

Come i «baroni delle cattedre» difendono la gestione segreta e privata delle Università

Le esemplari vicende dell'Ateneo di Sassari

Le lotte degli studenti, dei professori e del personale non insegnante per la partecipazione democratica alle scelte - Anche «Il Popolo» sottolinea lo scandalo dell'intervento della polizia e delle misure autoritarie

E' raro trovarsi d'accordo con Il Popolo, col quotidiano dc. Una volta che accade, vale forse la pena di raccontare la vicenda.

La storia comincia a Sassari, dove l'Università (tutti gli studenti, tutto il personale tecnico e amministrativo e parte dei docenti) ha lottato da gennaio ad oggi per chiedere — come scrive Il Popolo — 4 marzo — «maggiore democrazia e soprattutto la pubblicità delle operazioni di governo dell'Ateneo, mentre il settore più conservatore e autoritario dell'Ateneo gliela nega», creando ostacoli che «se non nascondono altro, certamente celano una concezione del potere universitario superata dai fatti, oltre che dalle coscienze, e degna di epoche lontane».

Nascondono anche altro, in verità. Un'inchiostro di Maria Musu su Paese Sera (18-19 febbraio) ha rivelato episodi sconcertanti. La Facoltà di Agraria, che ha una «tenuta modello» di sessantatenni, ha svenduto come carne da macello venti mucche di razza pregiata (bruno-alpine) col pretesto che non vi era fieno per nutrirle, senza neppure l'autorizzazione degli organi amministrativi. Più fortunato, tra le bestie, è il cavallo della studentessa Wilma Masala il quale rischia di diventare famoso, nonostante non abbia vinto nessun derby... lo ha citato il liberale Delidella nella riunione del Consiglio comunale dedicata alla situazione universitaria, perché il nobile animale era stato regalato alla giovane dal padre (uno dei maggiori contribuenti sassaresi) per il suo compleanno. Contemporaneamente, l'Università le aveva assegnato il presalario, rifiutando a molti giovani di famiglie povere. Anche nelle cliniche universitarie vi erano state denunce di indebita appropriazione di proventi, di ricevute irregolari, di evasioni fiscali (direttori di clinica che dichiarano due milioni annui di impossibile).

Logica perfetta

Il lettore avrà capito che, a parte l'episodio delle mucche, non ripetibile ove non esistano tenute-modello, le altre magagne (ingiustizie nelle cliniche, ruberie nelle indebitate appropriazioni di proventi, di ricevute irregolari, di evasioni fiscali (direttori di clinica che dichiarano due milioni annui di impossibile)).

A Sassari, come è forse più che altrove, nell'Università e intorno ad essa si è

lottato per aprire questa gestione. L'intero Consiglio comunale, l'assessore regionale all'istruzione (il Dc Dettoni), tutte le organizzazioni sindacali hanno solidarizzato con l'azione degli studenti, del personale non docente dei professori democratici. «Non si può francamente — scrive Il Popolo — perché in un ateneo che si pone all'avanguardia nella realizzazione di questi metodi si debbano manifestare rigide forme di chiusura. Se quanti si oppongono alla pubblicità degli organi di governo dell'Ateneo non hanno nulla da nascondere, è incomprendibile che continui ad opporvisi. Se hanno qualcosa da nascondere, allora la richiesta di pubblicità ha ancora maggiori motivi di essere».

Logica perfetta, ed è un peccato che ad essa non siano sensibili né la magistratura (e la polizia) sassarese, né il ministro della Pubblica Istruzione. La prima, infatti, è intervenuta non già per reprimere frodi ed abusi dei baroni e dell'amministrazione, bensì per fare sgomberare, il 23 febbraio, l'Aula magna nella quale studenti, personale non insegnante e professori della facoltà di Giurisprudenza tenevano lezione ed assemblea. Con il risultato, poiché l'aula era stata data in uso alla facoltà di Giurisprudenza, di commettere probabilmente più di un reato (interruzione di pubblico servizio, impedimento del lavoro di pubblici ufficiali, etc.), come risulta da un esposto inviato dai professori di diritto P. Catalano e G. Carboni e dal SUNPU-CGL al Consiglio superiore della magistratura. Il secondo, il ministro de' Misasi, è ancora meno sensibile alla logica del Popolo. Il 23 febbraio, il ministro sosteneva alla Direzione dc che «ancora oggi è possibile giocare la carta della riforma... purché sia una riforma che, per profondità e chiarezza di disegno politico, per incisività di soluzioni istituzionali e per ampiezza di interventi strutturali, risulti credibile». Il 25 febbraio, la Direzione dc pubblicava la risoluzione intitolata Scuola democratica con piena autonomia per la libertà umana, un inno alla «autentica autonomia delle istituzioni scolastiche» e alla partecipazione democratica negli organi di governo degli atenei, «assicurata dalla pubblicità delle deliberazioni di tali organi». Il giorno dopo, il ministro Misasi telegrafava invece a Sassari: «Questo ministero ritiene che le specifiche funzioni tecniche degli organi collegiali universitari escludano

