L'itinerario di Carlo Levi

Pittura e conoscenza

La grande mostra antologica di Mantova documenta il nascere e il maturare — in mezzo secolo di lavoro — di un'arte profondamente radicata nell'uomo e nella realtà

La città di Mantova ha voluto rendere omaggio a Carlo Levi con una mostra antologica che ricopre l'intero itinerario della sua attività di pittore dal 1922 a oggi. La mostra, presentata da Antonio Del Guercio, è stata ordinata nella splendida sede del Palazzo del Te. Dopo le rassegne tenute in questi ultimi anni nel Mezzogiorno, è questa la prima grande antologica di Levi al Nord. Giustamente, il sindaco di Mantova, Gianni Usvardi, ad apertura di catalogo, rileva l'importanza dell'avvenimento, sottolineando come attraverso le immagini di Levi, presenti a Mantova, si compia anche sul piano della cultura, « in estrema comunicatività, la solidale e indispensabile fusione fra Nord e Sud, fra i contadini della Basilicata, della Calabria e della Puglia, e le mondine e i bifolchi di ieri e gli operai dell'agricoltura di oggi del Mantovano, del Cremonese, del Lodigiano ». Sono centosettanta le opere esposte e la scelta appare esemplare in quanto non uno degli aspetti della pittura di Levi vi è trascurato, dal ritratto al paesaggio, dalla natura morta alla composizione. In tal modo, il mondo umano e poetico di Levi, nella molteplicità delle sue espressioni, si dispiega davanti agli occhi, lungo le stanze del Palazzo del Te, in tutta la sua ricchezza.

Nella vicenda dell'arte contemporanea italiana, l'arte di Levi costituisce una sorta di scandalo: è una pittura che non rientra nei canoni del gusto, nella logica delle tendenze. E' una pittura cioè che sfugge a quegli schemi critici di comodo, sufficientemente tranquillizzanti, entro i quali sono ammessi di solito soltanto gli artisti « neutrali » o accuratamente esorcizzati. Levi non è in alcun modo un artista esorcizzabile.

In Lucania

Non è possibile separare la pittura di Levi dalla visione ch'egli è andato elaborando dai prodigiosi capitoli di *Cristo s'è fermato a Eboli* e, ancora prima, da *Paura della libertà*, sino ai testi che, oltreché sulla Lucania, ha scritto sulla Sicilia, la Sardegna, la Calabria, o magari anche sull'India e sull'URSS. Si tratta infatti di una visione che pervade ugualmente le sue pagine come le sue tele e che unisce in un solo vivente lievito storia e mito, uomo e natura, mondo animale e vegetale, valori esistenziali e valori della coscienza. Ma se il nucleo centrale della meditazione di Levi sulla realtà contadina meridionale, dall'epoca in cui fu confinato in Lucania dal fascismo, nel 1935, a oggi, non è mutato, è vero tuttavia che negli anni di questo dopoguerra, sotto la spinta dei vasti movimenti per le riforme, egli vi ha introdotto la convinzione di un sicuro processo d'emancipazione, il passaggio cioè dai dolori e dagli spaventi ancestrali, dalla magia e dal fatalismo, alla presa di coscienza, all'affrancamento dal proprio passato di millenarie soggezioni.

Si sbaglierebbe dunque a pensare che Levi veda nel mondo contadino una realtà da mantenere separata dal flusso generale della storia. Ciò di cui egli è persuaso è solo l'esigenza di salvare tale mondo, nell'essenza delle sue virtù originarie, lungo il processo della sua liberazione e del suo inserimento, convinto che l'autenticità remota e profonda del mondo contadino, custodita nei secoli come un tesoro nascosto, coi suoi caratteri non ancora sviliti o corrotti, possa costituire un apporto insostituibile alla trasformazione della società.

