Mentre da più parti si avanza la richiesta di un obbligo scolastico esteso fino ai sedici anni

LA NUOVA MEDIA SUPERIORE NON HA ANCORA UN VOLTO

La «licealità»: un ideale in crisi - Le assurde proposte di Gui e del centro-sinistra Una pluralità di scelte che non conferiscono ai giovani nè capacità professionali nè maturità culturale e civile - I nuovi orientamenti

Tralasciando per il momento gli aspetti quantitativi, cerchiamo di riconsiderare la situazione della scuola secondaria superiore com'è oggi e quale la vogliono i piani attuali e futuri di ogni possibile centro-sinistra. Davanti al ragazzo che ha la fortuna di terminare la scuola dell'obbligo, si parano parecchie strade, oltre quella che lo porta semplicemente al lavoro non qualificato. Può entrare in un istituto professionale, e ne uscirà senza nessun titolo legalmente riconosciuto e nella migliore delle ipotesi dopo alcuni anni sarà operaio qualificato; oppure può iscriversi ad un istituto magistrale, e dopo quattro anni sarà quasi sicuramente destinato alla disoccupazione o a cambiare mestiere, in ogni caso con le idee confuse e senz'arte nè parte. Se entrerà in uno dei tanti istituti tecnici e si diplomerà, finirà nelle attività terziarie o nell'industria, come trasmettitore di ordini e senza possibilità di prendere decisioni autonome. Se infine sceglierà un liceo (sappiamo che quasi sempre non è lui a scegliere, ma le condizioni economiche della famiglia), alla fine di un quinquennio, sempre scartando la probabile ipotesi delle bocciature, avrà davanti a sè l'università (naturalmente perdurando la sua incapacità d'inserirsi in modo professionale nella società, in quanto a scuola non ha imparato nulla che gli serva). Qualunque sia stata la sua destinazione a quattordici anni, il giovane che studia giunge a diciotto o diciannove culturalmente sprovveduto, politicamente immaturo (a meno che non abbia supplito con altri mezzi alla propria formazione di «cittadino» che la scuola non gli ha dato) e professionalmente sbandato.

La sola scuola che sia nata con un preciso fondamento culturale è il liceo classico, che infatti nel passato, quando era scuola per pochi privilegiati, in parte serviva agli scopi di dare una cultura «disinteressata» da completarsi all'università o da sfoggiare nei salotti; una cultura basata sulla contemplazione di un passato che in qualche caso poteva fornire occasioni e sostanza di maturazione spirituale (rarissimamente di maturazione civile), ma aveva almeno una sua organicità e in certa misura riusciva a funzionare come scuola di signorini destinati a primeggiare.

Oggi non funziona più, perchè la massa di giovani che vi accedono sono naturalmente portati a guardare la realtà che li circonda. Perciò anche i «fortunati» che la frequentano — o che frequentano la sua grottesca imitazione in peggio che è il liceo scientifico — sono essi stessi destinati all'inferiorità: saranno tutto sommato una *élite* piuttosto squallida.

In queste condizioni — che si documentano semplicemente badando alla esperienza dell'insuccesso a cui sono condannati la maggioranza dei ragazzi in tanti momenti della loro carriera — la proposta della *licealità* come ideale non merita neppure di essere discussa, ma altrettanto reazionaria è la prospettiva, presentata da Gui a nome di tutto il centro-sinistra, di ben cinque licei, rimodernati ma sempre impossibilitati a rispondere alle esigenze di una cultura moderna da costruire.

Diverse valutazioni si danno tuttavia a sinistra sulla strutturazione di una nuova scuola secondaria superiore: c'è chi propone una dipartizione in scuola tecnico-professionale e liceo unitario, e chi si batte per una soluzione unica. Va detto subito che la richiesta, avanzata da più parti, d'un prolungamento dell'obbligo fino a sedici anni porta come conseguenza che almeno fino a quell'età esista una sola scuola (a meno che non si voglia riproporre dopo i quattordici anni una biforcazione che ricorderebbe quella tristissima fra media e avviamento) e la sparizione dello istituto professionale.

