comunque patologici, e hanno spesso negli organi sessuali, e negli ormoni che vi si producono, il loro punto di partenza. Si tratta di identificare volta per volta le singole situazioni e provvedere a correre.

E' noto che per gli omosessuali si è arrivati perfino ad interventi chirurgici, quando con le amministrazioni maschili di ormoni non si è riusciti a soddisfare la loro richiesta di cambiamento di sesso. Ma non è questo che qui ci interessa, bensì la cura di quelle forme preponenti di sessualità corrispondenti al proprio sesso (maschile o femminile che sia), le quali e spodestolate, sono di fatto la causa di tali disturbi. Si tratta, ora, di appoggiarsi all'avverto, ora, di partire, ora, consiste appunto nell'avere assoldato che il più delle volte è proprio questo: di dosi, curati, dorati alla mano di uno scultore sicuro, ma tutta l'interpretazione celebrativa s'una falsa. Si ripete cioè per Martini il caso di Strini allorché la retorica del «novecentismo» dilata l'ispirazione sino al vacuum di un'apologética cui non corrisponde alcuna sostanza di storia veritaria.

In queste opere Martini non riuscire a trarre la libertà, la felicità del mito, o della favola, e quindi i risultati appurano stanchi o macchinosi. Se ebbe gli occhi coscienti?

A una certa età potrebbe

di sì, stando almeno ad una

lettera scritta nell'agosto del '45: «Siccome morivo di fame col gigantismo, ho creduto a questo morimento, cioè al

fascismo, per il miglioramento delle sorti mie e dell'Italia,

e in più, quando ho capito che le sorti mia e degli italiani erano a rotoli, sebbene ri-

manessero iscritti al partito (non repubblicano), tanto nel

le commissioni che per lavori

mi sono finiti ammalato, tan-

to è vero che per l'Arren-

to di Milano, siccome mi

era stato nominato membro

del Consiglio di

lavori, e io avevo

una gran voglia di

lavorare, e cioè di