Saggi

Un intervento del professor Franco Fornari sugli scritti psicanalitici dedicati alla ricerca estetica e al linguaggio

Freud di fronte al «mistero» dell'arte

La funzione del rapporto tra creatore e fruitore - Una ipotesi di lavoro per la questione del realismo - Arte, lutto e nevrosi

Abbiamo chiesto al professor Franco Fornari, docente di psicologia clinica all'Università di Trento, un intervento a proposito dei saggi di Sigmund Freud sull'arte, la letteratura e il linguaggio editi in questi giorni da Boringhieri, che siamo lieti di pubblicare

La ripubblicazione, da parte dell'editore Boringhieri, della «Gradiva» di Jensen interpretata psicoanaliticamente da Sigmund Freud e con la presentazione di Musatti, assieme ad altri scritti freudiani che vanno dal saggio sul Mosè di Michelangelo a quello su Dostoevskij (1), è probabile sia destinata a promuovere in Italia l'approfondimento del discorso relativo alla psicanalisi dell'arte che è stato finora accolto con diffidenza se non addirittura apertamente rifiutato.

A mio parere, però, se i contributi psicoanalitici alla conoscenza dei prodotti letterari, o artistici in genere, hanno sempre avuto un carattere di «titubanza», quasi direi l'atteggiamento un po' colpevole di chi vuol occuparsi di cose che non sono di sua competenza, lo si deve allo stesso Freud. Frasi come questa: «Premetto che in fatto di arte non sono un intenditore, ma un profano» che incontriamo all'inizio del saggio sul Mosè di Michelangelo, dimostrano molto bene come Freud sembri scusarsi ogni volta che si occupa di arte.

Quando affronta il problema dell'arte in termini di contenuti di un oggetto artistico, Freud dimostra una motivazione profondamente coinvolgente. Parlando di come fosse preso dal problema di decifrare il mistero della «terribilità» del Mosè di Michelangelo, così si esprime: «Tutti i giorni, durante tre solitarie settimane del settembre 1913, sono stato in chiesa davanti alla statua, l'ho studiata, misurata, disegnata, finchè giunsi a quella comprensione di essa che osai esprimere in modo solo anonimo, nel mio lavoro. Solo più tardi legittimai questo mio figlio non analitico».

Se si riflette a questa confessione di Freud si può quindi pensare che la sua titubanza non dipenda solo da modestia. A meno che la modestia dei geni sia da intendersi come una creazione di difesa di fronte agli attacchi invidiosi che gli uomini in genere hanno proprio verso le persone più creative. A mio modo di vedere si deve a questo la ragione per cui, pur avendo Freud create le premesse per un singolare approfondimento della conoscenza del processo artistico creativo, egli abbia dato ai suoi contributi il carattere di una esercitazione psicoanalitica applicata, proibendosi di fare della psicoanalisi stessa uno specifico strumento di ricerca nel campo dell'estetica. Una posizione tipica di Freud, a questo proposito, e quella che si ricava da una sua breve nota su l'interesse estetico della psicoanalisi». «Essa (la psicoanalisi) riconosce anche all'esercizio dell'arte un'attività che si propone di temperare desideri irrisolti, e precisamente in primo luogo nello stesso artista creatore e in seguito nell'ascoltare e nello spettatore. Le forze motrici dell'arte sono gli stessi conflitti che spingono altri individui alla nevrosi e che hanno indotto la società a fondare le sue istituzioni». Poi subito aggiunge: «Donde venga all'artista la sua capacità creativa non è problema della psicologia». In altri termini, molto spesso, Freud, proprio mentre si accinge a penetrare il mistero dell'arte, arriva prima o poi a «cedere le armi» di fronte a tale mistero. Se si pensa, per esempio, alla sua mancanza di esitazione nell'adoperare lo strumento psicoanalitico per «penetrare» nel mistero religioso, viene da pensare che la tipica vocazione di Freud come dissacratore si sia fermata di fronte all'enigma della «creatività» dell'artista. Ciò fa sorgere il sospetto che una vaga impressione di «profanazione» nel penetrare la «sacralità» del mistero dell'arte abbia costituito per Freud una specie di fantasia di inaccessibilità della *scena primaria*, come se avesse sentito il bisogno di affermare l'impenetrabilità nello stesso momento in cui la penetrava.