Per il successivo triennio, gli avversari della soluzione unitaria temono soprattutto che la scuola *unica* diventi una scuola *uniforme*, che non tenga conto delle diverse tendenze e attitudini dei ragazzi, che a sedici anni già si manifestano. (Giuste preoccupazioni, a cui si può rispondere che una scuola unica può contenere al suo interno un certo numero di opzioni, compresa una classica, per chi veramente senta di poter rivolgere la sua attenzione al mondo greco-romano senza perdere l'orientamento rispetto al nostro mondo, e compresa una linguistica.

Contro la dipartizione militano argomenti di vasta portata per i militanti della classe operaia e i marxisti: fino ad oggi la divisione in licei ed istituti tecnici ha significato la predeterminazione per i ragazzi di quattordici anni di un destino da cui è sempre stato difficile evadere: il destino dell'appartenente all'*élite* che maneggia gli strumenti intellettuali, frequenta l'università e si inserisce ad un qualche livello nella classe dirigente, e il destino di chi occuperà sempre un ruolo subalterno nello sbocco professionale e nella formazione culturale inevitabilmente centrata sul nozionismo e sulla tecnica presa a sè. E in avvenire potrà esser diverso, specialmente in una società divisa in classi? Sia pure aprendo gli sbocchi universitari ai giovani da qualunque scuola provengano, non continuerebbe la duplicità degli indirizzi a significare una divisione dei compiti tra futuri dirigenti e futuri esecutori?

Altrettanto urgente è la discussione sul tema dell'*asse culturale*. Si tratta di decidere che tipo di cultura porre a fondamento per tutti nella scuola successiva all'obbligo. Non sembra che essa possa essere altro che quella che si sostanzia di scienza, storia e interessi sociali. La scienza, perchè oggi essa sola può fornire strutture culturali capaci di formare nei giovani la razionalità, la criticità di giudizio e l'autonomia di pensiero che permette di affrontare alla radice i problemi della realtà. La società, come studio dei termini veri in cui gli uomini oggi pongono i problemi generali del mondo nel quale operano e organizzano la loro esistenza, per evitare che lo impianto scientifico degeneri nel tecnicismo come vogliono i padroni, cioè in quella *razionalità senza ragione* denunciata con rara efficacia da uno dei tanti documenti del movimento studentesco. La storia per poter cogliere la realtà materiale e umana nel suo svolgimento e intendere le ragioni lontane e vicine degli eventi. E poi le lettere, l'arte, il «patrimonio» della umanità, che Lenin e Gramsci ci hanno insegnato ad assumere con passione ma con lucidità e coerenza di uomini di oggi, che vogliamo completi, onnilaterali come diceva Marx.

Quale funzione avrebbero gli insegnanti in una scuola nuova? E' un problema che non possiamo evitare, oggi che il movimento operaio con sempre maggiore chiarezza comprende la necessità di lottare contro l'autoritarismo in tutte le sue forme, nella fabbrica, nella società e nella scuola.

Giorgio Bini

L'opera grafica di Jack Levine e pitture recenti di James McGarrell e di Irving Petlin presentate a Roma

Americani del dissenso

Tre artisti, profondamente americani per l'immersione nella vita d'oggi, ma anche intimamente legati all'arte europea, che operano fuori e contro i miti del «modo di vita americano». – Levine smaschera l'ipocrisia della «Grande società» – McGarrell, con la sua malinconia esistenziale, fa giganteggiare liricamente la vita quotidiana – Petlin, con i suoi «invasori», crea metafore sulla violenza borghese

A SINISTRA: James McGarrell: «Currents», 1967.

A DESTRA: Jack Levine: «Prigioniero spagnolo»

***Il mercato nordamericano ha privilegiato durante questi anni, al fine del consolidamento artistico di una egemonia economica, quegli artisti e quelle correnti che con le forme plastiche fossero propagandisti americanisti del «modo di vita americano» e** della sua espansione imperialista. Significativo è stato il ricambio ideologico-plastico fra regionalisti «pittori della scena americana» e oggettivisti «pop» celebratori dei miti americani e dei riti del consumo delle merci. Nel 1957 il regionalista pittore Thomas Benton affermava di aver voluto dipingere quadri che «dessero un significato inconfondibilmente americano agli americani».*

