«Zip» e «All'improvviso» di Giuliano Scabia

10 personaggi della lotta di classe

Attraverso nuove forme di linguaggio poetico-teatrale un giovane autore tenta di comporre una immagine critica delle ideologie di questi anni e dei sistemi che le generano e le regolano

C'è un argomento, nelle discussioni sulle avanguardie, che è rimasto abbastanza trascurato, e che invece riguarda da vicino i problemi del linguaggio poetico o letterario. Mentre chi segue strade « tradizionali » — se pure queste esistono o restano intatte quando si procede a un'autentica operazione artistica —, segue schemi tecnici imparati attraverso una disciplina scolastica o di uso quotidiano, lo scrittore di avanguardia va allo sbaraglio. Il suo liguaggio si colloca alle frontiere di quei procedimenti. Ma la poesia non consente un'operazione unicamente negativa. In ogni caso essa è una affermazione. Quingi *ogni* opera di avanguardia è anzitutto una proposta o addirittura — nei casi maggiori di un Kafka o di un Joyce — una elaborazione linguistica. Di qui la necessità di una spiegazione culturale sui propri mezzi o strumenti espressivi. Tanto più essa diventa indispensabile quanto più la tecnica si allontana dalla convenzione linguistica (che alcuni possono considerare anche un conformismo)

L'avanguardia cozza contro una difficoltà di base: non può rivolgersi a lettori pigri o distattenti, quando non voglia trasformarsi in moda o diventare essa stessa neo-conformismo.

A questa necessità di spiegarsi sulle sue proposte, vedo che si piega in brevi note Giuliano Scabia di cui sono apparsi — in un volumetto della collana « la ricerca letteraria » di Einaudi — due testi teatrali: *All'improviso & Zip* (pp. 186, L. 1000). Scabia è un giovane poeta di origine veneta e vive a Milano. E' noto finora per una raccolta di versi intitolata *Padrone e servo* ed ha composto le « parole » dell'opera di Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*. Da anni egli prestava attenzione al teatro, ma nel 1965 l'incontro col regista Quartucci (e con i suoi attori) gli permise di studiare da vicino i problemi di linguaggio e di « spazio » teatrale: rapporto o divisione fra palcoscenico e platea; rapporto o distinzione fra quello che accade *fuori* e quello che deve accadere *dentro* la sala in uno spazio di tempo che lo spettacolo tende a rompere.

Una visione polemica del teatro d'oggi trova in Brecht un grande precursore. Essa si è indubbiamente arricchita e ha mostrato grande vitalità nel ritorno agli spettacoli di avanguardia che si sono susseguiti dal 1950 in poi nei « teatri-laboratori » parigini, fino ai successi di Ionesco, Adamov, Beckett e, cosa più importante, fino alla lucida teorizzazione di Antonin Artaud. Scabia porta, mi pare, un contributo non indifferente. E, direi, proprio nel senso indicato da Artaud con la sua proposta di fondo — « *estrarre una idea dalla cultura, un'idea che sia anzitutto protesta* » (v. *Le théâtre et son double*: p. 13), dove si può leggere facilmente anche una critica al lato mistico della « rinascita » teatrale degli anni cinquanta.

Quello che Scabia propone è un linguaggio poetico che si potrebbe presentare come una forma di teatro contrappuntistico. Ossia riprende dall'arte musicale il metodo dello intreccio delle note e delle melodie, estendendolo agli altri mezzi scenici. Questa pluralità di motivi è impostata su vari elementi, fra i quali il parlato (monologhi e dialoghi): registrazioni su nastro di cori o di rumori; gli oggetti e la loro disposizione; proiezioni di scene filmate, di luci: ecc. Gli stessi attori non sono « maschere fisse » (come nell'antica « commedia dell'arte »), ma « maschere aperte » (nel gesto, nella voce, nel costume, nelle possibilità interpretative). Gli « oggetti » indicati dall'autore appaiono « *senza subordinazione rispeto ai dialoghi* ». Per cui *Zip* (che è senz'altro il testo più indicativo) e *All'improviso* vanno letti immaginando *visivamente* lo spettacolo: tenendo conto delle parti didascaliche, delle indicazioni sui movimenti scenici di ogni episodio, per cui si è parlato di « un esempio di scrittura registica ».