Una visione di questo tipo, in Levi, è andata prendendo fisionomia nel corso di una formazione abbastanza diversa da quella di tanti altri artisti e intellettuali della sua generazione. La formazione di Levi ha inizio a Torino negli anni Venti e s'allarga prestissimo a una esperienza culturale e politica europea. Intorno al 1930 si può dire che la sua struttura morale e ideale abbia già preso consistenza e definizione. Egli allora faceva parte del « Gruppo dei Sei », insieme con Menzio, Paulucci, Chessa, Boswell e Nicola Galante. Nel '65, in un suo ricordo, Levi ha rievocato efficacemente il difficile clima di quel periodo: « Erano tempi, egli ha scritto, di scelte e di responsabilità totali. La grande stagione della Torino operaia, dell'aristocrazia popolare dell'*Ordine Nuovo*, si chiudeva con le leggi speciali, l'arresto, la morte e l'esilio dei suoi rappresentanti, dei suoi eroi; il fascismo toccava e distorceva anche l'arte, l'origine e la forma dell'espressione. La resistenza appariva necessaria. Lo spirito del Gruppo dei Sei si fece in questa lotta... ».

Mentre però gli altri artisti del « Gruppo » insistevano nella trasposizione dell'esperienza francese, dagli impressionisti a Matisse, in una chiave di dolce, sommessa evocazione ed emozione della realtà, Levi, a metà del '30, sembra investito da una rivelazione improvvisa che sconvolge la sua pittura dal profondo. In lui cioè esplode la componente espressionista, la singolare componente dell'espressionismo ebraico, che ha in Soutine il suo vertice, e quindi la foga di Kokoschka. Quadri come *Il signore* e *L'eroe cinese* del '30, o il ritratto di Alberto Moravia del '31, o la *Figura retorica* del '32, tutti esposti a Mantova, sono infatti di già completamente fuori dal clima dei « Sei ». In essi cioè il problema dell'uomo è preso alle radici, la pittura si fa ardente, accesa, lingueggiante. Inquietudine, struggimento, protesta: ecco ciò che si legge in queste tele. Con tali opere Levi da una parte si allacciava a Scipione e dall'altra preludeva a Guttuso; e preludeva anche a quello che sarebbe poi stato il più vivo espressionismo di « Corrente ».

Il primo quadro che Levi dipinse al confino fu la *Testa di vitello scuoiata*, anch'essa presente al Palazzo del Te, un quadro dove la biblica ostia sacrificale si muta in sanguinante traslato di sopraffazione e di morte. In questa immagine Levi riuniva per la prima volta al sentimento di un'Europa avviata verso la tragedia la sorte del Mezzogiorno, perdurante tragedia di una violenza più antica generata da una cieca oppressione sull'uomo.

Si andava così preparando il Levi del dopoguerra, il Levi della feconda maturità di oggi. Ciò che aveva imparato in Lucania, egli lo porterà poi con sé nell'esilio di Francia, dove nel '39 metterà mano a quel saggio di larga cadenza poetica che, pubblicato sette anni più tardi, stupirà per l'anticipazione delle sue intuizioni. *Paura della libertà* non è che l'itinerario dell'uomo che, districandosi dagli sgomenti, dai mostri arcaici e contemporanei, va incontro alla giusta misura di sé nella luce di una ragione non astratta, non trascendente, vivamente incorporata in ogni momento della nostra vita individuale e collettiva insieme. E' in questo modo che Levi collegava il senso della sua esperienza lucana al senso dell'Europa su cui avevano già incominciato a rotolare i carri armati nazisti. « Il domani non si prepara coi pennelli, ma nel cuore degli uomini », così egli scriveva. E aggiungeva: « Gli uomini che hanno seguito i loro Dei al fondo dell'inferno, anelano di tornare alla luce, e di germogliare, come un seme sotterraneo. Dal sommo della paura nasce una speranza, un lume di consenso dell'uomo e delle cose. La guerra dell'uomo con se stesso è finita, se davvero l'arte ci indica il futuro, e se possiamo leggerlo sul viso e nei gesti degli uomini. E forse è nato chi prepara, nei quadri, l'annuncio della separazione, l'amoroso sorgere di una pittura senza terrore ».

