speciale-libri

La rottura con la scuola autoritaria

L'attesa ristampa di « C'è speranza se questo accade al Vho » di Mario Lodi

«Osservare i ragazzi mentre giocano sulla strada o nel cortile ignorando la mia presenza, è sconcertante: c'è in loro una aggressività ricca di fantasia, un comportamento libero, un linguaggio scarno ma incisivo e una felicità motoria... La campana della scuola distrugge quello stato felice ed eccoli tra i banchi, a vivere l'altra vita, quella dell' "obbligo" più o meno rassegnati».

«C'è una terribile somiglianza fra le celle di una vecchia prigione e le aule della scuola... Nella sosta di mezza mattina, quando le scolaresche scendono nel cortiletto privo di verde, sorvegliate dai maestri, hai l'impressione di essere fra detenuti che pigliano l'aria».

Abbiamo posto di seguito questi due brani di Mario Lodi — l'uno tratto da *C'è speranza se questo accade al Vho* (Einaudi, 1972, pp. 310, L. 1500), il primo diario delle esperienze didattiche di Lodi ora ripubblicato da Einaudi a vent'anni di distanza dalla prima edizione, l'altro tratto dal più recente e famoso *Il paese sbagliato* — per riassumere nel giro di poche frasi la sostanziale continuità dell'ispirazione e del lavoro condotto dal maestro di Piadena, ma anche l'approfondimento che in questi anni hanno avuto temi e motivi del suo impegno didattico, politico e sociale. Nel primo libro l'esigenza di rompere con il metodo della scuola autoritaria nasceva dall'esperienza della guerra e della Resistenza, con molte speranze e illusioni; nel secondo, si avverte il peso delle delusioni patite per via, mai deviate però in disperazione, e si avverte anche la maturata consapevolezza del diverso livello a cui si situa oggi lo scontro politico, anche sul piano didattico e pedagogico, delle rinnovate e raffinate forme di oppressione scolastica, delle nuove prospettive.

Se infatti, per esemplificare, nel testo libero «Dialogo fra zappatori» (1956) la fatica e il dramma del lavoro erano colti ancora a livello di condizione esistenziale o sul piano della osservazione e descrizione tecnica, come nel testo «Il lavoro del muratore», nel *Paese sbagliato* i nessi sociali e politici si faranno più precisi, come nell'indagine che porta a scoprire lo «sbaglio» per cui il contadino che lavora la terra riceve in un anno 734.686 lire mentre il padrone che non lavora e vive in città guadagna 41 milioni di affitto. Di fronte a «scoperte» di questo genere fatte dagli alunni in una atmosfera educativa liberatoria, conservatori e reazionari, in pratica la scuola ufficiale, hanno accusato Lodi e quanti operano come lui di plagio, di indottrinamento, di strumentalizzazione, come se educare significasse bendare gli occhi per nascondere la realtà dei rapporti sociali e mantenersi «neutrali» tra sfruttati e sfruttatori.

Lodi fa parte del Movimento di Cooperazione Educativa, che si ispira alla pedagogia e alle tecniche educative dell'educatore francese marxista Freinet. Vent'anni fa in Italia i maestri aderenti al MCE erano poche decine, oggi sono qualche migliaio e rappresentano la parte più viva della nostra scuola. Essi cercano di trasportare il loro impegno politico democratico anche nella attività didattica, per cambiare la scuola e non semplicemente per migliorarla. Ma l'analisi e l'impegno politici, anche nei momenti didattici apparentemente più «tecnici» sono sempre impliciti, e i libri di Lodi lo dimostrano ampiamente; la controprova è rappresentata dai mille ostacoli, non escluso l'uso di strumenti amministrativi e disciplinari, che la scuola ufficiale suscita contro questi insegnanti innovatori.

Ovviamente l'esperienza di Lodi non è tutta indiscutibile; egli stesso è il primo a rifiutare un'esaltazione acritica del suo lavoro, e del resto la discussione e la verifica critica e collettiva sono tra i principi fondamentali del MCE. Ma una delle lezioni più valide che ci vengono da quanti come Lodi operano e lottano dentro questa scuola contro questa scuola consiste nel rifiuto di separare predicazioni rivoluzionarie e impegno pratico di contestazione e lotta là dove ciascuno si trova a lavorare e a svolgere un ruolo professionale.