la possibilità di dare pubblicità alle riunioni». Ma non aveva scritto lui stesso (o almeno letto) la risoluzione della Dc? Ma non aveva approvato il progetto governativo sull'Università, che ammette, sia pure in modo limitato, questa pubblicità degli organi di governo? O si tratta di un errore degli uffici ministeriali? In questo caso, il ministro può presto ripartire: i deputati sardi di tutti i partiti hanno presentato interrogazioni sul caso, ed una rapida risposta alla Camera può correggere il telegramma.

Le paure del ministro

Noi, tuttavia, non crediamo ad un errore. Il ministro, in privato, ha espresso timore che la vittoria degli universitari sassaresi aprisse una fase di lotte negli altri atenei, per ottenere anche altrove la pubblicità degli organi di governo, cioè che gli universitari lottassero per conseguire ciò che la legge consente e che la riforma promette, e per andare oltre: per ottenere non solo che gli attuali organi deliberanti siano aperti, ma che siano composti diversamente, in modo da rappresentare le forze che dall'interno dell'Università ed anche della società (sindacati, Regioni, etc.) premono per il suo rinnovamento. Per impedire questo movimento, interviene la polizia ed interviene il ministro, anche a costo di paralizzare l'Università. Il Popolo scrive che «è già di per sé trasmissibile che un ateneo rimanga quasi completamente fermo per oltre un mese... ma è veramente insopportabile che questo si verifichi non a causa di violenze o di disordini o di qualsiasi altra forma di sopraffazione di una parte sulle altre, ma perché si vuole contrastare una richiesta di democrazia e di partecipazione che, non bastasse altro, costituisce l'elemento più significativo che la riforma universitaria, ora in discussione al Senato, contiene».

In verità, contiene ben poco; ed è proprio la lotta nelle Università e nel paese, ed il suo intreccio con l'azione parlamentare, che può allargare gli spazi democratici, superare le resistenze accademiche e governative, trasformare la «scuola da corpo separato» in istituzione aperta alle esigenze di rinnovamento che promanano con tanto vigore dalla società italiana.

