

Un grande narratore che dobbiamo vedere fuori dei miti, degli incensamenti, delle diatribe

La traiettoria di Gor'kij dai liberi «straccioni» al realismo socialista

Gli splendidi appunti su Tolstoj — Il problema della cultura come problema centrale di tutta l'attività dello scrittore — «La madre» e la «Vita di Klim Samghin» — Il complesso rapporto con la Rivoluzione

Il breve scritto di Gor'kij su Garibaldi è del 1907, centenario della nascita di Giuseppe Garibaldi. Lo traduciamo da «M. Gor'kij. Materialy k isledovaniju» Leningrad, 1933.



Gor'Kij in una caricatura di V.V. Karrika del 1906

Garibaldi

Sentii per la prima volta questo nome grande e luminoso quando avevo tredici anni. Facevo allora lo squattero su un battello passeggero e per intere giornate lavavo le stoviglie, a metà assordato dal battito del motore, a metà intontito dall'odore di grasso bruciato.

Lettera a Zoschenko

Caro Michail Michajlovic, ieri ho letto il Libro azzurro. I miei complimenti non credo che siano per Lei interessanti e necessari, tuttavia dirò brevemente: in questa opera il Suo ingegno originale si è rivelato con ancora maggior sicurezza e chiarezza che nelle precedenti.

Ma mentre i «semplici uomini» lottavano contro il suo predominio non fosse altro che facendo soffrire l'altro e fuggendo da esso nei deserti, nei monasteri, in «terre straniere», ecc., i letterati — prosatori e poeti — concentravano, approfondivano, amplivano il suo «universalismo», nonostante che persino al dio di dolore venuto a questo mondo non gli mancasse il dolore.

Lo spirito «antiborghese» La fama straordinariamente grande che Gor'kij si conquistò nel mondo fin dal suo esordio era di quella stessa natura. Gor'kij non era solo il descrittore di un mondo «non civilizzato», il mondo dei suoi orgogliosi e liberi vagonisti e straccioni («i bosjaki»), ma da quel mondo egli stesso era uscito e in esso aveva formato la sua «filosofia» di individualismo e di rivolta.

Scrivere di Maksim Gor'kij non è facile. Lo sarebbe, se si scegliesse il tono della celeberrima orazione o del panegirico commemorativo. E' l'analisi critica viva e attuale che si dimostra difficile. Ed essa è finora mancata in questo centenario della nascita dello scrittore russo. Riceveremo finalmente, è vero, i primi volumi della promessa prima edizione completa delle opere di Gor'kij, che sostituirà la precedente in trenta tomi inficiata da sistematiche mutilazioni (vi mancavano, ad esempio, gli scritti contro l'antimilitarismo e quelli di polemica con Lenin). Abbiamo ricevuto finora, senza dubbio, oculati e accurati studi di accademica gravità. Non c'è stato ancora, tuttavia, un necessario e fruttifero discorso che rianchi dal pensiero critico e faccia di Gor'kij l'oggetto di una riflessione generatrice di idee nuove, lo stimolo di una ricerca emancipata da rancidi tabù.

I più recenti studi gor'kijiani che vengono da paesi diversi dell'Unione Sovietica non sono molto più promettenti. La monografia, dell'americano Irwin Well è proba nella sua inerme innocenza. Il più agguerrito libro di Bertram D. Wolfe sui rapporti tra Gor'kij e Lenin è pingue di fatti, ma lo infittisce una zelante anticomunismo non compensato dalla vittoria dell'impugno A. Praga Miroslav Drozda, in un suo interessante articolo, ha ripreso il contrasto tra Gor'kij e Majakovskij (che trattava tempo fa su «Rinascita»), servendolo con un'abbondante contorno di episodi letterari, ma senza il naturale condimento di idee generali e, in particolare, politiche che lo insaporisce.

Possiamo vedere Gor'kij fuori delle nebbie dei miti, degli incensamenti, delle diatribe? Possiamo investirlo di una luce più limpida e presentarlo in una prospettiva meno svuotante? Nei suoi splendidi appunti su Tolstoj Gor'kij ci ha dato: «Il suo (di Tolstoj) interesse per me è un interesse etnologico. Ai suoi occhi, io sono un individuo d'una stirpe a lui poco conosciuta, e basta». Anche l'interesse di Gor'kij per Tolstoj può essere definito un «interesse etnologico». Gor'kij spira il comportamento di quel grande uomo e scrittore con lo sguardo reso più acuto dal particolare angolo visuale: Gor'kij e Tolstoj si guardavano da due mondi culturali diversi — un mondo popolare in fermento e un mondo aristocratico al tramonto — in un tempo in cui, nell'oggettività reale, quelle due culture venivano a un decisivo contrasto. L'impressione di Gor'kij era giusta. Meno giustificato è il disappunto che si avverte in quel «e basta»: l'interesse etnologico era, almeno in questo caso, qualcosa di più, e non di meno, di un interesse puramente letterario.