E proprio il fatto di non essere americanista, ma internazionalista e democratico, ha significato per tutto un grande filone plastico americano — per esemplificare diciamo che va da Shahn Evergood Hopper Lebrun e Levine a McGarrell Petlin e Diebenkorn che sono fra i molti giovani innovatori realisti — una vita non ufficiale, dura anche per il prezzo individuale che tanti autori hanno dovuto pagare col loro rifiuto intellettuale dell'americanismo. Anche sul terreno delle mostre questi autori hanno avuto vita non facile. Per questi motivi, oltre che per l'evidenza plastica di una forte presenza umana nella vita contemporanea e di un irriducibile dissenso nei confronti dei miti americani, vanno segnalate le mostre aperte a Roma di James McGarrell, di Irving Petlin (galleria «Il fante di spade», via Ripetta 254) e di Jack Levine (galleria «Il gabbiano», via della Frezza 51).

Diciamo subito che questi autori americani sono scontenti sociali e artistici, per dirla con Robert Indiana, e che le loro fronti sono segnate da rughe. Ma che i crani sono aperti, eccome. E' meglio avere qualche ruga sulla fronte, volendo stare nella realtà e dire la verità, che voler fare un sogno americano ottimistico di tipo «pop» nel quale, se ti metti a ridere la faccia ti si sfascia come quella rifatta chirurgicamente del «re a New York» di Chaplin. Anzi a tale proposito, non ci convince la colorazione un po' troppo ottimistica che Giovanni Testori ha fatto di quello che egli chiama il «grande, fluviale ritratto della vita moderna» dipinto da McGarrell.

Così come delude l'interpretazione in chiave «marziana» che sempre il Testori ha fatto delle metafore plastiche variate da Petlin sui motivi delle «gocce» e della «Invasione dei rematori» (vedendoci un che di primaverile, «un verzicare di primule, butti, muschi e gemme»). Il «racconto» di McGarrell non è così fluviale non scorre inevitabilmente al mare. A nostro gusto è, piuttosto, un lago di malinconia. Anzi è per via di malinconia che si esprime pittoricamente nell'americano McGarrell sia il dissenso radicale nei confronti dei miti americani sia la presa di coscienza d'una vita altra della quale i prediletti motivi familiari e quotidiani costituiscono il nucleo germinale. Ci sembra anche rivelatore il suo modo plastico di abbinare il colore di Bonnard e di Matisse, della «stagione» della gioia di vivere della pittura europea (è sul «ponte» della cultura artistica francese che passa l'internazionalismo di McGarrell). Si potrebbe dire che gli «interni» di Matisse avessero le finestre sul Mediterraneo e sull'Africa: questi di McGarrell su una lontana America dalla quale non viene luce e sul Vietnam dal quale la luce viene ma non sarà traducibile pittoricamente in chiave impressionista o «fauve».

Un esempio per tutti: quel fantastico quadro che è *Currents* del 1967 dove il grandioso silenzio della estate trapassa nell'urlo dei B-52 e il salto dall'intimo alla vita di tutti è realizzato dal dissolversi della parete con la tappezzeria di farfalle nel cielo tra passato dai bombardieri (è un piccolo prodigio pittorico che il dissolvimento sembri causato dal ventilatore che soffia su una donna ignuda). Ma anche in altri quadri assai tipici e riusciti, quali sono *Sweet Arshile* (tenera e patetica memoria-omaggio al pittore suicida Gorky) e *Recess* (qui la vita sentimentale delle due ragazze quasi come in un quadro di Balthus appartate a leggere costruisce un ambiente e dilaga per vasti spazi di là dalla porta socchiusa), l'occhio nostro si posa su un colore abbuiato, su un eros addolorato.

Irving Petlin: «Rematore in estasi»

Una specie di verifica di questa nostra osservazione potrebbe essere offerta da quello strano ritratto familiare (curiosamente «realista socialista») che è *Composition with trash burners* del 1967, che dovrebbe essere una scena figurata all'aria aperta ma tutta la gran luce del sole occiduo sembra non toccare il colore intimo da interno delle figure dei due giovani.

I «Sessantasei dipinti metaforici» di Irving Petlin sono, invece, immagini di una grande e grottesca violenza. Questa serie, realizzata su fogli di carta pergamena, è variata sul motivo principale dell'«Invasione dei rematori» e su quello minore della «goccia d'acqua asiatica». Il pittore ha anche dettato altrettanti titoli metaforici per le pitture, così impreziosendo e sofisticando il suo simbolismo. I fogli poi stanno in speciali contenitori e fra la lastra di plexiglass e il foglio sono curiosamente inserite delle goccine di plastica con un gioco prezioso il cui significato ci sfugge.