A mio parere, però, lo strumento psicoanalitico è forse destinato a portare un contributo alla conoscenza dell'arte più importante di quanto Freud stesso non pensasse. Si può infatti essere d'accordo nel ritenere che i saggi di Freud sull'arte sono saggi di psicoanalisi e non saggi di critica letteraria. Ma il profondo *collegamento che Freud ha messo tra l'arte e il desiderio* sembra destinato a portare a conoscenze profondamente innovatrici nella stessa critica letteraria. Per Freud infatti il desiderio nasce, originariamente, in forma allucinatoria, in forma cioè di rappresentazione autoplastica. L'aver poi stabilito che il fenomeno artistico è una specie di legame misterioso tra i desideri nascosti dell'artista e i desideri nascosti dei fruitori dell'opera d'arte, toglie all'estetica, istituzionalizzata come studio del bello, la prerogativa di istanza normativa nei riguardi della fruizione estetica stessa.

Tutto questo può sembrare molto eretico, ma a mio parere non esiste arte al di fuori di quell'accoppiamento, inteso come transazione tra i desideri dell'artista e i desideri dei fruitori dell'opera d'arte. L'esperienza estetica quindi, se sviluppata nel solco segnato da Freud, dovrebbe essere orientata verso la esplicitazione di tutti i significati emergenti in tutti gli accoppiamenti possibili nella molteplice intersoggettività dell'atto di fruizione. Da questa impostazione data al fenomeno artistico come funzione degli accoppiamenti (nella fruizione dell'oggetto artistico) dei desideri, l'un l'altro ricercantisi, del creatore e del fruitore di arte, nascerebbe pertanto una metodologia di ricerca sincronica e diacronica. In essa dovrebbero poter essere raccolti molti più significati di quanto non siano nelle menti dei cultori di estetica, in quanto si tratterebbe di raccogliere i significati emergenti in tutti i fruitori di qualsiasi opera d'arte. Finora cioè, noi avremmo avuto i significati emersi in alcuni fruitori privilegiati, e sofisticati, (che sono i critici di professione), ma ci è sfuggita la possibilità di raccolta dell'infinità di atti creativi emergenti all'interno della totalità degli accoppiamenti tra creatori e fruitori.

Forse questa realtà si rispecchia maggiormente nei creatori. Si può dire cioè che la storia della letteratura contiene in parte questo processo, in quanto ogni nuova generazione di creatori arriva all'innovazione creativa attraverso l'accoppiamento con altri creatori. Ma la storia della letteratura e lo stesso problema della innovazione sono tronchi morti se distaccati dalla totalità della fruizione. (Forse è in questa direzione che va visto il cosiddetto problema del realismo socialista in arte).

Con il problema dell'innovazione creativa tocchiamo un altro aspetto dell'arte che Freud si è come proibito di affrontare. Ma è proprio sulla traccia di Freud che Hanna Segal ha affrontato il problema della creazione artistica nei termini della elaborazione del lutto e lo stesso ho cercato di definire l'arte una *elaborazione sunormale del lutto*. Nello scritto sull'estetica già citato, Freud afferma che «l'arte costituisce un regno intermedio tra la realtà che frustra i desideri e il mondo della fantasia che li appaga, un dominio in cui sono rimaste per così dire vive le aspirazioni all'onnipotenza dell'umanità primitiva». L'ancoraggio dell'arte al mondo dei desideri è dunque ben saldo per Freud. Ma l'interpretazione dell'arte in termini di elaborazione del lutto, che del resto può trovare il suo punto di riferimento nella teoria freudiana degli istinti di morte, non pone l'arte come un compromesso. Le origini funerarie e apotropaiche dell'arte nei popoli primitivi sembrano confermare l'ipotesi che l'arte sia legata all'esperienza del lutto. Poichè la funzione del lutto è quella di ricuperare dentro al soggetto l'oggetto d'amore perduto, il mondo dei desideri è coinvolto nella sua funzione di creazione autoplastica degli oggetti perduti. Ma tale funzione specificamente creativa del desiderio, anzichè essere (come nella nevrosi) un «compromesso» tra soddisfazione e non soddisfazione, nell'opera d'arte è *ricostituzione dell'oggetto distrutto*. In quanto ricostituzione dell'oggetto distrutto la creazione artistica passa quindi attraverso la depressione, non solo, ma ne esprime anche un superamento «sunormale». La nevrosi e la psicosi, invece, possono essere considerate il risultato del fallimento della capacità di elaborazione del lutto.