Ecco: una pittura di conoscenza poetica, non di terrore, è quella che in questi anni Levi ha intrapreso, ridiscendendo nelle terre del Mezzogiorno non più come prigioniero, ma come uomo libero, come uomo-artista non già alla « ricerca del tempo perduto », bensì del tempo nuovo che vede aprirsi il duro e impenetrabile destino del Sud a una insorgente consapevolezza; una pittura della coscienza; una pittura senza vanità, testimonianza di rivelazione, dichiarazione di fedeltà al manifestarsi umano e naturale dell'esistenza. Ecco dunque le sue tele, dipinte con respiro calmo, spontaneo, sicuro; con una adesione ferma.

Grigi, lividi azzurri, ocre, terre bruciate: sono questi i colori che prevalgono nelle tele in cui Levi per vasti cicli racconta la vicenda del Sud, con una pittura che va da un quadro all'altro con ininterrotta continuità, con la medesima necessità quotidiana della vita, dell'umana esistenza di quelle terre arse, screpolate, dolorose e stupende.

I ritratti

Di queste immagini meridionali, a Mantova, vi sono alcuni tra gli esempi più alti, come *Il lamento per Rocco Scotellaro*, *Le parole sono pietra*, il *Fuoco di gennaio*. Ma, vicino a queste opere, vi sono anche le opere che ricordano gli incontri e le amicizie di Levi, i suoi ritratti, a cominciare da quelli di Nello e Carlo Rosselli, dipinti tra il '29 e il '32, per seguitare con quelli di Leone Ginzburg, Saba, Di Vittorio, Ehrenburg, Neruda, Siqueiros: una galleria di volti d'uomini politici, di artisti e scrittori, che si fondono, in un solo discorso, coi volti dei suoi contadini meridionali.

Ma le cose da dire su questa grande antologica di Levi sarebbero ancora molte. Davanti a queste opere ci si rende conto d'avere a che fare con una personalità forte, definita, con un artista che si muove unicamente in obbedienza ai propri impulsi, alle proprie convinzioni, seguendo una strada che è soltanto sua, avendo da dire cose, da esprimere idee e sentimenti. Che meraviglia quindi se la sua opera non sembra rientrare nei fragili schemi consacrati dalle « oscillazioni del gusto »? Ciò che importa è aprire un colloquio con le sue opere con la stessa chiarezza e verità che le opere stesse rivelano. E questo è sicuramente il modo migliore per accorgersi di quali fondamentali valori espressivi Levi sia maestro e di quale autentica e straordinaria energia siano epicentro le sue immagini.

Mario De Micheli

I nuovi orientamenti della rassegna veneziana

Come rinasce la Biennale

Il superamento della logica di sottogoverno attraverso un effettivo confronto culturale dal quale è nato il documento programmatico - Contro un'istituzione cristallizzata - Sabato l'apertura con un convegno internazionale sul fascismo

Dal nostro inviato

VENEZIA, ottobre.

Niente « vernici », ricevimenti, cerimonie mondane. La « nuova » Biennale si apre sabato prossimo con un convegno internazionale di artisti e uomini di cultura: un convegno di testimonianze sul fascismo nel mondo. E le prime iniziative saranno dedicate al Cile: ai suoi pittori che dipingeranno « murales » nei « campielli » e davanti alle fabbriche di Marghera; ai canti nostalgici che dai recessi degli altopiani andini erano scesi a Santiago a interpretare una breve stagione di libertà; al cinema nato nel fervore creativo di « Unidad popular » soffocato dalla cappa di piombo dei generali.

« La politica non è cultura », si era sentito obiettare da varie parti di fronte al taglio polemicamente antifascista deciso dal Consiglio direttivo per le prime manifestazioni della Biennale. Di certo c'è che la cultura è libertà.