Forse abbiamo troppo negli occhi la violenza primitiva dei grandi quadri di Petlin con le praterie e le giungle traversate da popoli schiavi e da uomini tornati belve per caduta di umanità, quadri che erano inequivocabili metafore della violenza del modo di vita americano rivelata da un osservatorio che ora pareva europeo — pensate a un Francis Bacon che spalancasse le finestre e uscisse per le strade — ed ora pareva africano e asiatico, come puntato da una terra violentata e colonizzata). Non vorremmo seguire Petlin in una possibile interpretazione letteraria, e tantomeno marziana!, di queste sue opere recenti. Crediamo essenzialmente all'evidenza plastica per affidarci ad essa nella visione.

La «goccia d'acqua asiatica» è un'immagine germinale, non di violenza per la prima volta come un utero dove qualcosa va crescendo. Il colore, che resta quello inconfondibile di Petlin, è armonizzato sul giallo, verde, ocra, striato di rosso, e comunica il senso d'una vita embrionale misteriosa (come avviene in alcune immagini simboliste di Odilon Redon). I fogli con i «rematori» sono costruiti secondo uno schema iconografico: un telaio dipinto sul foglio inquadra, come in fotogramma, ogni apparizione di «rematori». Il colore qui è il vero colore di Petlin, crudele e scostante. E anche la evidenza drammatica è quella tipica di Petlin anche se al limite del «capriccio» (in senso goyesco e ensoriano) e del grottesco: agli schiavi — sembra dire il pittore americano — è stata data una pausa, è stato concesso un momento di gioco ed essi illusi e smemorati vi si abbandonano con erotismo impazzito e deviato dagli scopi più generali e fondamentali della vita e della storia. No, non è una prima visita di cortesia di abitanti di altri pianeti — come dice Testori — e nemmeno l'ultimo atto di una vicenda nostra che si concluda con un loro atterraggio. No. E' di noi e dei nostri giorni che Petlin dice, anche se con uno stile troppo sofisticato intellettualmente e sovraccarico di mediazioni culturali che ne velano la primitiva emblematica forza di smascheramento della violenza borghese.

Esplicito, invece, come è sempre stato, è Jack Levine nelle opere grafiche che ha inciso dal 1962 ad oggi. Levine si conferma nelle stampe e nei disegni pittore americano proprio per la contestazione dei miti americani che egli fa col suo realismo critico.

Ogni foglio di Levine è una struttura di segni assai tipica, originalmente caratterizzata nell'iconografia, di eloquente comunicazione e di chiaro messaggio: il suo discorso americano sullo «Stato dell'uomo» è una risposta ai discorsi sullo «Stato dell'Unione». La qualità grafica più alta e l'evidenza plastica più tipica mi sembra che consistano per Levine nella concentrazione psicologica e morale dell'immagine (concentrazione tanto più rara e preziosa in quanto le sovrabbondanti correnti oggettivistico merceologiche dell'arte americana d'oggi la respingono come si respinge la coscienza che inquieta). L'internazionalismo di Levine è nel contenuto sociale, apprezzabile ovunque, e nella cultura plastica (anche nel suo tentativo moderno di «portare la tradizione ai tempi nostri» — ed è la tradizione di Rembrandt, Rubens, El Greco, Watteau, Tiepolo). Il dialogo con la tradizione europea è il dialogo di un americano che sente profondamente attraverso la mediaziane del mondo morale della tradizione ebraica. C'è poi un debito di Levine verso l'espressionismo europeo, verso il «fango» rembrandtiano di Rouault e la paura cosmica di Soutine, verso gli emigrati che fuggirono il nazismo in un'altra America: Beckmann, Grosz e, più segretamente, verso Bertolt Brecht.