Vista in questa prospettiva la riduzione ai simboli in conserie Freud fa dei contenuti dell'opera d'arte, può diventare il punto di partenza per una ricerca più specificamente estetica mirante ad individuare il grado di invenzione, di innovazione, di ricchezza, di ambiguità polivalente, ecc., che i significanti dell'opera d'arte hanno rispetto ai contenuti inconsci assunti come «significati» dinamici primari. A questo punto, cioè, la psicanalisi, può, a mio parere, diventare una precisa metodologia e uno strumento specifico di indagine estetica.

Franco Fornari

(1) SIGMUND FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 2 voll. (I, Sofocle - Leonardo - Michelangelo - Shakespeare - Goethe - Hoffman - Dostoevskij - Ibsen, pp. 368 L. 3.500; II, Gradiva, pp. 281, L. 2.500), Boringhieri editore, Torino, 1969.

Virgilio Guidi: «Donna che si leva», 1921

Mostre

Un omaggio a Guidi

I quadri scelti dalla galleria Zanini (Babuino, 41a) per l'omaggio a Virgilio Guidi sono tutti tipici dei periodi di più fertile ricerca luministica e costruttiva e fanno una antologia della sua pittura quale non si vedeva a Roma da anni. Si tratta di una ventina di opere, da quelle primitive realiste a quelle che tentano una scrittura astratta di luce, dipinte tra il 1921 e il 1967 e la cui chiave poetica, che è anche la chiave di tutto il percorso pittorico del Guidi, va qui cercata in alcuni quadri degli anni romani: *Donna che si leva* (1921), *Le zattere* e *Figura* del 1927, *Figura in un paesaggio* (1930) e *Figura* (1932).

Voglio sottolineare che la maniera luministica del Guidi, che a partire dal paesaggio *Le zattere* per decenni non sarà più pensabile separatamente dalla luce dagli spazi e dalle pietre di Venezia, s'era sostanzialmente costruita i mezzi del dare forma a Roma negli anni venti. E' quasi certo che una mostra completa della pittura del Guidi tra il 1915 e il 1940 metterebbe in chiaro quale alternativa essa sia stata alla Metafisica e all'epigonismo moderato e naturalistico della Metafisica.

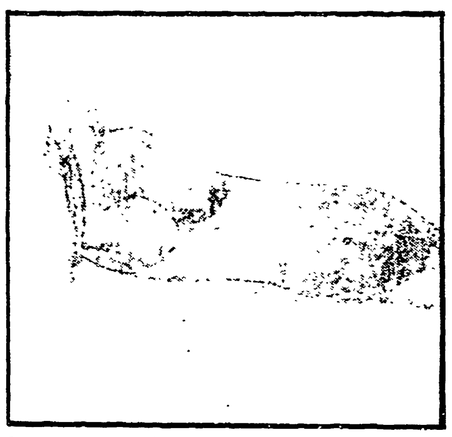
Il capolavoro *Donna che si leva* è già una pittura molto originale e diversa nel clima romano tra la Metafisica e «Valori Plastici»; originale e diversa rispetto a Melli; rispetto alla moderazione neonaturalistica della Metafisica fatta da Francalancia, Donghi, Trombadori, Socrate. In *Donna che si leva* (il primo d'una serie formidabile fino al '23 che ha i suoi «pezzi» forti in *La madre che si leva*, *La donna delle uova* e *In tram*) la luce scorre a rivoli sulla carne che piglia così evidenza di forma nascente dall'ombra, ed è tutta grumi perlacei di materia come in quadro di un caravaggesco rivisitato (magari dietro provocazione degli studi di Roberto Longhi che nei caravaggeschi si direbbe aver trovato la scorciatoia per Piero della Francesca).