E' un momento grave, difficile, per Venezia. La « legge speciale » non marcia. Attorno a questo fantasma che non prende corpo si intrecciano manovre pericolose. Il teatro La Fenice occupato dal personale simboleggia la crisi in cui anche le più prestigiose istituzioni veneziane vengono lasciate cadere. E la preannunciata chiusura invernale di un albergo con la tradizione del Bauer Gruenwald — previo licenziamento d'un centinaio di lavoratori — anticipa sinistramente la prospettiva d'una Venezia non solo completamente « terziarizzata », ma « stagionale »: una città morta d'inverno e che dovrebbe aprirsi soltanto nei periodi del movimento turistico, come accade per gli immensi falansteri di cemento costruiti sulle nostre spiagge.

Qualcuno aveva chiesto alla « nuova » Biennale di intervenire nella crisi di Venezia per « salvare » la città. In effetti, come cassa di risonanza turistica: qualche mostra, una rassegna musicale, del cinema. Il tutto in chiave rigorosamente « neutra », a cui poter appiccicare l'etichetta « Culturale » con la C maiuscola. In definitiva, ciò che interessava era prolungare di qualche settimana il pieno negli alberghi di lusso. Il senso delle « manovre estive » attorno alla Biennale non si discosta molto da questo. Vi hanno dato corpo alcuni giornali, settori legati alla dirigenza fanfaniana della DC e della RAI-TV, gli ambienti della destra veneziana, dalla Compagnia grandi alberghi alla Confindustria, persino una esigua minoranza di membri del Consiglio della stessa Biennale.

Non si voleva una Biennale che si presentasse esplicitamente sotto l'insegna antifascista, e con un programma di iniziative capace di significare fin dall'inizio un taglio netto con il passato.

Ma come si è giunti ai nuovi indirizzi? Ne parliamo con il compagno prof. Mario Baratto, docente universitario, membro del Consiglio direttivo. La nuova Biennale nasce come un riflesso abbastanza meccanico della formula di governo: un Consiglio designato a maggioranza dai partiti di centro-sinistra, le diverse cariche direttive attentamente — e preventivamente — dosate secondo la logica della «lottizzazione ». Dice Baratto: « Noi abbiamo criticato fin dall'inizio un'impostazione del genere, perchè una istituzione culturale che voglia positivamente operare nel quadro complesso della situazione italiana e mondiale deve avere un suo spazio autonomo, una sua interna dialettica, un rapporto vivo con tutte le componenti di base che chiedono e che producono cultura. Bloccarla negli schemi di una formula di potere ancorata alla maggioranza attualmente al governo significava condannarla in partenza alla sterilità e al fallimento ».

Espressione di questa critica comunista (e di altre componenti del Consiglio, fra cui i rappresentanti delle Confederazioni sindacali) furono le elezioni del presidente e del segretario a strettissima maggioranza di voti. Ma da allora cammino se ne è compiuto. Il dibattito reale apertosi in Consiglio, sulle linee della politica culturale, sui valori e sui contenuti nuovi che la Biennale doveva riuscire ad esprimere e interpretare, trovare interlocutori aperti fra i rappresentanti socialisti come il prof. Mazzariol e il regista Monicelli, la mediazione del presidente della rassegna Ripa di Meana, una udienza non passiva in uomini della cultura cattolica come Ermanno Olmi e nello stesso rappresentante « ufficiale » della DC, Rossino.

Da questo dibattito nascevano le linee del documento-programma della Biennale. Il Consiglio direttivo non ne recepiva dall'esterno, dalle decisioni di vertice dei partiti del centro-sinistra i punti di fondo: bensì li enucleava con uno sforzo autonomo di elaborazione e anche di « invenzione ».

Interpretare questo dibattito secondo gli schemi parlamentaristici, significa ridurre una impegnativa discussione culturale al livello di pettegolezzo.