Lo spirito «antiborghese»

Il problema della cultura non era, peraltro, soltanto quello di organizzare un ideale «museo» delle opere del passato e di aprirlo al popolo. Era un problema politico e comportava un preciso atteggiamento verso la rivoluzione e verso gli intellettuali. La partecipazione di Gor'kij al movimento rivoluzionario fu spontanea, istintiva. Il romanzo «La madre» è la sua opera e impegno più celebre. Non importa che, nel '27, Gor'kij con spirito autocritico abbia scritto che «La madre» è un libro effettivamente cattivo, scritto... con intenti propagandistici. Il romanzo è una di quelle opere che hanno un significato extraletterario, se non più che letterario. Non sarebbe sbagliato giudicare l'Internazionale, per fare un esempio più illustre, dal punto di vista dello sviluppo della poesia e della musica? Gor'kij, sempre della «Madre», diceva che essa «in una certa misura aveva raggiunto il suo scopo, il che, peraltro, non la rende migliore di quella che è».

Anche per uno scrittore, tuttavia, il rapporto con la politica è un problema di comportamento concreto e non può risolversi nella sfera della «specializzazione» letteraria. Di fronte alla rivoluzione d'ottobre Gor'kij espresse in modo esplicito e pugnace il suo dissenso di fondo. La rivoluzione gli pareva un esperimento crudele che «robbe gettato la Russia in uno stato di anarchia e insieme di despotismo. In particolare Gor'kij era turbato dal lento annientamento dell'«intelligentsja» nelle con-



Gor'Kij e Tolstoj a Yasnaya Polyana nel 1901

di condizioni rivoluzionarie: era, questo, un fatto disastroso soprattutto in un paese incolto come la Russia. La riconciliazione tra Lenin e Gor'kij avvenne nell'estate del 1918, quando Lenin giaceva ferito dopo l'attentato. Nel colloquio Lenin mostrò di aver riflettuto sulla polemica antirivoluzionaria di Gor'kij. Egli infatti disse: «Secondo lei, milioni di mugichi col fucile in mano non sono forse una minaccia per la cultura? Lei crede che l'Assemblea costituente sarebbe venuta a capo dello anarchismo? Lei che fa tanto chiasso sull'anarchismo dei contadini, dovrebbe capire meglio degli altri il nostro lavoro. Alla massa russa bisogna indicare qualcosa di molto semplice, di molto accessibile alla sua ragione. I soviet e il comunismo sono una cosa semplice». Quindi Lenin incoraggiò quell'alleanza degli operai e degli intellettuali che Gor'kij vagheggiava e che poi egli cercò disperatamente di promuovere finché nel '21 lasciò la Russia.

Gor'kij e l'«intelligentsja»

L'atteggiamento di Gor'kij verso l'«intelligentsja» fu ambivalente. Subito dopo la rivoluzione fu quello del protettore e del soccorritore, ma per lo più si dimostrò duramente critico. Per capire e giudicare questo atteggiamento bisognerebbe addentrarsi nella storia della cultura russa del Novecento e ricostruire compiutamente il mobile sistema di idee e di simboli di Gor'kij. La «Vita di Klim Samghin» è l'opera di Gor'kij in cui questo atteggiamento critico ritorna con veemenza e unilateralità, dando origine a un romanzo che, se non rientra nel numero delle opere più vive di Gor'kij, è importante per la straordinariamente grande quantità di aspetti della realtà russa novecentesca che Gor'kij vi ha messo, trاندoli dal ricchissimo magazzino della sua memoria. In sostanza l'atteggiamento di Gor'kij verso l'«intelligentsja» volle essere quello di un maestro severo che, in certi estremi frangenti, sa mostrarci sollecito e comprensivo.