In questo nudo il naturalismo da fotogramma, l'istantanea di luce così concreta e tattile, è già una maniera nuova di organizzare pittoricamente la visione e di «sentire» la vita quotidiana come una scrittura di luce molto armoniosa ed equilibrata sempre dalla presenza umana simile a una forma architettonica.

Dario Micacchi

Il Petrarca di Mattioli

Presentato a Roma la rara edizione del «Canzoniere» di Francesco Petrarca illustrato con dieci litografie a colori da Carlo Mattioli nel '68 per l'editore Fogola di Torino, la galleria Aldina (via dei Greci 40) ha pescato nelle cartelle del pittore anche i disegni preparatori per l'illustrazione e altri «pezzi» in gran parte ossessivamente la figura del Petrarca ricorre un ramo d'alloro (Mario Luzi, presentando le illustrazioni, sottolineva la febbrile plastica di questa invenzione). E, forse, nel libro la litografia non «traduce» tutta la complessità del tratto grosso. In qualche foglio il vecchio (e il pittore si è messo al posto del poeta) vorrebbe incenerire quella fronda verde, ridurla al bronzo della sua maschera funebre, alla lapide della sua gloria. Ma, alla fine, è proprio lo sterminato spazio dell'esperienza della vita a fargli perdisegno. Alcuni disegni poi, e sono i più affascinanti, sono costruiti con un tale travaglio di strati di colore, secondo la maniera informale che fu cara in pittura e Mattioli prima che desse principio alle variazioni sul famoso canestro del Caravaggio, che finiscono per essere pittura lontana dalla primitiva ragione illustrativa.



Carlo Mattioli: «Nudo»

Attraverso le rime del «Canzoniere» mi sembra, Mattioli ha sentito la giovinezza come una ferita lontana che si rimettesse a sanguinare. Aveva pensato l'illustrazione quasi come una natura morta morandiana: quella tronda sfuggente e quel poeta un po' cinese a fare gioco plastico in un grande spazio tormentato di colori calcinati come di un vecchio muro slavato con antichi segni.

Un vecchio e fiero Petrarca, così l'ha sentito Mattioli, monumento di se stesso che si volta a guardare la propria giovinezza come fosse scalino di una sua possente costruzione e non si aspettava la vertigine, il battito del cuore e il flusso del sangue e il piacepire poeticamente la follia del monumento e a disporgli a poco a poco l'animo alla naturalezza e la sensibilità tutta alla giovinezza degli altri sconosciuta. Ed ecco che Petrarca Mattioli si distende nella natura e gode del tenero germoglio tra la cenere dell'alloro e quasi ne sembra confortato. C'è un foglio con un Petrarca pingue e cinese, felice si direbbe dei colori nuovi della vita, che sconfina nella sensualità dei nudi, si rimette nel potente flusso della vita quotidiana. Nel libro si è detto, non c'è il travaglio vitale dei disegni e prevale la immagine secca e funebre; una immagine in qualche punto retrodatabile quasi a certi pensieri informali di un Fautrier negli anni quaranta.

da. mi.