Far scuola «bene» — non come vorrebbero i ministri della pubblica istruzione e i padroni, ma secondo le esigenze e i bisogni di chi finora ha sofferto sulla propria pelle i guasti di una scuola e di un'educazione «sbagliata» — è oggi dovere di ogni insegnante che non voglia limitare la propria militanza rivoluzionaria a una pura dichiarazione di principio o, nel migliore dei casi, a un impegno politico esterno alla scuola. Soprattutto se «fare scuola bene» significa educare personalità libere da condizionamenti, autonome, critiche, produttrici di cultura e di politica, in possesso di strumenti intellettuali e culturali idonei a conoscere e capire la realtà per poterla trasformare, definizioni e concetti che la pedagogia progressista predica da tempo (e a parole sono universalmente accettati) e che coincidono di fatto con le caratteristiche qualificanti dell'uomo nuovo, dell'uomo socialista.

La violenta campagna di denigrazione che da destra si è abbattuta, anche sul piano personale, su Mario Lodi, così come sui maestri che lottano contro i libri di testo è una spia eloquente del profondo significato politico di un tale tipo di impegno didattico-pedagogico e della sua non integrabilità

Fernando Rotondo

George Grosz: « Giornata grigia », 1921

La catastrofe della Germania nel teatro di Toller

Grido e rivolta di un testimone impotente

La rivoluzione e l'individualismo di una forte personalità poetica - I disperati ricordi della presa del potere da parte dei nazisti nell'autobiografia « Una giovinezza in Germania » - La ricerca teatrale

Nel 1968 un intervistatore della televisione tedesca occidentale ebbe modo di parlare con la vedova di Eugene Levinè, il grande rivoluzionario comunista fucilato l'indomani della caduta della Repubblica dei Consigli di Monaco nel 1919. Tra l'altro le chiese se avesse mai incontrato, durante il suo esilio, Ernst Toller, il drammaturgo e poeta dell'espressionismo che di quella Repubblica era stato presidente come esponente del Partito Socialista Indipendente, antagonista e rivale di Levinè. La signora rispose: «Sì, l'ho visto una volta in Inghilterra... Appena arrivata, pensai che avrebbe potuto aiutarmi a trovare del lavoro giornalistico o simile. Quando mi presentai a lui, era così irritato che gli dissi se avrei potuto parlargli più tardi, qualora mi potesse aiutare; mi rispose in modo teatrale con larghi gesti "Sempre, per tutto". Non potei sopportare questo atteggiamento, per cui non l'ho più incontrato». Qual è il suo ricordo personale di Toller?, chiese ancora l'intervistatore; e Rosa Levinè disse: «... Dapprima non mi ha fatto una grande impressione, ma più avanti, quando lo vidi in lotta con Levinè, certamente non mi ha più fatto una buona impressione... Era molto vanitoso, e questo si notava maggiormente; naturalmente era poco simpatico».

La teatralità e la vanità sono dunque le caratteristiche della personalità di Toller; e proprio da esse è partito Tankred Dorst per il suo dramma che, oltre al titolo omonimo, porta la dizione «scene di una rivoluzione tedesca». Dramma di un notevole impegno demistificatorio e di una rara vigoria intellettuale, sul quale, il giudizio del curatore del volume *Teatro* di Ernst Toller, edito da Einaudi (pagg. 339, Lire 4000), Emilio Castellani, è forse inficiato da troppa simpatia per il *suo* poeta-rivoluzionario.

Resta il fatto che dal testo di Dorst — che è scoppiato in Germania come una bomba, ed è valso anche a mettere un po' d'ordine nelle convinzioni e nelle credenze dell'opinione pubblica media, che sugli avvenimenti del 1918-1919 ha delle idee assai confuse — il profilo che vien fuori di Toller è quello di un uomo piuttosto debole e incerto, spinto sulle vie della rivoluzione non già da una precisa adesione *politica* e da una chiara visione *ideologica* delle forze in gioco, dei mezzi e degli obbiettivi (adesione politica e visione ideologica come furono quelle di un Levinè, appunto, capo e guida dei comunisti bavaresi), ma da sentimenti umanitari generici accompagnati da un individualismo sfrenato.