L'operazione è, naturalmente, precaria. Non è detto che la lettura sia facile seguendo l'immaginazione. Tanto più che, per Scabia, tutto si dovrebbe svolgere con la finalità di coinvolgere il pubblico. E il teatro essere « *un luogo simile all'antica piazza* », e cioè passare « *da un teatro di godimento a un teatro di partecipazione* ».

Ho il dubbio, però, che tutto ciò nella lettura resti un po' la cornice. All'interno del quadro si articola, in *Zip*, un susseguirsi di episodi che ricalcano la storia più recente della lotta di classe incarnata in dieci personaggi: Zip, Lap, Lip, Vap, Mam, Trip, Crep, Plip, Scap, Scrap. Ciascuno ha un carattere « mobile » ma nei limiti di una « tastiera ». Ad es. Plip è giornalista, ma anche cardinale, o cose simili; Trip ha un linguaggio da potere militaresco e poliziesco. Presentate le « maschere », queste si esibiscono in una clownesca pantomima che si delinea, però, in un rigoroso sviluppo come evocazione dei mutamenti avvenuti nella società d'oggi fra ammorbidimenti fumettistici e neo-capitalisti (dove sembra prevalere la « cautela » di Plip), arcaici ricorsi alla violenza e alla guerra (dove interviene l'« ordine » bellicistico di Trip) e ideali organizzativi di Scap. A subire tutto questo sono Zip, Lap e la ragazza Lip, in un mondo che diventa sempre più incomprensibile a se stesso. « *Cerco di capire, ma non so cosa fare* », dice Zip; « *... hai visto adesso; tutto mi volevano trasformare* ». E Lip: « *Prendono le parole e le staccano dagli oggetti. / Confondono i significati* ». O Lap: « *No. Tutto si copre di cose impazzite. / L'amore finisce in vomito* ».