Di più. L'insistenza con cui certi osservatori non disinteressati hanno insistito su aspetti del genere, non era solo frutto di miopia o deformazione politica: serviva a mascherare gli autentici scogli che ritardavano il varo del programma della Biennale, come i rinvii e la lesina nei versamenti finanziari sia da parte del governo come della Regione, della Provincia, del Comune di Venezia. La Biennale si è trovata a dover avviare un programma con un bilancio del tutto insufficiente, per giunta solo parzialmente finanziato. E con i problemi drammatici di sedi pericolanti, uffici insufficienti, personale limitatissimo, alcuni vertici del quale, per dire le cose come sono, in evidente anche se incomprensibile atteggiamento di « non collaborazione ».

La preparazione

Nonostante tutto, ripetiamo, cammino se ne è percorso parecchio. La legge istitutiva della nuova Biennale è del 26 luglio 1973. Ma il Consiglio — a causa dei patteggiamenti del centro sinistra — può convocarsi la prima volta solo il 20 marzo del 1974. Dopo una prima contrapposizione piuttosto rigida, la logica della « lottizzazione » viene sbloccata. Si costituiscono due gruppi di lavoro, a Venezia e a Roma, che prescindono dalle rappresentanze partitiche. In una prima seduta pubblica del 18 maggio si presentano le linee ispiratrici del programma quadriennale. Esso viene varato il 3 giugno 1974, nei tempi previsti dallo Statuto: quale altro organismo in Italia può vantare simili precedenti?

Ma la cosa più significativa è che se presidente e segretario generale erano passati a marzo con un solo voto di maggioranza, ora il programma quadriennale e le nomine dei tre direttori di settore (Gregotti, Ronconi e Gambetti) ottengono l'unanimità nel Consiglio direttivo. Gli steccati di partito, gli ordini di scuderia non hanno retto di fronte alla visione dei compiti della nuova Biennale. Una Biennale in cui il rapporto interdisciplinare sostituisce la vecchia concezione settorializzata e clientelare. Una Biennale soprattutto che non vuole cristallizzarsi come istituzione, ma porre continuamente in discussione se stessa realizzando un rapporto organico con le unità di base, i produttori e i fruitori di cultura di tutto il mondo. Da qui la decisione di costituire, accanto ai tre grandi settori interdisciplinari, il « gruppo permanente di lavoro », il « gruppo scuola » e il gruppo dei mezzi di comunicazione di massa, come diretta emanazione del Consiglio.

Si tratta di infrastrutture che si pongono compiti permanenti di ricerca culturale caratterizzano decisamente « questa » Biennale, che attraverso di essi realizza il proprio aggiornamento continuo, la definizione delle sue tematiche, in legame con la realtà in movimento. Da simile impostazione generale si è dovuti immediatamente passare ad un programma di attività capace di evidenziare tutto il nuovo: il coinvolgimento di un pubblico più vasto e rinnovato, l'allargamento degli spazi operativi, la valorizzazione del momento internazionale insieme al rafforzamento del legame con Venezia, e con il territorio veneto, in modo da svolgere un ruolo attivo di promozione e di recupero nel disgregato tessuto locale in cui la Biennale opera.

Già il 26 luglio, il Consiglio direttivo varava il programma sperimentale di manifestazioni per il 1974, proprio per venire incontro alle esigenze di Venezia e insieme di affermazione della vitalità della nuova Biennale. Sottolinea Mario Baratto: « Si è trattato di un vero atto di coraggio. I tempi tecnici estremamente ridotti, la mancanza di una "macchina organizzativa" efficiente, la carenza di sedi e di mezzi, ci hanno resi consapevoli del grosso rischio cui si andava incontro. Abbiamo preferito correrlo, nella consapevolezza che la Biennale doveva presentarsi, e farlo con un biglietto da visita che la differenziasse subito, decisamente, rispetto al passato. Non è stato uno scontro facile, ma alfine tutto il Consiglio ha convenuto sulla esigenza di una caratterizzazione in senso risolutamente democratico e antifascista delle prime manifestazioni della nuova Biennale». E' dunque una Biennale ricca di potenzialità democratiche, cui occorre guardare con impegno, solidarietà e simpatia.