Una conferma di questo generico umanitarismo ci è data dalla rilettura, in unico volume, delle principali opere drammatiche di Toller; una conferma dell'individualismo sfrenato ci vien dalla conoscenza del suo libro autobiografico, *Una giovinezza in Germania*, tradotto e curato dallo stesso Castellani per Einaudi. Libro utilissimo, e dai sicuri pregi letterari; scritto nel 1933, ormai a tanti anni distanza dagli avvenimenti (esso abbraccia il periodo dell'infanzia e della gioventù di Toller, e arriva fino alla fine del quinquennio trascorso in carcere a Niederschönenfeld, la fortezza dove fu rinchiuso dopo il processo intentatogli per aver partecipato alla Rivoluzione dei Consigli di Baviera) ce li ripropone nella chiave strettamente individuale dell'intellettuale che vi passa in mezzo, tra teatralità e sofferenza, senza capirli poi molto.

Una giovinezza in Germania ha una breve prefazione di Toller stesso, scritta «nel giorno del rogo dei miei libri». Ben lungi dall'avere la lucidità di un Brecht, questo scritto è sintomatico: è, tutto sommato, una specie di querimonia sulla catastrofe della Germania, l'interrogarsi disperato di un testimone impotente davanti alla presa del potere da parte dei nazisti.

Per il teatro, l'unico suo testo dell'emigrazione di una certa importanza, anche se alquanto debole, è il *Pastor Hall* (non compreso nel volume di Einaudi), del '39, l'anno del suicidio, all'hotel Myflower di New York. Drammia edificante con un ministro del culto che, in pieno nazismo, compie l'estremo sacrificio andando a predicare contro gli obbrobri dei campi di concentramento nella sua chiesa. Qui di espressionistico non c'è proprio nulla, e non per questo testo si ricorderà Toller, ma per i cinque riuniti nel volume. Di questi, solo *I distruttori di macchine* sulla rivolta luddista ai primi dell'Ottocento in Inghilterra non era stato mai tradotto in Italia;

Il grido e la rivolta, l'urlo e la disperazione, i personaggi, un discorso ellittico e febbrile, immagini di teatro coagulate in tanti segmenti o stazioni a sé stanti, l'irrazionalità della resa di fronte alla realtà della vita, una indubbia carica di protesta sociale, sono tutti elementi tipici e distintivi del teatro di Toller e del teatro espressionista in genere; leit motiv di fondo, la guerra, la prima guerra mondiale con i suoi mucchi di cadaveri devastati. In *Una giovinezza in Germania* Toller narra il suo praticantato di macellaio sul fronte francese, scene potenti di guerra sono nella *Svolta*, nel suo insieme un caotico urlo sgangherato su sfondo cimiteriale che lungi dal far capire le leggi della guerra, confondeva ancor più le idee.

Assai debole, ma con pagine di estrema vigoria espressionista, è *Uomo-massa*, una sintesi scenica del conflitto tra individuo e massa; e Toller sta, a dispetto del suo rivoluzionarismo verboso, col primo dei due termini. Il dramma è ricco di suggestioni, e non per nulla lo ritroviamo recitato anche oggi, da qualche parte in Europa: in Italia ne fu data un'edizione nel 1969 dalla Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna, una edizione quant'altre mai anacronisticamente espressionista, anche se di un certo livello. Motivo primo di questa seduzione, la dimensione irrazionale, il linguaggio fumoso.

Hinkemann (lo *Sciancato*) è forse il testo più completamente espressivo dei modi di Toller, il più poetico e quello in cui l'espressionismo si manifesta più compiutamente. Ma è *Hoplà noi viviamo* l'opera secondo noi più alta di Toller per ricchezza di significazioni politiche (lo mise in scena Piscator nel 1927): il tragico fallimento di una rivoluzione. Strehler lo propose per la prima volta al pubblico italiano nel 1952.

La bibliografia sull'espressionismo, se non su Toller, è anche in Italia abbastanza ampia, da Mittner a Chiarini. Rimandando a questi studi, ci limitiamo qui a ricordare la polemica che suscitò nell'emigrazione tedesca antinazista il dibattito organizzato sull'espressionismo dalla rivista *Das Wort* che uscì a Mosca dal 1936 al 1939, diretta da Brecht, Bredel e Feuchtwanger. Contro le troppo decise condanne (Lukács), contro i giudizi troppo radicali, Brecht, che pure aveva scritto «questo movimento (l'espressionismo) era contraddittorio, disuguale, confuso, erigendo anzi la confusione a principio, essenzialmente protestatario, e la sua protesta nasceva dalla sua impotenza»; che aiceva di sè «personalmente non sono mai stato espressionista» (e questo valga per i sostenitori della tesi di un espressionismo brechtiano giovanile), Brecht, dicevamo, scriveva nel 1938: «C'era nell'espressionismo molto da imparare per dei realisti, che sono gente portata a istruirsi, degli spiriti pratici che cercano di prendere il meglio dovunque lo trovino. Da Kaiser, da Toller, da Göring c'era davvero di che prendere per un realista». E' il migliore elogio che sia mai stato fatto per Toller.