Non dico questo perchè, nel 1967, per i tipi di Touchstone Publishers Ltd Jack Levine ha inciso le 25 lastre del volume «The Dreigroschen Film» di Bertolt Brecht e G. W. Pabst (1930): un insieme che è un commento brechtiano alla «Grande Società» (la galleria ne possiede una copia che può essere vista a richiesta). Ma perchè è proprio in rapporto a Brecht che Levine ha superato la primitiva struttura espressionista della sua figurazione, ha liberato quel suo strano disegno che per un po' entra dentro le situazioni e i personaggi rappresentandoli e un po' se ne estrania a commentarli anche didascalicamente. Sarebbe interessante oggi rivedere anche alcuni suoi capolavori realisti come *La festa della pura ragione* dipinto nel 1937, *Ben tornato a casa* del 1947, *Funerali del gangster* del 1952 e *Il processo* del 1953-54. Non crediamo di forzare le intenzioni di Levine se diciamo che l'interesse che egli porta a *Volpone* di Ben Jonson, recitato dai King's Men nel 1605, è qualcosa di simile all'interesse di Brecht per la *Beggar's Opera* di John Gay. Jack Levine, che conosce l'Europa e l'Italia, ama farsi accompagnare, anche per le strade americane, da *Volpone* e da Gionata Peachum (la «caricatura» in chiave cinematografica, che può essere tanto romana quanto hollywoodiana, è una sua felicissima invenzione pittorica).

Anche Levine costruisce metafore con il segno ma è così esatto che subito si capisce di chi in realtà parla.

Dario Micacchi

I problemi della scuola dell'obbligo visti da un maestro elementare e da una professoressa romani

La rabbia delle borgate

I «lazzaroni» di Pietralata e le «sognatrici» dell'Alberone nelle indagini di Albino Bernardini e Lia Giudice

I problemi della scuola dell'obbligo visti da un maestro in una scuola di Pietralata (borgata operaia e sottoproletaria, a Roma) e da una professoressa della scuola media dell'Alberone (quartiere medio di nuova formazione): *Un anno a Pietralata* di Albino Bernardini (ed. La Nuova Italia, pagine XIII 150, L. 1000) e *Le ragazze dell'Alberone* di Lia Giudice (ed. La Nuova Italia, pagine XVII 157, L. 1000), ambedue con prefazione di Gianni Rodari.

«Voler insegnare non preoccupandosi troppo della vita esterna del bambino è un po' un vizio di noi maestri; vizio che, col passare del tempo è diventato tradizione. Ma se questo è possibile in un qualsiasi altro luogo, è assolutamente impossibile a Pietralata». Solo guardando *fuori*, il maestro può «capire che quella rabbia non è rivolta contro di lui», ma nasce e si sviluppa inevitabilmente altrove. Ma, «la scuola che dovrebbe essere centro di vita, e quindi strettamente legata, almeno per certi aspetti, alle attività della società che la circonda, veniva isolata come un penitenziario».

Dove nasce, dove è diretta quella «rabbia»? Lentamente dalle pagine del libro, descrivendo la borgata come viene presentata dagli stessi ragazzi di borgata che vanno a scuola, si comprende la natura della rabbia di questi giovani, delle deformazioni comportamentali a cui porta, del valore positivo che può assumere nello sviluppo delle personalità.

«Il culto dei quattrini era superiore a qualsiasi altra cosa», «nei primi giorni di scuola non c'era uno che prestasse, neppure per un istante, una sua cosa ad un amico vicino. Il senso della proprietà, portato all'esasperazione, era alimentato dall'incitamento familiare e dalla vita di strada»; la rabbia della miseria, dunque; «era la lotta contro la tipica mentalità del razzismo nostrano»: la rabbia della sottomissione.

Così anche per i genitori, le madri: «Le invitai ad esprimersi come sapevano, cioè anche in dialetto; ebbi modo così di conoscere certe situazioni familiari che mi chiarirono gli atteggiamenti di non pochi alunni. Nessuno rinunziò alla parola, tutte avevano un sacco di cose da dire. Ma lo strano era che volevano dire tutto in una volta: si vedeva proprio che avevano bisogno di sfogarsi».

Ben diversa la situazione all'Alberone: «Si è notato come l'assenza di una coscienza di classe distingua la piccola borghesia dal proletariato, e non c'è dubbio che ci troveremo anche qui davanti all'esaltazione, rozza che sia, dell'individuo; però è tutta la cultura borghese, buona e cattiva, che induce in questa direzione». Per cui, «il successo, sempre il successo, misura della vita», anche se «nessuna, a quello che indovino dalla loro stupita espressione, ritiene di poter mai divenire altro che professoressa o ragioniera ovvero hostess o interprete».