Con il Cile

Come saranno queste manifestazioni che a partire dal 5 ottobre e fino al 15 novembre si succederanno a Venezia e nella terraferma? Con la scelta compiuta a fine luglio, il Consiglio direttivo ha saputo anticipare il grosso dibattito politico oggi in corso, il crescere in tutto il mondo di una coscienza critica e culturale attorno al dramma del Cile, alla lotta per la sua libertà. Le manifestazioni più qualificanti sono appunto quelle che avranno il Cile come protagonista. Nella loro organizzazione si misura per la prima volta quel «gruppo permanente di lavoro» che ha suscitato tante ingiustificate polemiche e speculazioni. Ad esso prestano la loro attività, oltre a quelli che compongono formalmente il gruppo, artisti di Venezia e fuori, attivisti sindacali, sociologi, studiosi, studenti. E' il primo tentativo, anche questo, di allargare il concetto di «addetti ai lavori», di fare delle manifestazioni della Biennale non il prodotto di una burocrazia specializzata, ma un momento di intervento e mobilitazione di quanti sono sensibili ai problemi della diffusione culturale.

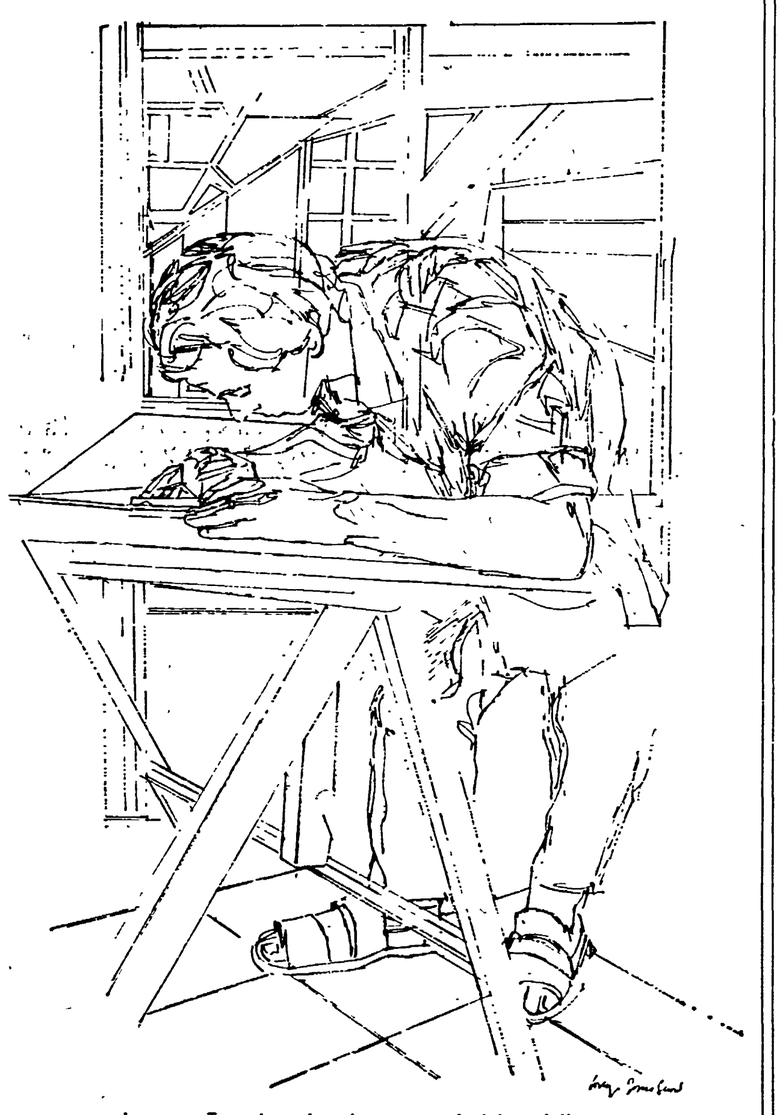
La impostazione del programma ci viene illustrata dal dottor Vladimiro Dorigo, conservatore dell'archivio storico e capo dell'ufficio stampa della Biennale: «Si è voluto dare una apertura più ampia del passato: a cominciare dal territorio. Le manifestazioni della Biennale investiranno tutti gli spazi possibili di Venezia storica, del Lido, di Murano, della zona industriale di Marghera, si spingeranno fino a Chioggia ed a Mira. Utilizzeremo "contenitori" tradizionali come il Palazzo del cinema e i Giardini di Castello, e ambienti nuovi, come i Saloni alle Zattere, la Chiesa di S. Lorenzo, gli ex cantieri della Giudecca, il capannone del Petrolchimico. Non ci saranno luoghi "riservati": faremo il cinema al Lido come nei locali della città e della terraferma; utilizzeremo i Giardini non solo per la pittura, ma anche per concerti».