Arturo Lazzari

I cristiani di fronte alla guerra nel Vietnam

Crisi del rapporto tra Chiese e mondo contemporaneo

La pubblicistica cattolica, assai ricca in questi ultimi anni di saggi e di studi sui temi generali riguardanti la giustizia e la promozione umana, va ora concentrando la sua attenzione su problemi più specifici e sulle situazioni particolari per comprendere più a fondo le ragioni che sono alla base della crisi del rapporto tra Chiesa e mondo contemporaneo.

A tale proposito, desideriamo segnalare le ricerche di Max Delespesse pubblicate in Italia da *Jaca Book (Questa comunità che si chiama chiesa* e *La conversione cristiana: cambiamento di rapporti)* in cui vengono affrontati i problemi riguardanti, appunto, il rapporto tra la Chiesa istituzionale ed un mondo permeato di valori sempre meno cristiani e, addirittura, non cristiani. Le esperienze differenti che i cristiani compiono nelle varie comunità diventano essenziali per misurarsi con il processo storico in atto e con il cambiamento di valori che esso comporta. Lo stesso impegno politico del cristiano, come viene riscontrato dall'autore di queste ricerche, non può essere più condizionato da una scelta fatta a priori ma dalla scoperta di problemi, di situazioni compiuta attraverso l'esperienza vissuta. Il cristiano, a questo punto, non ha più l'obbligo di obbedire ad un partito, anche se questo si chiama cristiano, ma ha innanzitutto il Vangelo a cui ispirarsi e la realtà in cui opera per confrontarsi.

Questo criterio metodologico viene seguito anche dagli autori, tutti cattolici, dei sei studi pubblicati nel 1971, dalla rivista *Projet*, dedicati alla società americana ed alle Chiese americane.

La crisi che oggi travaglia in forme anche drammatiche la società e le Chiese americane — scrive uno degli autori, il prof. Gordon C. Zahn — trova una prima spiegazione nel distacco (donde la confusione) ormai esistente tra parola ed oggetto o fatto a cui essa viene riferita da persone diverse.

Per esempio, le parole razzismo, rivoluzione, liberazione assumono significati diversi nel popolo americano di fronte al grande ed appassionante fatto che si chiama Vietnam. E ciò è risultato chiaro da inchieste che sono state condotte nelle università tra i giovani e nelle città tra generazioni diverse. C'è, innanzitutto, una crisi di linguaggio che tocca, non soltanto, la classe dirigente americana, ma le stesse Chiese che «di fronte al razzismo e alla guerra del Vietnam hanno, in complesso, assunto una posizione prudente per non turbare le loro *clientele*».

«La teologia e la pastorale — si legge in questo studio di *Projet* — sono orientate per soddisfare le esigenze del momento e per essere accettabili il più possibile ai credenti». La Chiesa cattolica, in particolare, nello sforzo di adattarsi e di parlare a due culture ha finito per «sconcertare i tradizionalisti senza soddisfare i progressisti». Per i giovani la Chiesa «non ha saputo affermare il potenziale profetico della cristianità e questo fatto è drammatico per la società in crisi».

E' così che i giovani hanno cominciato ad accusare le Chiese di «complicità silenziosa» di fronte al male dilagante (Martin Luther King soleva parlare del «terribile silenzio dei buoni») nel senso che non si può essere neutrali o ambigui di fronte a problemi scottanti e compromettenti come quelli del Vietnam e del razzismo. Bisogna avere il coraggio di «correre il rischio».

La conclusione dei saggi di *Projet* è tutta qui: «correre il rischio» nel senso di «compromettersi con la storia». E' la sola via che una Chiesa, un movimento di massa possono imboccare per svolgere un ruolo popolare in modo positivo. Ma questo è l'assunto di tutta una pubblicistica che, portando avanti sia pure faticosamente gli *insegnamenti conciliari*, chiede alla Chiesa di far seguire alle parole i fatti perché sia credibile.