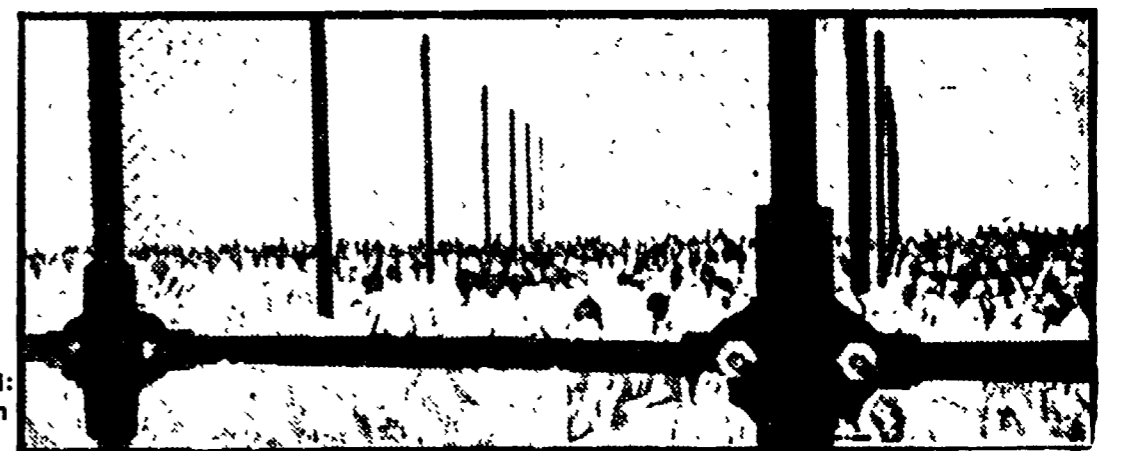
Questa sua vocazione pedagogica Gor'kij la poté realizzare interamente quando, riconsigliato col potere sovietico, egli ritornò in Russia. Alla fine degli anni venti. Fu, questo, l'ultimo e il più discutibile periodo della attività di Gor'kij, la cui valutazione non può andare disgiunta da una valutazione dell'età staliniana e, in particolare, degli aspetti culturali di questa Alia società sovietica degli anni trenta, ormai dominata dalla personalità di Stalin. Gor'kij, insieme ad altri intellettuali come Fadeev e Lukács, offrì una complicità dottrinale: il

Vittorio Strada

Ricerche figurative nuove in due mostre a Milano

BOSCHI LA FOLLA SENZA IRA È PRIGIONIERA GIANQUINTO

«ORAZIONE FUNEBRE» PER GUEVARA



Dino Boschi «Disinfilati», 1967

Dino Boschi ha ordinato presso la Galleria Vinciana di Milano una mostra delle sue ultime opere. Chi conosce questo giovane pittore bolognese sa quanto rammino ha fatto in questi ultimi anni: è stato un cammino lento, ma sicuro, e soprattutto un cammino dominato dalla costante preoccupazione di mantenere se stesso nel vivo della storia, nel senso dei problemi che oggi ci stanno implacabilmente di fronte. Per lui quindi le ricerche di linguaggio non hanno costituito un facile alibi al disimpegno, al contrario sono state ricerche espressive vere, cioè direttamente promananti dall'esigenza di rappresentare la condizione dell'uomo contemporaneo nell'urto e nel contrasto con la realtà che lo circonda.

Rappresentare è la parola giusta. Boschi infatti è un pittore che punta risolutamente sulla definizione puntuale dell'immagine, riallacciandosi in maniera immediata alle suggestioni delle varie tecniche della riproduzione visiva, dalla fotografia di reportage ai fotogrammi del cinegiornale a colori. A differenza tuttavia di un Genovés, che in genere crea il quadro in bianco e nero attraverso la dialettica successione di una serie d'immagini, Boschi si fissa su di una sola immagine, ch'egli in qualche modo prosciuga da ogni immediato valore documentaristico, per conferire un'aria più tesa e rarefatta, non dico metafisica ma certo di statica stupefazione; qualcosa che può ricordare a Blow up, persino nel gusto inglese del colore.

Una pittura «fredda» dunque, acuta, pungente, ma al tempo stessa fantomatica. Di quelle fantomaticità si tratta, perché? Ecco il punto. Le folle di Boschi, brulicanti sulle gradinate degli stadi sportivi, dietro cancelli e griglie metalliche, hanno quella fantomaticità che nasce dall'assenza di una volontà, di un giudizio di una coscienza. La sostanza dell'immagine di Boschi è dunque realistica, tende cioè a cogliere una verità, forse la stessa verità che Nazim Hikmet enunciava in una sua stupenda poesia: «Fratello mio, tu sei come una falce, privi in una impaurita oscurità, come una falce cieca. / Fratello mio, sei come un passero, / con la testa sprofondata in affanni da passero. / Fratello mio, sei chiuso come un'ostrica e soddisfatto di te... / Di tipi come te non ce n'è uno solo / e nemmeno cinque, / si contano a milioni, purtroppo».