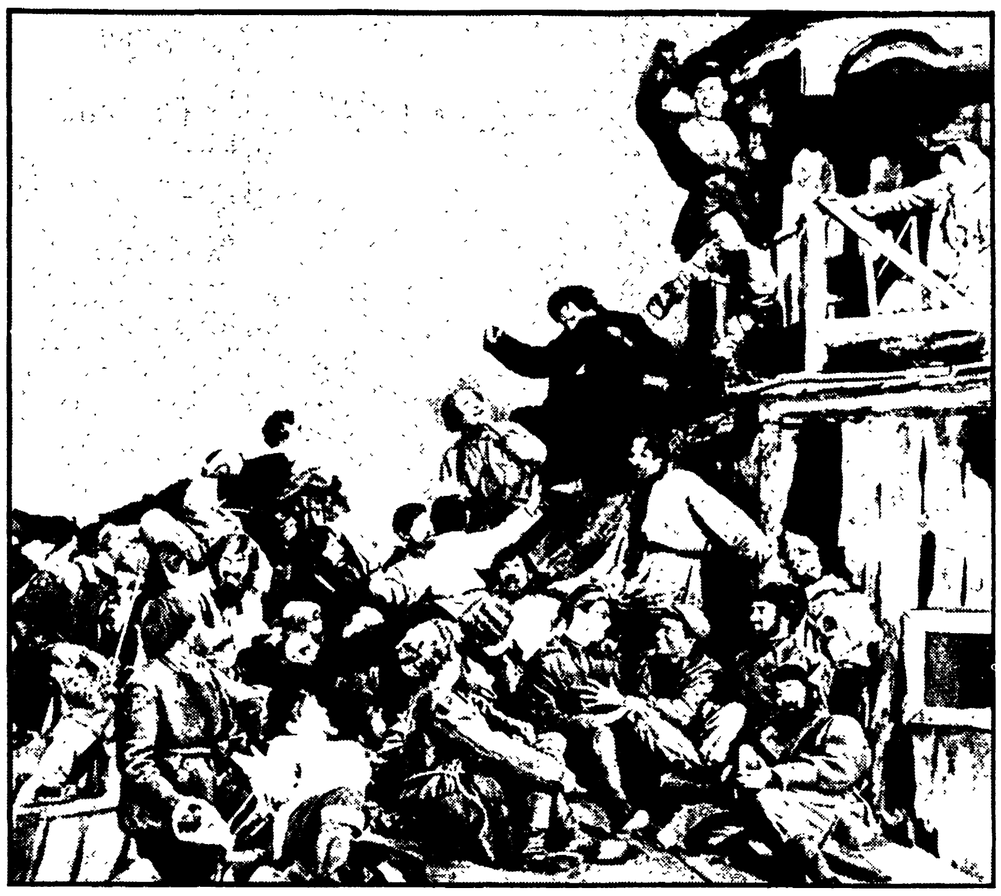
Il conflitto drammaticamente descritto da Scabia è, in superficie, un conflitto fra ideologie, ed esso rimane aperto, nella conclusione, nonostante la finale scena di violenze. « *Non basta gridare* » dice Lip, come per fare il bilancio. « *Non basta scrivere sui muri / non basta quello che abbiamo detto: / qualcosa si chiude qualcosa deve cominciare* ». Ma, mentre nella nostra realtà d'ogni giorno pare che le ideologie lavorino in sordina, e che la nostra esistenza si svolga in un ritmo staccato, *Zip* capovolge questo ritmo. Tutto si meccanizza, si altera, si amplifica in un'allucinante parodia. Al contrario, i dati ideologici che si assorbono dai giornali, dalla pubblicità, dalla cultura di massa, dai programmi dei partiti, ecc., e persino il « mammismo » sono recuperati direttamente, quasi come dati o « inserti » di violento realismo. Sono, quindi, i veri protagonisti, presentati anche in forma rigida, tanto che il giovane autore prova il bisogno di difendere Zip, Lap e Lip dall'etichetta di « personaggi positivi » (che, attraverso la semplice lettura, non è indebita).

Anche questo — di là dalle dichiarazioni programmatiche che si concretano per lo più nelle disposizioni e previsioni ritmiche e sceniche, ossia in tutto ciò che rientra nella « cornice » — fa sentire un forte accento illuministico che richiama, sulle tracce di Marx, ad una forma di critica delle ideologie e dei sistemi che le generano, le producono, le regolano.

Michele Rago

L'Ottobre e la cultura

L'epoca di Meierchold, Stanislavski, Vaktangov



DAL FUOCO DEGLI «ANNI VENTI» IL TEATRO DELLA CLASSE OPERAIA

Un giudizio di Ehrenburg - Intensa dialettica culturale e passione del nuovo - I capolavori della drammaturgia sovietica

Teatro sovietico, Anni Venti. C'è, a dominarli, Vsevolod Emilievic Meierchold, con le sue diciannove regie, dal Maiakovski del Mistero buffo *a quello del* Bagno, *passando per le* Albe *di Verhaeren, il* Cocu magnifique *di Crommelynck, la* Morte di Tarelkin *di Sukovo-Kobilyn, il* Lago Lul *di Faiko, la* Foresta *di Ostrovski, il* Revisore *di Gogol,* Che disgrazia l'ingegno *di Griboiedov. Spettacoli tutti che ebbero una loro straordinaria presenza, dibattuti, discussi, con appassionati amici e feroci nemici. Spettacoli che furono un continuo processo di evoluzione, di mutamento, per cui i meierchioldiani accaniti si arrabbiavano col maestro, che cambiava strada, sempre. Scrive Ehrenburg: « La via che egli seguiva non era uniforme e rettilinea: era come salisse una collina, e la strada che vi si apriva descriveva delle svolte ».*