Alceste Santini

Un ritorno tra underground e successo

Bob Dylan, l'ex cantore del terribile impero USA

Le musiche del « Concerto per Bangla Desh » e per « George Jackson » - Un'antologia in italiano di blues, ballate e canzoni

Bob Dylan è tornato tra noi, si dice. Il giovane «menestrello», cantore delle angosce della «generazione atomica», viene pian piano restituito al suo mondo e a quel successo che già ne aveva schiacciata la personalità musicale.

E' un dato di fatto, per alcuni addirittura inaccettabile, ma Dylan si sta nuovamente inserendo in un mondo musicale lucido e progressista che un tempo fu la «sua invenzione». Dai ghetti intellettualistici, ai canoni *underground*, fino alla milizia rivoluzionaria all'interno delle strutture: è questo il processo evolutivo che ci porta attraverso *Like a Rolling Stone, Blowin' the wind* fino al *Concerto per Bangla Desh* e *George Jackson*. E Dylan è tornato prepotentemente alla ribalta, per dirci che aveva ragione, per dimostrarci che il mondo oggi va così come lui ci aveva predetto, e la tattica da seguire è sempre la stessa che ci annunciò il giorno della sua integrazione nel sistema: un pranzo di nozze, una casa nuova (non a Long Island o a Manhattan, bensì al Greenwich Village), uno stuolo di dolci pargoletti e soprattutto tanti dischi d'oro.

Mentre il tempo gli restituisce le sue striminzite ragioni e la sua pace esistenziale, inizia il «Dylan *revival*»: viene pubblicato il libro *Tarantula*, scritto in parte durante la lunga degenza che seguì un grave incidente motociclistico nel '66; la sua casa discografica lancia sul mercato una raccolta di successi — l'album doppio che si intitola *Bob Dylan: un uomo, un poeta* — presentandolo come «l'autore da riscoprire», supponendo che le ultimissime «generazioni *rock*» neppure lo conoscono. In Italia, invece, Stefano Rizzo, si cimenta in un saggio biografico di Dylan che ha per titolo *Blues, ballate e canzoni* (New Compton Italiana, pp. 304, L. 1.200). Un tentativo spontaneo, quest'ultimo, di restituire a Dylan una dimensione storico-musicale «obiettiva» che non ha niente da spartire con la mostruosa macchina pubblicitaria che lo sta resuscitando. Il guaio, forse, per questa interessante raccolta dei testi più significativi di Dylan — corredati da commenti filologicamente indicativi — è proprio la presupposta «obiettività» che offre un ritratto del *folksinger* fin troppo consueto, arricchito da simbolismi piuttosto scontati. La problematica di questo ultimo *angry young man* la conosceva mo in ogni dettaglio, mentre i risvolti umani, così ingombranti e tanto determinanti nelle evoluzioni del personaggio, ci sfuggono ancora.

Sarà opportuno, dunque, ripercorrere cronologicamente le tappe fondamentali della carriera di Dylan in modo analitico per ricostruirne, almeno in minima parte, la frammentaria identità.

Robert Zimmerman nasce nel '41 a Duluth (Minnesota) e la sua infanzia non rivela nulla di straordinario, a parte la solita, spiccata, inclinazione verso la musica. Nel '59 Robert lascia la casa paterna (allora viveva a Higgins, una cittadina nei pressi del confine canadese) e si avvia verso New York, la metropoli, in compagnia della sua chitarra da dieci dollari. Ma a New York ci arriverà soltanto nel '61. Fin qui, è tutta «mitologia» ma, una volta al Greenwich Village, le sue tracce si fanno più nitide. Il giovane Zimmerman ha già fatto da tempo la sua scelta musicale: il suo modello è Woody Guthrie (il grande *folksinger* statunitense è già gravemente ammalato, colpito dallo stesso morbo che lo porterà alla tomba, sei anni più tardi) ma ben presto si accorge che c'è modo di attualizzare le già assai incisive problematiche del suo maestro denunciando apertamente il «terribile impero americano» che comincia a scoprire con i propri occhi.

A questo punto, sembra di essere tornati in piena atmosfera anni '59 e lo stesso Allen Ginsberg diventa uno dei suoi più fedeli ammiratori: forse ritrova nel giovane i suoi momenti più belli, *Howl* per intenderci. (Per il prossimo mese è annunciato un long playing scritto e cantato dai due). Ed è proprio per l'amicizia con Ginsberg che Robert deciderà di adottare lo pseudonimo di Bob Dylan (in onore al poeta Dylan Thomas, uno dei promotori della *beat generation*, morto nell'autunno del '53) con cui incise il primo album, che si intitolava, appunto, *Bob Dylan*.