Scuola

La domanda di istruzione e l'espansione scolastica nel «Rapporto sulla situazione sociale»

Aumentano le ripetenze

Il «Rapporto sulla situazione sociale del paese» predisposto dal Centro Studi Investimenti Sociali (Censis) per conto del Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro (Cnel) contiene un lungo capitolo (81 pagine dattiloscritte) dedicato ai processi formativi (dopo alcune premesse generali, gli altri capitoli sono dedicati alla situazione demografica con particolare riferimento alle forze di lavoro, ai rapporti di lavoro, alla sicurezza sociale ed alla edilizia residenziale; un secondo volume consiste in un rapporto monografico sugli aspetti sociali delle ristrutturazioni industriali)

Il capitolo sui processi formativi contiene un riesame della situazione scolastica che può essere utile tenere presente, mentre risulta piuttosto vago nell'esame dell'istruzione extra-scolastica (nel '67 i giovani non studenti tra gli 11 e i 26 anni di età che, una volta abbandonata la scuola vera e propria, hanno intrapreso degli studi sotto qualsiasi forma risultano 377.000 su un totale di 7.371.000, pari quindi al 5,7%; di questo quasi mezzo milione il 5,5% ha seguito corsi per corrispondenza; sempre nello stesso gruppo di giovani, passando a una suddivisione per categorie professionali, continua o ricomincia a studiare extrascolasticamente il 17,1% degli «imprenditori, professionisti, dirigenti e impiegati» e solo il 6,2% dei «lavoratori dipendenti», nel settore dei corsi di istruzione tecnica e professionale continuano a prevalere costituendo il 50% circa di tutto il settore, i «corsi preparatori o di primo addestramento», e cioè una azione rivolta all'avvio all'occupazione di giovani che hanno abbandonato precocemente gli studi, rispetto ai «corsi di qualificazione o aggiornamento» e ai «corsi di specializzazione o perfezionamento»; questa situazione è confermata dal fatto che per più del 75% si tratta di frequentanti senza licenza della scuola obbligatoria, con punte del 100% negli indirizzi agrari e dell'85% negli indirizzi industriali, ed inoltre anche dalla scarsa incidenza ed anzi dalla flessione dei frequentanti ultradiciottenni che dal 1962 al 1967 passano dal 39% al 37% e dei corsi serali che nello stesso periodo sono passati dal 25% al 20% del totale di corsi esistenti; ancora l'incertezza o comunque il procedere in sordina, si direbbe di sottobanco, nella creazione di corsi per super-periti, frutto delle più smaccate esigenze privatistiche).

La situazione scolastica risulta caratterizzata da una forte e crescente domanda sociale di istruzione: con i suoi oltre 8 milioni e 277 mila unità nel 1967-68, la popolazione scolastica costituisce il 15,3% della popolazione complessiva mentre la popolazione attiva è circa il 48% della popolazione complessiva, per cui si ha un rapporto tra popolazione scolastica e popolazione attiva di 2 a 5; se si considera che il 75% della popolazione attualmente occupata possiede al massimo la licenza elementare, si rileva immediatamente un processo che sta portando ad una notevole disparità nei livelli di istruzione delle diverse generazioni: il fenomeno è marcato soprattutto ai livelli superiori con un tasso di aumento annuale delle iscrizioni al primo anno di università che supera il 10% (il 75% dei diplomati prosegue gli studi a livello universitario, e cioè in una percentuale maggiore dei licenziati della scuola dell'obbligo che proseguono gli studi secondari). Questa espansione scolastica che va avanti malgrado l'assenza di una politica di diritto allo studio non può non essere contrassegnata da alti costi individuali e sociali: nella scuola dell'obbligo aumenta il numero dei ripetenti (nella prima media, si passa da una percentuale di ripetenti del 13,7% nel 1965-66 al 15% nel 1966-67) anche se al contempo vi è una lieve diminuzione delle uscite premature (sempre in prima media nello stesso periodo, dal 13% al 12,3%; migliorato anche il tasso di passaggio dalla scuola elementare alla scuola media, che passa dall'88,2% del 1966-67 all'88,7% del 1967-68), l'aumento sia delle ripetenze che degli abbandoni diventa poi clamoroso in tutti i tipi di scuola secondaria superiore (la situazione più drammatica si ha negli istituti industriali: nel primo anno si ha il 17,7% di ripetenti dall'anno 1964 al 1965 ed il 18,7% dal 1966 al 1967, e il 13,4% di abbandoni dal 1964 al 1965 ed il 22,5% dal 1966 al 1967); come valvola di sfogo di questo sistema scolastico si hanno gli istituti professionali che sopravvivono per la loro «funzione di recupero»: nel 1967 gli iscritti al primo anno in regola con gli studi sono solo il 29,7%, mentre il 27,9% è in ritardo di un anno e ben il 42,4% è in ritardo di due o più anni.

l. d. c.