Oggi, una certa ala della cultura teatrale radicale, di sinistra, tende a mitologizzare Meierchold, a farne una specie di profeta di una teatralità fuori del tempo suo (« Ci scoprite quarant'anni dopo! », osserva malinconicamente Sklovski, in giro per l'Italia in questi giorni). E c'è chi vorrebbe ritornare alla sua biomeccanica (teoria e prassi della preparazione dell'attore, basata sulla convenzione del gioco scenico, sulla sua tecnicità, sulla ricerca di una nuova espressività del gesto e del corpo: ma Meierchold, dopo le esaltazioni iniziali, seppe ridimensionare teoria e prassi dentro i limiti di una metodologia, di una pedagogica per l'attore); chi vorrebbe riproporre il costruttivismo in scenografia; chi farsi forte del suo esempio nel trattare i testi, specie i classici, con interventi, ora, totalmente sganciati da una precisa e responsabile concezione ideologica.

Ma Meierchold — questo « frenetico iconoclasta » come lo chiama ancora Ehrenburg — non temeva di mutare, cercava, anzi, il mutamento. Eppure, ad una convinzione profonda rimase sempre fedele: che il suo teatro, che il teatro sovietico dovesse essere sempre (lo ricorda il critico Aleksei Aleksandrovic Grozdiov) « un possente strumento che organizza la coscienza di classe » Per molti versi, una lettura non formalistica, non disimpegnata, della raccolta di scritti meierchioldiani La rivoluzione teatrale ci fa rinvenire una serie di idee (dalla funzione conoscitiva in senso di classe del teatro, all'antiillusionismo, alla gestualità sociale dell'attore, e così via) che quasi nello stesso periodo — ma si ricordi che Meierchold era nato nel 1874 — veniva elaborata da Bertolt Brecht — nato ventiquattro anni dopo — in Germania.

Organizza la coscienza di classe, ma senza infingimenti; senza retorica, senza facili ottimismi. Una coscienza di classe che assume dentro di sè la nozione del sacrificio, della lotta, del dubbio; il senso del permanere del peso della vita, del dolore.

Fu un personaggio difficile, Meierchold; una personalità estremamente sensibile, permalosa, suscettibile. Ehrenburg narra come una volta corse il rischio di essere fatto fucilare da lui, per non aver risposto ad un suo ordine quando era uno dei dirigenti teatrali sovietici. La cosa finì in nulla; ma l'aneddoto serve a suggerire la temperatura caratteriale dell'uomo. Che era eccezionalmente vivo, « un perpetuo ribelle, pieno di ispirazione e di fiamma ».

Teatro sovietico, Anni Venti. C'è, a dominarli, Konstantin Stanislavski, col suo Teatro d'Arte, santuario, dagli inizi del secolo, della tradizione della borghesia liberale, luogo degli stati d'animo e della illusione. Stanislavski — senza gli eroici furori degli uomini dell'avanguardia, ma con grande dignità professionale — aderisce alla Rivoluzione. Ma per qualche anno, al Teatro d'Arte ci sarà perplessità: parte della troupe rimarrà tagliata fuori (a Charkov) dalla guerra civile mentre si trova in tournée, e l'istituzione non saprà che restare testardamente fedele al suo passato. Dal '22 al '24, Stanislavski fa un lungo viaggio con la sua compagnia in Europa e in America (e qui, New York 1923, pubblicherà la prima versione di La mia vita nell'arte, *che getterà il seme della presenza del « Sistema » — funzione e educazione dell'attore — nel teatro e nella cultura degli Stati Uniti). Ma in una lettera del febbraio 1923 scrive all'amico e collaboratore Nemirovic-Dancenko: « Nessuna promessa di dollari, nessuna prosperità mi obbligheranno a cambiare la dolorosa Russia per l'amabile America ».*

Il realismo psicologico

Dell'intensa dialettica culturale in campo teatrale in atto in questo periodo, Stanislavski rappresentava il polo del realismo psicologico, della ricerca interiore, contro la quale Meierchold si batteva, avendone le critiche di Lunaciarski, che faceva, in un certo modo, da mediatore culturale tra i due, dichiarando di apprezzare l'apporto sul piano della regia di Meierchold, ma di rimproverargli il rifiuto del teatro psicologico Quando, a partire dagli anni trenta, il congelamento dello stalinismo bloccherà qualsiasi tipo di dialettica, sarà a sopravvivere quest'ultimo, ma in versioni involgarite e banalizzate.