Con la sua partecipazione al Festival di Newport nel '63, Dylan sale entusiasta i primi gradini della celebrità. Ed è proprio a questo punto che inizia la sinistra attività dei discografici, che finiranno col presentarlo come la risposta americana ai Beatles e ai Rolling Stones. Infatti, il discorso di protesta assumerà toni più astratti, mentre il linguaggio di Dylan comincerà ad «elettrificarsi», avvicinandosi al *rock*, grazie anche al contributo di alcuni gruppi che incidono con successo le sue composizioni, presentandole sotto una veste musicale differente (vedi gli arrangiamenti di *Mr. Tambourine man* e *All I really want to do* incise dai Byrds).

Nel '65 Dylan incide due *long playing, Bringing it all back home* e *Higway 51 revisited*; quest'ultimo contiene una canzone, *Like a Rolling Stone*, che il cantautore compose durante un viaggio a Londra: una presa in giro dei lazzi divistici di Mick Jagger che Bob aveva conosciuto, appunto, in Inghilterra.

Ma anche per Dylan, il cerchio della verità cominciava a stringersi. Nonostante che molte delle sue canzoni fossero ancora proibite dalla radio e dalla televisione per il loro contenuto di denuncia, accanto al *folksinger* circolano insoddisfazioni e malcontento. I testi dei suoi brani successivi si fanno sempre più lirici e intimisti: chi aveva riposto fiducia in lui finisce con l'accusarlo aspramente. Nel '66, un incidente di moto lo immobilizza per quasi due anni (i suoi amici lo sfottono, e fanno accostamenti con James Dean). Nel '68 torna sulle scene, ma non è più lo stesso, ormai teorizza definitivamente una sua integrazione tattica ed opportunistica.

Poi verranno il Festival di Wight e nuove incisioni con il supporto di una formazione fissa, The Band (ora in proprio). Dylan sembra definitivamente tramontato, sia come militante, sia come musicista, ma ecco il miracolo, dovuto in parte ad alcune incisioni clandestine che sono l'ultimo grido dell'*underground* divenuto moda e, soprattutto, al concerto di beneficenza, l'estate scorsa, per i profughi del Bangla Desh. Infine, Dylan sfrutta il momento a lui propizio incidendo *George Jackson*, in memoria del prigioniero politico negro assassinato dalla polizia. Eccolo, dunque, di nuovo tra noi, per chi vuole crederci.

David Grieco

Bob Dylan durante una prova di registrazione

Libri ricevuti

Poesia narrativa e saggistica

Ugo LEONZIO, « La norma », Einaudi, pp. 149, Lire 1.600.

Romano BILENCHI, « Il bottone di Stalingrado », Vallecchi, pp. 180, L. 2.400.

Romano BILENCHI, « Il capofabbrica », Vallecchi, pp. 165, L. 1.500.

« L'Ordine Nuovo 1921 », il reprint dell'Ordine Nuovo quotidiano, 1. semestre, Editori Riuniti, L. 35.000.

VRANICKI, « Storia del marxismo », Editori Riuniti, vol. II, pp. 580, L. 3.200.

AUTORI VARI, « Uomo natura società. Ecologia e rapporti sociali », Editori Riuniti, pp. 496, L. 3.000.

« Il pensiero di Gramsci », a cura di C. Salinari e M. Spinella, 2 vol., pp. 436, L. 1.800.

DEL BOSCO, « Da Pinelli e Valpreda », Editori Riuniti, pp. 190, L. 900.

LENIN, « La guerra imperialista », Editori Riuniti, pp. 224, L. 2.200.

LENIN, « La rivoluzione di ottobre », Editori Riuniti, pp. 488, L. 3.000.

A. VARVARO e C. SAMONA', « La letteratura spagnola dal Cid ai Re cattolici », Sansoni Accademia, pp. 312, L. 1.500.

Giampiero TINTORI, « Gli strumenti musicali », UTET, 2 vol. pp. 1140, Lire 25.000.

A. LA TORRE, « Letteratura e comunicazione », Bulzoni editore, pp. 386, Lire 3.700.

« Le Chiese e la guerra », a cura di Alceste Santini, Napoleone editore, pp. 239, L. 1 800.