Giovanni Berlinguer

«MORTE A VENEZIA» SUGLI SCHERMI ITALIANI

Agonia di un uomo e di una cultura

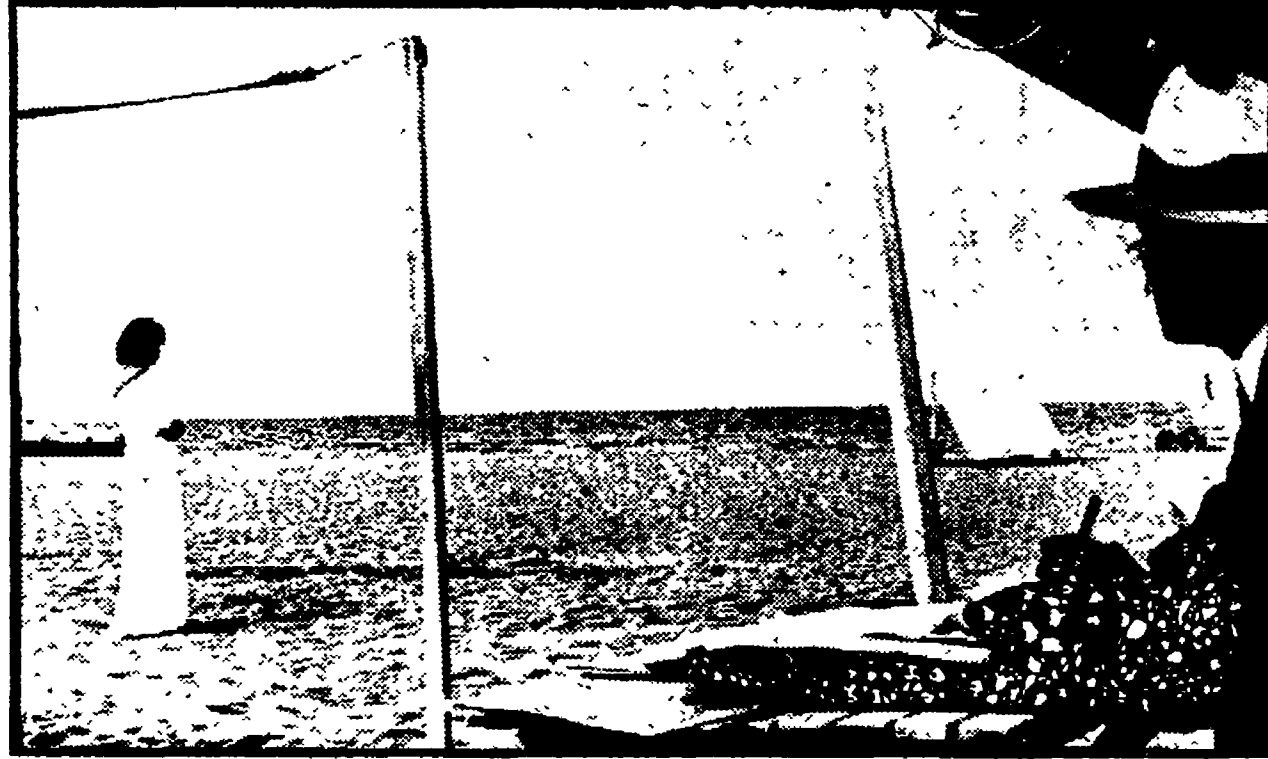
Luchino Visconti portando sullo schermo il romanzo di Thomas Mann non si adagia nell'illustrazione, ma tende a ricreare in autonomia di linguaggio la complessa problematica dell'opera - L'estetismo e il decadentismo nella visione critica dello scrittore tedesco e nella sofferta elegia del regista italiano - L'«ambiguità» della musica e dell'arte in generale - Il richiamo al «Doktor Faustus» - L'interpretazione di Dirk Bogarde



Silvana Mangano e il giovane svedese Björn Andresen. All'attrice italiana Visconti ha affidato il breve, ma incisivo ruolo della enigmatica signora polacca, madre del giovane Tadzio



Dirk Bogarde è Gustav von Aschenbach in uno degli incontri con il giovanetto



Ancora un incontro tra Gustav von Aschenbach e Tadzio nella luce desolata della spiaggia del Lido di Venezia

Al termine di un lungo, graduale approccio, e avendo coperto di cenni e richiami al mondo dello scrittore tedesco il proprio cammino di regista, Luchino Visconti ha finalmente affrontato di petto il suo Thomas Mann, in una delle opere, se non maggiori, certo geniali e significative: *Morte a Venezia*, (ma l'articolo è caduto, per ragioni che ci sfuggono).

Morte a Venezia appare in questi giorni (dopo l'anteprima mondiale di lunedì scorso a Londra, e quella romana di ieri sera) nelle principali città italiane; ed è facile prevedere che riuscirà entusiasti, dissenzienti e polemici attorno alle scelte e agli esiti, tematici e stilistici, del lavoro di Visconti; oggi alla vigilia di cimentarsi con un altro fra i protagonisti della letteratura del secolo, Marcel Proust. Dopo la curva discendente della *Morte a Venezia* (ma non siamo noi nel giudizio), da *Vaghe stelle dell'Orsa* e dallo *Straniero*, e dopo il fiero sussulto della *Caduta degli Dei*, ecco che *Morte a Venezia* ricompare l'immagine di un Visconti di nuovo signore dei suoi mezzi, sicuro del suo magistero e nel contempo animato dalla sottile inquietudine dei veri artefici. *Morte a Venezia*, sarà bene dirlo subito, non si adagia nella illustrazione, sia pure squisita, nella «lettura visiva» del testo di Mann; ma tende, e in larga misura perviene al risultato, a ricreare con autonomi segni la dimensione linguistica e la complessa problematica.