Anche sul conto del Teatro d'Arte, il tempo trascorso ci vuol consegnare una mitologia: anzi, due Quella di un teatro passatista e retrogrado, di cui la scena sovietica di oggi porterebbe ancora il peso come di una autorevole presenza e quella di una « scuola » drammatica tutta chiusa nella ricerca della « immedesimazione » dell'attore per investire il suo personaggio Ma negli Anni Venti il Teatro d'arte non fu soltanto questo: fucina di grandi interpreti, una specie di accademia vivente dei classici, seppe anche mettere in scena alcuni testi della neonata drammaturgia sovietica. Pugacevcina di Tremov, Cuore ardente di Ostrovski, I giorni dei Turbin di Bulgakov, Treno blindato 14-69 di Ivanov, La quadratura del cerchio di Katiev furono realizzati dal teatro di Stanislavski.

Teatro sovietico, Anni Venti. Altre personalità d'eccezione, Eugheni Bogrationovic Vaktangov, discepolo di Stanislavski, che nel 1922 — poco prima di morire — diede al pubblico moscovita, al Terzo Studio del Teatro d'Arte, La principessa Turandot, *dispensatrice di gioia in quel tempo oscuro di guerra civile; e Aleksandr Jakovlevic Tairov, quest'ultimo distaccato dalla realtà rivoluzionaria, ma dotato di talento, creatore di spettacoli al suo Teatro da Camera che piacquero per la loro gaiezza. Anche lui mise in scena testi sovietici,* La cospirazione degli eguali, *1927, e* L'isola scarlatta *nel '28; nel '30 fu lui a dare in URSS* L'opera da tre soldi, *e nel '34 metterà in scena uno dei capolavori della drammaturgia sovietica,* La tragedia ottimista *di Viscnevski.*

Frenesia di rinnovamento

Teatro sovietico, Anni Venti, Quali ne furono, dunque, le caratteristiche di fondo nella civiltà teatrale che si andava, in quel decennio, costituendo? Per prima metteremmo l'irruzione delle masse; l'avvento del proletariato in teatro, come spettatore, come artefice. In secondo luogo, un eccezionale attivismo, a tutti i livelli, da quello creativo a quello organizzativo; dall'alto e dal basso. Terzo, e sul piano culturale il più importante, una vera e propria frenesia di rinnovamento delle forme, che godette, in quegli anni, di una notevole libertà. Quarto, e ne abbiamo accennato più sopra, la presenza di personalità di grande rilievo.

Ma ci furono anche, naturalmente, profonde contraddizioni: fondamentale, quella, tra il livello di qualità delle realizzazioni sceniche, delle regie, e il livello della drammaturgia. I novatori impazienti come Meierchold avrebbero voluto nascessero subito, per la loro genialità di creatori di palcoscenico, opere capaci, come egli diceva, di « acchiappare la tematica sovietica »; cosa che riuscì in gran parte, e in modo di autentica poesia rivoluzionaria, soltanto a Maiakovski.