L'individualismo qui è conformismo: «ho potuto osservare che esse non concedono nulla all'*anormale*; una mi ha nascosto sempre di essere figlia adottiva; un'altra che i suoi genitori siano separati; una terza che il babbo sia un umile lavoratore. Non si tratta di riserbo, ma di vergogna: bisogna essere come si suppone che gli altri siano, o meglio: bisogna lasciar supporre agli altri che, per quel che ci riguarda, la regola usuale non è stata violata».

L'ambiente è la costante principale dell'equazione educativa: per i «lazzaroni» di Pietralata o per le «sognatrici» dell'Alberone si tratta sempre di farli uscire dal loro ghetto ambientale. Anche questa è la funzione della cultura. E' per questo che sentiamo la profonda verità delle parole di Francesco di Pietralata:

«A noi non ci pensano;
noi che siamo di qua,
pensano solo a sistemare
quelli che seguono di là».

Lucio Del Cornò

schede

DANTE E LA CRITICA

Nella storia letteraria contemporanea, uno dei problemi più complessi che la critica ha dovuto affrontare è stato quello relativo alla interpretazione della *Divina Commedia*, per risolvere l'aporia cui l'estetica crociana aveva portato con la distinzione di poesia e struttura. Decisivi in questo senso sono stati in particolare, gli studi di Michele Barbi, Galvano Della Volpe e Erich Auerbach dei quali ormai non si può non tenere conto se della *Divina Commedia* si vuole compiere una lettura obiettiva (e non impressionistica).

Se si pensa, però, a come di solito si legge ancora Dante nelle nostre scuole, si capisce quanto torni utile e necessaria un'antologia della critica dantesca che faccia il punto sullo stato attuale degli studi e informi così, sul processo di revisione e di superamento della critica crociana e fornisca insieme i necessari sussidi metodologici per una lettura storicizzata della «Divina Commedia». Ed è quanto fa Carlo Salinari con questa sua nuova antologia (*Dante e la critica*, Laterza Bari 1968, pagg. 512 lire 2500), arricchita ed aggiornata rispetto alla fortunata precedente edizione.

L'antologia è strutturata in tre parti. La prima comprende saggi, che, attraverso l'esame della produzione giovanile di Dante, chiariscono i momenti «nodali» della sua formazione e sono la necessaria premessa allo studio della *Divina Commedia*. I saggi sono presentati da Salinari non in ordine cronologico, ma in un disegno volto prima ad illustrare in modo organico le varie fasi dell'attività culturale e poetica di Dante, poi a interpretare la *Divina Commedia* secondo le indicazioni di lettura della critica storicistica che, nei suoi risultati più alti, si muove «intorno al carattere *figurale* della rappresentazione dantesca vale a dire alla stretta connessione del senso *letterale* con il significato *simbolico*».

Nella seconda parte, che è la più importante del libro, Salinari documenta come nell'esegesi della poesia di Dante sia oggi definitivamente risolta la tradizionale antinomia fra il senso letterale e quello allegorico, e superata la distinzione crociana fra struttura e poesia. I dati storico-filologici del saggio di Michele Barbi mostrano la funzione poetica, nella *Divina Commedia*, della struttura dottrinale: ad eguale risultato pervviene G. Della Volpe sulla base di un più generale discorso sull'arte, in cui fondamentale è l'assunto che ogni discorso poetico si organizza su elementi razionali. Ma il punto più alto della nuova critica dantesca viene giustamente indicato nella «rappresentazione figurale» di Auerbach, che, avverte Salinari, è «la scoperta più importante della critica dantesca degli ultimi cinquanta anni».

Come approfondimento della interpretazione di Auerbach vengono poi aggiunte pagine di un recente studio di Salvatore Battaglia. A conclusione di questa parte centrale del libro, figura una magistrale esplicazione che Natalino Sapegno fa degli esiti più validi della nuova critica. Nella terza parte, che è la più ricca sono forniti esempi organici di letture di singoli canti: rispetto alla precedente edizione questa parte si arricchisce di saggi del De Sanctis e di G. Getto, L. Spitzer, W. Binni.

a. l. t.