Musica come malattia

Da narratore e saggista qual era in Mann, Gustav von Aschenbach, il personaggio centrale di *Morte a Venezia*, diventa in Visconti un compositore, con allusione — che la colonna sonora rende esplicita, ma che sarebbe errato prendere in senso stretto — alla figura di Gustav Mahler, il musicista austriaco spentosi proprio nel 1911, l'anno del romanzo breve maniano. Lo interesse di Mann alla musica, sin dai *Buddenbrook*, è costante, e culminerà nel capolavoro della sua tarda maturità, *Doktor Faustus*; musica come malattia, musica come la più ambigua delle arti, generata dai morbi individuali e collettivi, frutto dell'affannoso sonno del pensiero. E, dal *Doktor Faustus*, Visconti e lo sceneggiatore Nicola Badalucco hanno tratto spunti e innesti: talora richiama, poiché minacciano di ispessire il tessuto asciutto e limpido della narrazione originale, e di deviare il ritmo, quasi sempre sostenuto, della

stessa trascrizione cinematografica.

Gustav von Aschenbach, dunque, giunge a Venezia: carico di gloria, ma anche di fatica, e col debole fisico già provato dall'età, dal cimento artistico, dai logoranti discorsi interiori (che Visconti estrinseca e in qualche misura schematizza, ponendo a fronte del protagonista, in rapidi flash-back, un amico e contraddittore, quasi un «doppio» vagamente demoniaco). Aschenbach ha inseguito lo ideale di un'arte concepita come rigore della forma, come assoluta norma morale, come ordine superiore: ha esultato dalla propria attività di confusione dei sensi, le sudazioni del male, tutto quanto egli giudica torbido e impuro. Alle sue spalle ci sono pure (altro parziale scarto da Mann) la morte di una figlioletta (riferimento biografico a Mahler), la fine di una breve felicità coniugale.

A Venezia, al Lido, Aschenbach è incantato dalla venustà di un adolescente polacco, Tadzio, in vacanza colà con la sua famiglia. Non lo conosce, non gli rivolge la parola, ma è man mano posseduto, verso il giovanotto, da sentimenti, che invano cerca di reprimere. E' tentato di fuggire, ma banali circostanze (da lui più o meno inconsapevolmente provocate) lo «costringono» a rimanere, nonostante la pesantezza dello scirocco, nonostante il malcelato dilagare del colera nella città, spopolata via via di turisti. Accompagnato da simboli ferali, spauriti e insieme stregato da incontri sinistri, Aschenbach si lascia andare nelle braccia della morte, che lo stesso Tadzio sembra addiargli.

«Dice l'autore: Chi ha contemplato coi propri occhi la bellezza / è già consacrato alla morte». Ma questi due versi costituiscono la formula originaria e fondamentale di ogni estetismo ed è a ragione, pertanto, che l'omosessualità si può chiamare estetismo erotico... Non vi è benedizione, in essa, se non quella della bellezza; che è una benedizione di morte». Così Thomas Mann nella sua *Lettera sul matrimonio* (1923); nella quale, più oltre, ribadisce che «ogni forma di estetismo è di natura pessimistico-organica, inclina cioè alla morte». Qui è senza dubbio una delle chiavi del racconto, valida anche per la reinvenzione che ne ha fatto Visconti. Con un'avvertenza: che l'artista è, per Mann, «proprietario del mediatore (per quanto ironico) tra i due mondi della morte e della vita». In Mann, insomma, anche nella *Morte a Venezia*, il distacco dalla materia è sempre lucido, netto. L'estetismo, il decadentismo trovano nella «mediazione ironica» dell'autore non una condanna moralistica, ma una radicale critica storica, nel nome di un moderno nascente.

L'ambiguità dell'arte e della storia è cosa che Visconti soffre ancora invece dall'interno, con tutta la sua sensibilità, anche quando sembra intellettualmente dissociarsene. La sua musa, anche nell'estremo della crudeltà, è l'elegia, non la satira. Nella sua *Morte a Venezia*, più dei dibattiti verbali estratti in modo un tantino meccanico dalle pagine maniane (anche del *Doktor Faustus*, come si è detto), conta del resto il flusso avvolgente delle immagini, ove si esprime con grande fascino, e sovente a un alto livello d'arte, lo straziato pellegrinaggio di Aschenbach verso la propria distruzione.