Nella realtà, non poteva non trattarsi di una nascita laboriosa, lenta, fatta di molti aborti, di parti di mostriciattoli. Ma solo una concezione meccanicistica del rapporto struttura sovrastruttura poteva far credere che un'arte nuova, della classe operaia, potesse venir fuori spontaneamente e immediatamente. Oggi, quegli Anni Venti del teatro sovietico vanno guardati come una grande epoca di forte tensione ideale, di ricerca, di appassionata volontà di creare; e se, al di là della singolare natura dei tre testi drammatici di Maiakovski, non esistono, di quel periodo, dei capolavori nella nostra accezione, va detto, però, che esiste una serie di opere che non solo ci restituisce, su quegli anni, una testimonianza di grande interesse, ma ci offre la possibilità di scoprire autentici valori poetici relativi alla realtà umana nella prima società socialista del mondo, nel tempo della lotta per la sua sopravvivenza, ben comunicabili, artisticamente, al pubblico nostro Questo è un altro luogo comune da sfatare: che la drammaturgia sovietica sia del tutto particolare e destinata agli spettatori sovietici. Dovrebbero sfatarla registi teatranti nostri, mettendo in scena, per esempio, un testo come Il treno blindato 14-69 *di Ivanov, dove un convoglio armato, appartenente alle truppe controrivoluzionarie, viene conquistato da un intero popolo di contadini, e messo al servizio della loro rivoluzione, per la liberazione e la conquista della loro terra .*

E non è, forse, con la Tragedia ottimista *di Viscnevski, che il Berliner Ensemble ha costruito uno dei suoi spettacoli più belli, più ricchi di coscienza rivoluzionaria?*

Arturo Lazzari

Nelle foto: una scena del « Treno blindato » e, sotto, una scena della « Principessa Turandot » nell'allestimento di Vaktangov.

Il precedente articolo è stato pubblicato il 15 novembre.

Il Convegno di Milano su « Scienze sociali, riforma universitaria e società italiana »

Una Università nuova per gli «scienziati della società»

Come superare l'ostacolo delle « due culture » - La proposta di una Università di scienze sociali - La laurea non serve? - Le ipotesi di Martinoli - Una scuola protagonista dello sviluppo - Le lotte degli studenti

Qual è lo stato degli studi universitari nel campo delle scienze sociali? Quali sono la dimensione e la qualità delle esigenze espresse in questo campo dallo sviluppo del Paese? Su queste domande di fondo è stato impostato il recente Convegno svoltosi nei giorni scorsi a Milano con imponente partecipazione di studiosi su « Scienze sociali, riforma universitaria e società italiana », che ha avuto, se non altro, il merito di avere affrontato per la prima volta la materia in termini vasti ed appropriati.

Il problema della definizione delle scienze che si occupano dei « problemi dell'uomo » è al centro di un dibattito sul concetto stesso di cultura. Come dice Umberto Cerroni in una delle relazioni generali al Convegno, il problema è di superare non tanto il noto dualismo delle « due culture », ma l'altro, meno evidente, che ha separato all'interno stesso delle scienze dell'uomo le attività speculative e le indagini sociali, il pensiero e la prassi, in definitiva, la filosofia e le scienze sociali.

Più che dissertare del solco esistente tra umanesimo e tecnica, si tratta di indagare autocriticamente sulle colpe comuni alle due sponde della nostra cultura. Poiché, se « l'umanesimo retorico » ha espulso dal suo campo tutto quanto la nuova civiltà tecnologica poteva offrire alla miglior conoscenza dei problemi dell'uomo (per altro sublimati in zone intellettuali « dello spirito » lontane dalla problematica sociale), le scienze tecniche (« il tecnicismo sostitutivo » dice Cerroni), hanno tentato di portare avanti una visione delle strutture della nostra società prescindendo dai problemi generali dell'uomo e dell'umanità, e quindi una visione subalterna (in nome di una pretesa « razionalità ») al processo di sviluppo in atto, senza metterne in discussione la direzione profonda. Il problema è quello, dunque, (nel momento in cui si discute di scienze sociali) di togliere queste discipline dal tecnicismo nel quale sono state confinate, per ricondurle ad un orizzonte unitario del sapere, costruendo, attraverso una cooperazione interdisciplinare, una « scienza della società ».