Programmi Rai-Tv

Televisione 1°

9,30 LEZIONI
Inglese, storia, educazione civica, storia, letteratura latina
12,30 ANTOLOGIA DI SAPERE
La terra nostra dimora, 4. puntata
13,00 OGGI CARTONI ANIMATI
13,30 TELEGIORNALE
15,00 REPLICA LEZIONI DEL MATTINO
17,00 CENTOSTORIE
17,30 TELEGIORNALE
17,45 LA TV DEI RAGAZZI
Dalla foresta allo zoo (film culturale cinese)
18,45 LA FEDE, OGGI e Conversazione di Padre Mariano
19,15 SAPERE
La vita in USA, 5. puntata
19,45 TELEGIORNALE SPORT, Cronache italiane, Oggi al Parlamento
20,30 TELEGIORNALE
21,00 IL SORRISO DELLA GIOCONDA
Commedia di Aldous Huxley. Regia di Enrico Colosimo. Tra gli interpreti: Nando Gazzolo, Anna Miserocchi. La vicenda, narrata nello stile classico del «giallo», è quella di un uomo che viene imputato della morte della moglie inferma e rischia di essere implicato perchè, amato da due diverse donne, avrebbe avuto almeno due motivi per sopprimere la legittima consorte. Ci sono, nel lavoro, tracce di disquisizioni filosofiche, di misticismo, dell'ironico snobismo proprio di Huxley ma ciò che regge meglio è ancora la trama.
23,00 TELEGIORNALE

Televisione 2°

19,00 CORSO DI TEDESCO
21,00 TELEGIORNALE
21,15 DOPO HIROSHIMA
La quinta puntata dell'inchiesta documentaria di Leandro Castellani sull'era atomica ci porta sino alle soglie della attuale trattativa di Helsinki tra URSS e USA. Nella puntata si parla anche del processo attraverso il quale si è giunti alla atomica cinese.
22,05 COME FARE LE REGIONI
Il dibattito intende dare ai telespettatori una visione analitica delle funzioni e delle prospettive dell'istituto regionale

Radio

NAZIONALE

Giornale radio: 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 20, 23; Ore 6: Corso di lingua inglese; 6,30: Mattutino musicale; 7,10: Musica stop; 7,30: Le canzoni del mattino; 8,10: Aida, musica di G. Verdi; 10,05: La Radio per le Scuole; 10,35: Le ore della musica; 11,30: Colonna musicale; 12,05 Contrappunto; 13,15: Quante donne, poveruomo!; 14,45: Zibaldone italiano; 15,45: Un quarto d'ora di novità; 16: Programma per i ragazzi; 16,30: Siamo fatti così; 17,05: Per voi giovani; 19,13: Pamela, di Samuel Richardson; 19,30: Luna-park; 21: Concerto sinfonico, diretto da Claudio Abbado.

SECONDO

Giornale radio: 6,30, 7,30, 8,30, 9,30, 10,30, 11,30, 12,15, 13,30, 14,30, 15.30, 16,30: 17,30, 18,30, 19,30, 22, 24; Ore 6: Prima di cominciare: 7,43: Biliardino a tempo di musica; 9,15: Romantica; 10: Giungla d'asfalto; 10,40: Chiamate Roma 3131; 13: Poco, abbastanza, molto, moltissimo; 13,35; Segnadisco; 14,45: Ribalta di successi; 15,18: I bis del concertista; 15,35: E' in partenza...; 16: Pomeridiana; 17,35: Classe unica; 18: Aperitivo in musica; 19: Ping-Pong; 20,01: Ferma la musica; 21: Italia che lavora; 21,30: L'onomastico; 22,10: Poco, abbastanza, molto, moltissimo; 22,40: Un certo ritmo...