La musica di Mahler — i cui «Adagi» sono sempre così dolenti e sempre così protesi ad un distacco dalle cose e proprio ad un addio alle cose stesse — questa musica dà una commossa vita interiore ai grandi silenzi di cui dicevano alla fine del secolo, non meno profondo, racchiuso negli sguardi, nel mistero di occhi che si rincorrono, del silenzio, l'eternità. Ed è questo canto che illumina il silenzio (Silenzio è ancora una nenia di Musorgskij, sovrastante la desolazione della spiaggia deserta).

In questa musica che non è il contrario del silenzio e non è la «colonna sonora» del film, ma una componente primaria di esso, sta dunque anche la capacità del regista di risalire a un particolare momento della cultura europea (Mahler, Thomas Mann Adorno), alla cui comprensione la scelta musicale porta un non trascurabile contributo.

Nel ventre della laguna

Ogni indugio decorativo, avvertibile all'inizio — e suffragato comunque dalle preziose collaborazioni di Piero Tosi (per i costumi), di Ferdinando Scarfioni (per la scenografia), di Pasquale De Santis (per la fotografia a colori, su schermo largo) — è bandito nelle fasi culminanti della narrazione: l'itinerario di Aschenbach nel putrido ventre della laguna, il suo pietoso imbellettarsi per un rito che non sarà d'amore, ma di morte, il suo desolato chinare il capo sulla spiaggia splendente di luce: sono momenti, per lo spettatore come per il regista, di intenso rapimento, di potente suggestione. E' la eccezionale classe dell'interprete, l'attore inglese Dirk Bogarde, ha occasione di manifestarsi appieno, con rara qualità e ricchezza di toni. Ben

scelti e ben guidati, tutti gli altri rispondono docilmente al disegno dell'autore: cominciando da Björn Andresen, che è il micidiale fanciullo, e da Silvana Mangano, che è sua madre. L'apparizione notturna della famiglia polacca, quando Aschenbach non riesce più a mettere freno ai moti dell'animo, ci fa ricordare, nella sua spettrale plasticità, la sortita dei Sei personaggi pirandelliani. Anche qui la vita che irrompe nel composto equilibrio dell'arte, lo conturba, lo sconvolge. E con la vita, la morte.

Aggeo Savioli

Mahler, musica e silenzi

Per la parte musicale, il film presenta un notevolissimo interesse: l'inserimento, cioè, di musiche di Gustav Mahler, le quali, però, non sono meccanicamente utilizzate nel film come opportunistica colonna sonora. Esse, anzi — diremmo — costituiscono affatto il «sonoro» del film. L'aver trasformato in un compositore il protagonista del film (nel racconto è uno scrittore — un compositore — come sostituisce affatto il «sonoro» del film).

Potranno registrarsi forzature nell'accostare *La morte a Venezia* al *Doktor Faustus*, ma è certo che il richiamo alla musica di Gustav Mahler assume qui una sua interna necessità. E questo può essere chiarito, tenuto conto che già nei «titoli di testa» appaiono le indicazioni delle *Sinfonie* (la Terza e la Quinta) dalle quali sono tratti i brani che costituiscono il «sonoro» del film: è anche un film di grandi silenzi, mai interrotti, peraltro, dalla musica di Mahler, che si fa invece accresciuti d'intensità.

Come nel *Doktor Faustus* viene insinuato che il contrario della civiltà non è necessariamente la barbarie, così il film di Visconti, e in particolare dimostra che quella musica di Mahler non è il contrario del silenzio. I silenzi sono musicalmente spezzati, e in un modo, esclusivamente dall'orchestra dell'albergo e dal quartetto dei suonatori ambulanti che sberleffano la bella gente in vacanza.

La musica di Mahler — i cui «Adagi» sono sempre così dolenti e sempre così protesi ad un distacco dalle cose e proprio ad un addio alle cose stesse — questa musica dà una commossa vita interiore ai grandi silenzi di cui dicevano alla fine del secolo, non meno profondo, racchiuso negli sguardi, nel mistero di occhi che si rincorrono, del silenzio, l'eternità. Ed è questo canto che illumina il silenzio (Silenzio è ancora una nenia di Musorgskij, sovrastante la desolazione della spiaggia deserta).