Che la cooperazione interdisciplinare sia il primo passo da compiere, è ribadito in tutte le relazioni al Convegno di Milano. Sergio Steve parla di « una facoltà comprensiva di scienze sociali », nella quale confluiscano, con differenti corsi di laurea, economia e commercio, giurisprudenza e scienze politiche Ciò che soprattutto è condannato, nell'odierna sistemazione degli studi sociali, è la rigida divisione verticale. Ogni facoltà (economia, filosofia, sociologia, giurisprudenza) agisce come se il fenomeno economico, il fenomeno politico, il fenomeno giuridico costituissero « forme di attività tra loro separate »; « dietro a questa distribuzione degli studi appaiono i fantasmi di un *homo oeconomicus*, di un *homo politicus*, di un *homo juridicus*, di un *homo philosophicus* dotati ciascuno di una privata problematica oggetto di una storia particolare e privata » (Cerroni).

Da qui un esercito di laureati che non sono in grado di affrontare la complessa realtà della richiesta di quadri professionali, espressa dalla società moderna; economisti preparati appena come ragionieri scelti (con la denuncia del confronto con le università straniere, dove i nostri laureati sentono il bisogno di iscriversi per uno o due anni ai corsi per studenti, anziché lavorare subito come specializzandi); giuristi irrigiditi in una impostazione dogmatica, in una visione della società (dei rapporti sociali, dei valori culturali, dei rapporti economici) quale essa era 20 o 30 anni fa se non prima; da qui il permanere fuori dell'università delle problematiche complesse della programmazione economica, del sottosviluppo, dell'organizzazione internazionale, dell'evoluzione tecnico-giuridica di intieri nuovi settori del mondo (Africa, paesi socialisti, India).

Sulla dimensione del fabbisogno di laureati in scienze sociali, o scienze dell'uomo, si è ampiamente diffusa un'altra relazione generale, quella De Rita-Martinoli Innestata su una critica di fondo a sistema scolastico italiano (« bisogna evitare che i giovani che usciranno dalla scuola nei prossimi 15 anni e che in pratica svolgeranno la loro vita di adulti a cavallo del nuovo secolo abbiano ancora una formazione che forse era adeguata a una società agricolo borbonica, ma non certamente ad una società moderna »), la relazione parte da una analisi delle previsioni di sviluppo della società italiana nel prossimo decennio.

Ne deriva una interessante correzione di tiro (per chi abbia seguito le elaborazioni dei relatori, impegnati da anni in questi studi) circa l'ammontare del fabbisogno di laureati nei diversi settori produttivi, a favore di un fabbisogno ritenuto maggiormente insorgente nei settori terziari (e comunque sino ad oggi trascurato), e cioè in quello dell'organizzazione della vita civile, dello sviluppo dei servizi sociali, della vita associativa.

E' un ragionamento che si basa su alcune constatazioni statistiche. In primo luogo quella che « di tutto lo stock di laureati esistente in Italia nel '65 solo il 12% lavorava in industrie mentre circa l'86% era assorbito nei servizi » e che « del flusso di laureati fra il '61 e il '65 solo il 3% è stato assorbito nell'industria mentre il 62% si è dato all'insegnamento ». Inoltre si constata come la maggior parte degli imprenditori-dirigenti si è formata essenzialmente sul lavoro (« dalla gavetta »), e meno del 10% della categoria sia in possesso del titolo di laurea.

Sono ipotesi e previsioni che richiederebbero una discussione più ampia di quanto sia possibile nell'economia di questo articolo. Va detto in ogni modo che invece di dedurre da queste analisi la necessità di una struttura universitaria che si adegui meccanicamente a questo tipo di realtà, bisognerebbe porre in chiave critica le prospettive di un Paese come il nostro il quale, trovandosi in grave ritardo tecnologico, tende ad espellere i più alti gradi di cultura (e quindi la ricerca scientifica) dai settori produttivi.