ERICH FROMM. « Psicanalisi della società contemporanea », Edizioni di Comunità, pp. 348, L. 3.000.

H. G. GINOTT. « Bambini e genitori », Garzanti, pagine 211, L. 600.

« Dibattito su Rossellini », a cura di G. Menon, Partisan edizioni, pp. 132, Lire 1.000.

K. READ BAKER - XENIA F. FANE. « Il mestiere di genitore », Armando editore, pp. 294, L. 2.800.

CESARE LOMBROSO. « Gli anarchici », Napoleone editore, pp. 185, L. 2.000.

K. MARX - F. Engels. « Scritti italiani » a cura di Gianni Bosio, Samonà - Savelli, pp. 284, L. 2.900.

zoomlibri

Il momento di Wedekind

Il viso squadrato, radi e larghi baffi sormontati da un naso dritto e da due occhi gelidi e infiammabili, forte personalità estroversa e imprevedibile, Frank Wedekind (1864-1918) fu attore di varietà, collaboratore di un famosissimo giornale satirico il «Simplizissimus», scrittore di racconti e soprattutto autore teatrale. Una riproposta di Wedekind è in atto in Italia. In breve tempo sono usciti alcuni suoi scritti fondamentali: *Lulu* (Adelphi, 1972, pp. 201, L. 2.800), *Drammi satanici* a cura di Ferruccio Masini (De Donato, 1972, pp. 330, L. 4.600) e *Drammi e novelle* (UTET, 1971, pp. 522, Lire 2.450). A Roma, per la regia di P. Chéreau, il Piccolo Teatro di Milano presenta Lulu.

L'autore di Lulu «la sovrana di quei brevi anni in cui la sessualità fu davvero un problema primario, che toccava le radici di tutto: reincarnazione della *mater seava Cupidinum*, prostituta sacra, intatto essere preistorico, essa trascina con sé nella distruzione un corteo variegato di uomini, ma il vero oggetto della distruzione è lei stessa» (Calasso). Lulu vien giustiziata da Jack lo Sventratore. Forse non casualmente Wedekind stesso interpretò la parte di Jack lo Sventratore nella prima assoluta del *Vaso di Pandora* (Vienna, 29 maggio 1905) organizzata da Karl Kraus (che a sua volta recitava la parte di Kungu Poti). Il luogo della rappresentazione era sorvegliato dalla polizia. Quella sera gli invitati dovettero avere la sensazione di vivere una esperienza eccezionale. Non lo sapevano ma assisteva no alla prima rappresentazione di un testo fondamentale del teatro del '900.

Quella sera Karl Kraus (che era stato l'organizzatore della serata) lesse una lunga introduzione, in cui diceva tra l'altro che Lulu è una donna «che desidera non che genera; non riproduttrice della specie, ma produttrice di piacere». Questa sola affermazione spiega la presenza della polizia. La Germania guglielmina e benpensante non poteva vedere di buon occhio que sto poderoso drammaturgo dalla battuta secca e tagliente, che si permetteva di dire verità innominabili tatore di voluttà perverse variamente rivalutate in voluttà cosmiche, e nello stesche infatti gli costarono quattro mesi di fortezza dura per «lesa maestà»: incautamente si era messo a sfottere l'imperatore!) come che «la carne ha il suo proprio spirito» e quindi che non esiste separazione tra lo spirito e la carne.

In questo, Wedekind seguitava (peraltro senza troppo consapevolezza teorica) una linea ideologica di tipo materialistico presente nella cultura tedesca fin dai Settecento, dallo *Sturm und Drang* (Masini). Lulu va capita all'interno di una logica sociologica e storica ben precisa: il simbolo della innocenza infantile del vizio, come qualsiasi eccesso (qualsiasi libertà) viene giustiziata dal braccio legale e criminale dell'ordine costituito.

«Satanista e clown, ardito e feroce caricaturista della borghesia guglielmina, esalso tempo sincero moralista, predicatore cioè della purezza dell'istinto» (Mittner). Questo è Frank Wedekind. Per la borghesia un anticonformista al limite della criminalità, per gli altri un padre putativo (dell'espressionismo e del surrealismo, per esempio). «In nessuno come in lui le strisce sanguinanti lasciate dallo staffile dell'esperienza si sono trasformate in solchi aperti alla semina della poesia» (Karl Kraus).

B. Ardighello