In questa musica che non è il contrario del silenzio e non è la «colonna sonora» del film, ma una componente primaria di esso, sta dunque anche la capacità del regista di risalire a un particolare momento della cultura europea (Mahler, Thomas Mann Adorno), alla cui comprensione la scelta musicale porta un non trascurabile contributo.

E. V.

Un'interessante antologia di Aldo De Jaco per gli Editori Riuniti

Come Roma divenne Capitale

Per il centenario di Porta Pia un'«antistoria» basata su documenti, testimonianze, lettere, verbali di processo, discorsi parlamentari che restituiscono il clima di un'epoca — La terza e stanca generazione garibaldina — Complessità di rapporti fra monarchia e Vaticano



ALDO DE JACO, già autore di una interessante antologia sul brigantaggio meridionale, ha curato per gli Editori Riuniti un'antistoria *Roma capitale* (1970, pagg. XXI + 838, L. 8.500), in occasione del centenario. Il volume è anche un utile contributo alla conoscenza complessiva, e non mitica, di un decennio chiave (1860-1870) della storia dell'Italia unita. Si tratta di un'ampia e ben coordinata raccolta di documenti, testimonianze, lettere private, verbali di processo, polemiche, discorsi parlamentari, osservazioni di contemporanei (arricchita da numerose illustrazioni), che restituisce, vivo, il quadro di un'epoca: i disordini a Torino dopo l'annuncio della Convenzione di settembre e dei trasferimenti della capitale a Firenze (1864), i moti popolari di Palermo (1866), l'appuntamento mancato a Roma (da patriotti, cattolici e garibaldini), nel 1867, le rivolte sociali del macinato, infine il 20 settembre 1870 sono riproposti attraverso i diversi sentimenti e le diverse passioni dei protagonisti (da Vittorio Emanuele II a Pio IX, ai papi oscuri garibaldini, ai saglieri e zuavi pontifici).

La presa di Roma — si sa — non fu una grande operazione militare. Bloccata ormai, la Francia di Napoleone III dalla guerra con la Prussia, gli ostacoli maggiori al compimento dell'unità italiana venivano, paradossalmente, dal re (che voleva aiutare l'imperatore, suo «tradizionale» alleato), ma il personale politico aveva incominciato a volgersi in direzione di Berlino (si pensi, per esempio, alla posizione del Sella) e prevalse. Del resto, grossi pericoli di perturbamen-

ti rivoluzionari non potevano più esserci: il «garibaldinismo» era praticamente finito a Montevideo ed a Capri. L'impresa delle «camicie rosse» aveva assunto un'altra colorazione: la nuova generazione garibaldina aveva in comune con quelle del 1849 («Repubblica Romana») e del 1860 (spedizione dei Mille) soltanto, quasi, l'approssimativa divisa. E' appunto nel 1870 generale del loro esercito, è un po' il simbolo di questa metamorfosi, il vecchio grido «Italia e Vittorio Emanuele», insomma, mentre ormai urgevano in patria esigenze, idee nuove — di repubblica, di riforme — non era tanto sinattuale, quanto, piuttosto, il segno di una parabola involutiva pressoché conclusa (l'antica passione rivoluzionaria rivivrà in vece, nelle migliori «camicie rosse», a Parigi, in difesa della Repubblica e della Comune).