TERZO

Ore 9,30: La Radio per le Scuole; 10: Concerto di apertura; 11,15: Musiche per strumenti a fiato; 11,35: Liriche da camera francesi; 12,20: Il dramma di Giulietta e Romeo; 13: Intermezzo; 13,55: Musiche italiane d'oggi; 14,30: Il disco in vetrina; 15,30: Concerto sinfonico, diretto da Vittorio Gui; 17: Le opinioni degli altri; 17,10: Corso di lingua inglese; 17,35: Corso di storia del Teatro; 18: Notizie del Terzo; 18,15: Quadrante economico; 18,30: Musica leggera; 18,45: Il diritto di autore; 19,15: Concerto di ogni sera; 20,30: I virtuosi di Roma; 21: Musica fuori schema; 22: Il giornale del Terzo.

VI SEGNALIAMO: Teatro elisabettiano e teatro del Siglo de Oro (Radio 3, ore 17,35) — Nuovo ciclo del corso di storia del teatro. Introduzione di Mario Praz.

controcanale

SOLO OPINIONI — *Anche il ciclo di dibattiti Il mondo verso il '70 (l'ultimo si è occupato delle prospettive dell'Est europeo) ci sembra soffra del consueto limite di questo tipo di trasmissioni: al pubblico vengono offerte solo le opinioni personali dei giornalisti invitati a discutere. La novità di questo ciclo è rappresentata dai brevi filmati introduttivi: ma anche questi filmati inducono ai commenti e alle interpretazioni, anziché fornire dati e informazioni capaci di costituire utili elementi di confronto e di verifica.*

SENZA TENSIONE — *A mano a mano che la narrazione procede e gli avvenimenti si accumulano, i riassunti introduttivi delle puntate del telefilm I fratelli Karamazov si fanno più densi e insieme caotici: ci piacerebbe proprio capire a che cosa servano, ormai. Chi non ha visto le puntate iniziali, è destinato a non capire quasi nulla della storia complessiva, e questo punto: e questi riassunti non gli giovano certo. D'altra parte, lo abbiamo già scritto, questa riduzione del romanzo di Dostojevski va avanti come una antologia di racconti.*

Forse, non è tutta responsabilità di Fabbri e di Bolchi in questo caso, più che in altri, la ripartizione in puntate risulta decisamente dannosa perchè, nonostante il suo andamento che lo assomiglia a un romanzo d'appendice, I fratelli Karamazov ha una tensione interna che non tollera pause. Sta di fatto che in questa versione televisiva quel che manca è proprio la tensione: e, si badi, non la tensione del «giallo», ma la tensione razionale ed emotiva insieme dei destini umani che dialetticamente si scontrano e si intrecciano in un unico flusso nel quale ogni storia finisce per prendere senso dalle altre.

Sul video, le cose vanno in ben altro modo. Anche la quinta puntata, dedicata per gran parte all'episodio della Gruscenka e del suo seduttore, faceva caso a sè: e tra l'altro, ci è parso, andava avanti cincischiando le situazioni. L'intiera puntata avrebbe dovuto essere dominata dall'incubo dell'aggressione iniziale di Dimitri, sicchè l'arresto finale sarebbe dovuto giungere come l'inevitabile colpo: e, invece, aggressione e arresto sono apparsi come aspetti staccati rispetto a tutto il resto, anche perchè tutta la sequenza iniziale risultava, in buona misura, gratuita. All'interno della puntata, efficace e misurata ci è parsa la recitazione di Giancarlo Dettori, che era il seduttore; mentre Lea Massari, che aveva finora portato avanti bene il suo personaggio, ha finito, secondo noi, per ripetere se stessa.

g. c.

Madre Vietnamita di Renato Guttuso

Una litografia originale a colori e numerata da 1 a 200 che correderà l'edizione speciale in pelle del volume «Trent'anni» di Renato Guttuso per coloro che sottoscriveranno l'abbonamento straordinario di 150.000 lire.