Se ci opprimono con la fame, l'inganno e la stanchezza... questo accade per colpa tua / mio caro fratello, misero senz'ira». Naturalmente le immagini di Boschi, nel loro significato, vanno oltre le circostanze stesse che le determinano figurativamente. E la stessa interpretazione non può essere univoca. A conferma di ciò, nelle tele più recenti, sono le apparizioni che Boschi fa sorgere dietro le griglie, tra la folla innumerevole: voglio dire quella «testa di Pericle» nella forma dell'antica scultura famosa Siamo davanti a una folla prigioniera di se me desima e dell'azione d'estraniamento esercitata a suo danno, tra cui si confondono e si annullano i significati dei problemi più brucianti di oggi (un problema come quello della Grecia, per esempio) o forse Boschi, più semplicemente, vuole indicarci con queste immagini l'oppressione indiscriminata dell'uomo contemporaneo perpetrata dalle forze negative che agiscono nella storia? E' quindi una tematica civile che Boschi si trova ad affrontare con queste ultime tele, non diversamente da quanto dimostra di fare Alberto Gianquinto, che espone in questi giorni alla Galleria Bergamini, presentato da Guttuso.

Eppure le differenze tra i due artisti sono veramente grandi. Dove infatti Boschi è freddo, staccato, mentale, Gianquinto è intriso d'evidente emozione, è tutto affidato ad una materia sensibile, vibrante nell'impasto come una sostanza vivente. Entrambi tuttavia partono da una tensione interiore, che per vie diverse si fa ugualmente pittura. Coincidendo nella tendenza, differiscono nei modi e nella poetica.

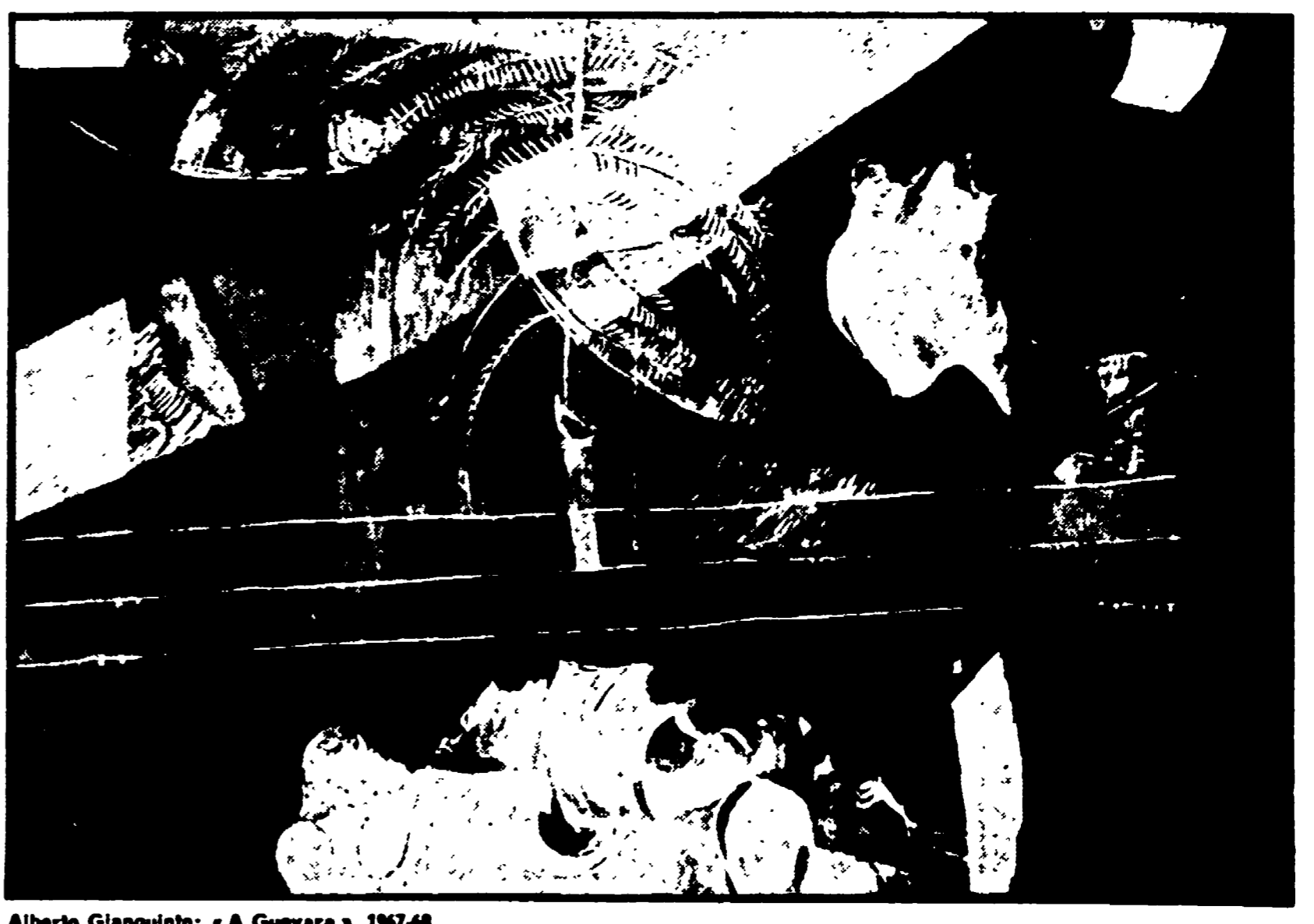
In Gianquinto sensazione e memoria evocativa sembrano costituire i poli fondamentali del processo creativo. I paesaggi di Gianquinto e le sue nature morte sono sempre qualcosa di vero, qualcosa che egli ha avuto o ha sotto gli occhi, qualcosa che l'ha affascinato con la bellezza o la tristezza della sua verità naturale. Al tempo stesso però, dentro tale verità, egli fa vivere un germogliare di ricordi, di trepidazioni, di impulsi, partecipa tanto della sua vicenda personale quanto della storia che per fili misteriosi si collega ai muri, agli oggetti, al cielo, ai fiori protagonisti appunto delle sue tele.