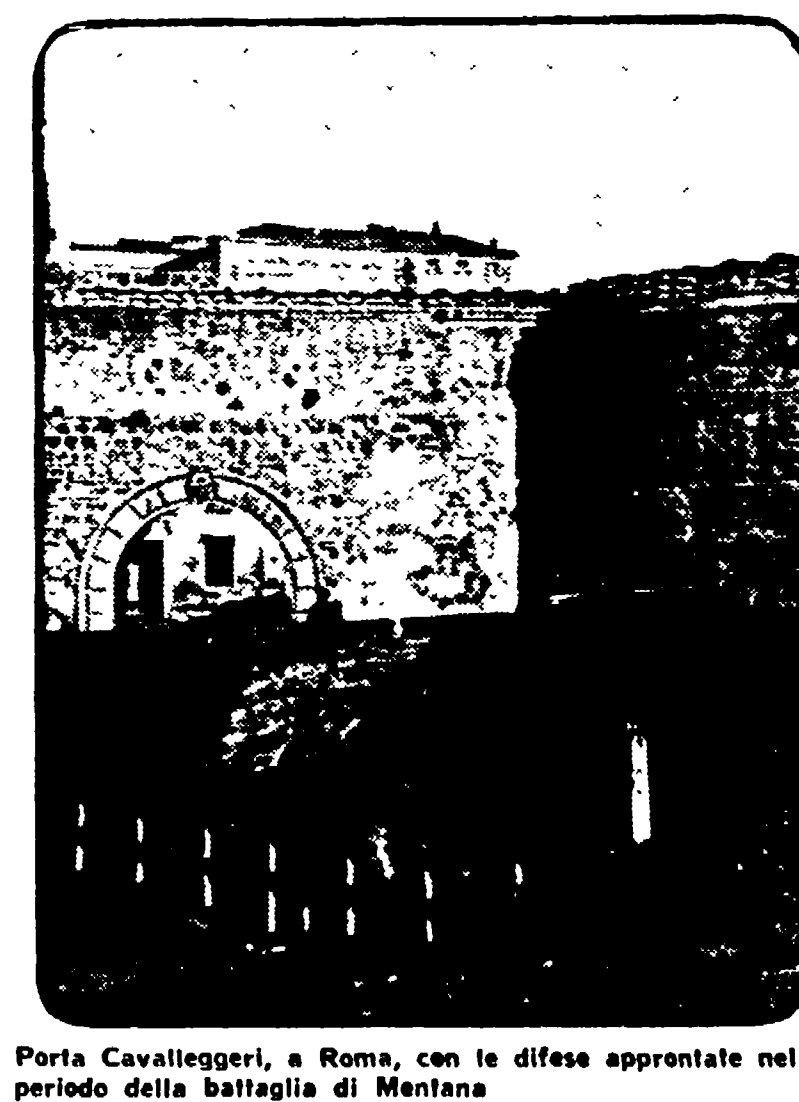
Una risposta conservatrice

Alle esigenze, ai problemi nuovi le classi dominanti del Regno avrebbero dato, ancora una volta, soddisfatta e placata con la conquista di Roma la agitazione «rivoluzionaria», e ristabilita saldamente l'autorità della monarchia (scossa, nel 1866, dalle distate di Custoza e di Lissa), una risposta conservatrice. Il Vaticano, allora, tornò ad essere un valido interlocutore, nonostante tutto. Il gesuita padre Cur-

(già inflessibile difensore del potere temporale) non tarderà ad autocorrettarsi: «invece una lettera confidenziale a Pio IX proponendogli una nuova linea di condotta che, in effetti, verrà sostanzialmente accolta. In proposito, alcune osservazioni di De Jaco ci sembrano pertinenti: «... dopo, i brevi intensi anni della fine del decennio '50 culminati nel '60 garibaldino e nella fine del Regno delle Due Sicilie, Pio IX ne aveva concluso che era finita l'epoca d'un possibile gioco fra le potenze e, pur lasciando al cardinale Antonelli il compito di proseguirla usque ad finem, s'era voltato al popolo per schierarsi con la Chiesa contro gli errori dell'epoca, innanzi tutto il liberalismo ritenuto antica mela (malgrado la monarchia costituzionale e tante professioni di moderato realismo) del socialismo. «Così il «Sillabo», così il dogma dell'infalibilità dovevano erigere contro le empietà del modernismo mura ben più alte di quelle che circondavano il papa».

«E' dunque una partita complessa quella che si apre fra Stato e Chiesa a partire dal settembre 1870 e che porterà, gradualmente, ad un'alleanza dapprima sotterranea, poi sempre più aperta (dal patto Gentiloni fino al Concordato del 1929) in funzione servatrice, in difesa di un assetto economico-sociale insidiato dalla nascita e dallo sviluppo (in Europa e in Italia) del movimento operaio.

Mario Ronchi



Porta Cavalleggeri, a Roma, con le difese approntate nel periodo della battaglia di Mentana