Una tale riflessione porrebbe l'esigenza di una Università che invece di seguire macchinalmente la domanda espressa dal sistema, sia in grado di esercitare una funzione di critica e di propulsione

Ma ciò che soprattutto ci sembra di dover respingere è il fatto che, sulla base dell'analisi cui abbiamo accennato, si viene formulando il tentativo di scoraggiare l'attuale prorompente sviluppo dell'istruzione superiore, dimostrando la mancata correlazione fra laurea e funzioni dirigenziali nella società. Certo non è la cultura la chiave che apre le porte del successo e del potere nel nostro sistema, bensì il capitale: ma accettare questa correlazione, scoraggiare l'ansia di emancipazione dei ceti subalterni, significa in definitiva avallare una visione distorta della funzione della cultura nello sviluppo della società.

Anche questi problemi sono comunque oggetto di studio della nuova disciplina che si vuole far sorgere, della « scienza della società ». Il merito del Convegno è di averne posto in evidenza la problematica, di aver portato un contributo tale da fermare le iniziative frammentarie e strumentali in corso, quali la riforma separata di scienze politiche e l'istituzione di facoltà di sociologia. Un contributo che si affianca alla lotta che da anni vanno conducendo gli studenti (esemplare la partecipazione degli studenti di sociologia di Trento) e che ci auguriamo abbia echi e riflessi positivi in sede deliberante.

Novella Sansoni

Nella Repubblica Democratica Tedesca

FESTEGGIATI GLI 80 ANNI DI ARNOLD ZWEIG

Dal nostro corrispondente

BERLINO, 21.

Lo scrittore Arnold Zweig, in una lettera pubblicata oggi dal « Neues Deutschland », ringrazia per le manifestazioni di riconoscenza e di affetto in occasione del suo 80esimo compleanno La lettera dice: « In occasione del mio ottantesimo compleanno ho ricevuto da tutte le parti tanti buoni auguri, regali e omaggi floreali a casa mia Non mi è possibile ringraziare tutti di persona. Agli amici conosciuti e sconosciuti che quel giorno ebbero tanta partecipazione io porgo con la presente la mano. Chiunque in questo modo abbia contribuito a trasformare per me il peso della vecchiaia in una gioia di frutti maturi, provi lo stesso ristoro come il vostro grato Arnold Zweig ».

Berlino, sebbene siano finite le manifestazioni di omaggio a quello che viene considerato una nimemente uno dei massimi scrittori tedeschi, è ancora tappezzata di manifesti che hanno salutato gli 80 anni di vita di Arnold Zweig La Repubblica democratica tedesca ha tributato allo scrittore le cui opere dal '45 a oggi hanno raggiunto la tiratura di 500 mila copie, un grande omaggio di riconoscenza e di augurio e ha dimostrato così, se ve ne fosse stato ancora bisogno, il legame che unisce Sweig alla Germania democratica La più importante giornata dei festeggiamenti in onore di Zweig si è svolta pochi giorni fa del Deutcher Theatre alla presenza di personalità del mondo politico e culturale, tra cui il vice presidente del Consiglio dei ministri, dott. Abusch, il ministro della cultura, Gysi, e il prof. Hager in rappresentanza del Comitato centrale del Partito socialista unificato.

Abusch, nel suo discorso, ha voluto mettere in rilievo come la serie di manifestazioni in onore di Zweig rappresentino una grossa sorpresa per chi abbia creduto alla campagna di calunnie partita dalla Germania occidentale. Anna Seghers l'ha salutato a nome degli scrittori tedeschi ed è stato letto un messaggio degli scrittori sovietici. Un concerto dell'orchestra di Lipsia ha concluso la manifestazione ufficiale, durante la quale Zweig ha ricevuto alte onorificenze, tra cui una medaglia d'oro della pace.

Il presidente Ulbricht ha inviato un messaggio all'anziano scrittore per ringraziarlo della posizione da lui assunta per l'affermazione del sistema socialista e per aver scelto la Repubblica democratica tedesca come suo paese. « Grazie alla sua opera — dice il messaggio — lei ha contribuito a rafforzare la nostra cultura internazionale ».

Adolfo Scalpelli