La lettura che Guttuso fa delle sue opere è quindi senz'altro giusta: «Qua, in questo cortile, cresce la magnolia che celebra Diamila Bupacha: tra le ombre di queste vecchie case passa la ronda notturna; qua si accende e si spegne la lucerna del guerrigliero, da quell'interrotta fucile l'uccello prigioniero; qua fu fucilato Belojannis; e questa terrazza è oggi una terrazza a Gerusalemme; come un fazzoletto caduto per caso dalla finestra, è in quello stesso imbuto di cortile che precipita il fellah defenestrato; e da quel cortile si alza il pallido palinuro impolverato e illuminato di luna, e ancora su questo terrazzo è il deserto dove si calcifica la carcassa dell'arabo».

Ciò che più colpisce in Gianquinto è la lirica freschezza d'accento del suo discorso figurativo, il modo spontaneo di inventare l'immagine più «difficile», e la persuasione che vi mette dentro. Tutto ciò risulta ampiamente dal vasto quadro, ultimato nel '68, e dedicato a Guevara. L'opera è una specie di solenne orazione funebre sul corpo dell'eroe assassinato: solenne e tenera insieme, articolata nella partitura vellutata in nero e grigio dello sfondo, nei simboli guerrieri dell'arabesco che emergono dall'ombra, nel cielo in alto, nel palminio triplice capovolto sulla palma del Che, che giace in primo piano, livido e pietrificato.

Gianquinto è un pittore per cui le cose e i sentimenti esistono ancora ed esistono in termini attuali, trasformandosi in un linguaggio fantastico e realistico ad un tempo. Ed è in alcuni suoi quadri, e in alcuni suoi colori, dipingendo un'alba o un gelsomino notturno, il Che Guevara o un paesaggio, Gianquinto si pone appunto dalla parte degli uomini. Il suo linguaggio è più complesso di quanto possa sembrare a prima vista, perché è traslato senza che la «cosa» cessi di essere tale, senza cioè che assuma l'astrattezza del simbolo, e d'altra parte è un linguaggio ricco di rotture formali, di repentine trasposizioni nello spazio e nel tempo, trasposizioni che spezzano la consequenzialità tradizionale del quadro per un ordine diverso, per la creazione di uno spazio poetico e di un tempo fantastico.

Mario De Micheli



Alberto Gianquinto: «A Guevara», 1967-68