E il pubblico? «Ci rivolgiamo al pubblico non solo con un tipo diverso di manifestazioni, ma con un grande sforzo per popolarizzare al massimo gli accessi. Quasi tutti saranno gratuiti. Per le manifestazioni a capienza limitata (cinema, teatro, musica) abbiamo istituito un abbonamento complessivo che costerà qualche migliaio di lire e un abbonamento di settore che non supererà le mille lire. Anche i cataloghi non saranno costosi e difficili, ma dei "dossier" di agile consultazione».

La novità più significativa? «Il settimanale "Unidad popular" che uscirà a 100 lire, per cinque sabati. Redatto da giornalisti cileni e italiani, conterrà un manifesto per ogni numero». E le iniziative vere e proprie? «Al centro, le manifestazioni per la libertà del Cile. Comprendono il convegno internazionale, il lavoro dei pittori di "murales" della Brigada Salvador Allende, musica, cinema. Poi le rassegne. Avremo una sessantina di film, divisi in sezioni monografiche, che faremo girare ovunque. Per il teatro, presentiamo due edizioni diverse dell'"Otello" scespiriano. Due grossi temi per quanto riguarda la musica: Schoenberg e Maderna. Le arti visive, per la prima volta incluse nel programma della Biennale, vedranno l'allestimento ai Saloni di una mostra fotografica di Mulas sulla Biennale stessa. E inoltre sempre ai Saloni una mostra di film di cineteca sul rapporto città-cinema-avanguardia. La Biennale non si limiterà a guardare se stessa attraverso l'occhio di un grande fotografo: cercherà di interpretare criticamente questa sua prima nuova esperienza. Le difficoltà e i limiti sono molti. Si sta compiendo uno sforzo persino superiore alle attuali possibilità. Speriamo sia compreso e apprezzato da un vasto pubblico popolare».

Mario Passi

Gli artisti italiani per il 50° dell'Unità



Lorenzo Tornabuoni: « I costruttori del socialismo »

Il dibattito sugli indirizzi scientifici e le strutture sanitarie

PER UNA PSICHIATRIA ANTIDOGMATICA

Pubblichiamo un altro intervento nella discussione sui problemi della psichiatria.

Ai tre compagni romani che hanno dato origine al dibattito sulla psichiatria il compagno Guido Burbatti obietta che chi considera « grave » la « contrapposizione netta tra approccio biologico e approccio sociologico ai problemi psicologici » per ciò stesso « non considera » che la segregazione manicomiale è il risultato dell'approccio biologico. Dunque per Burbatti la contrapposizione non deve essere considerata « grave »; ma quel che ci interessa è sapere se la contrapposizione è giusta oppure sbagliata. Se è sbagliata, come ritengo, è grave. Sbagliare è sempre grave, sia in medicina che in politica.

Col suo ragionamento Burbatti identifica l'approccio biologico e la segregazione manicomiale, legati a parer suo da un rapporto causale univoco e esclusivo. Identificazione arbitraria e, soprattutto, pericolosa. La tubercolosi è una malattia che va studiata e prevenuta e curata da un punto di vista biologico: bacillo di Koch, razione alimentare, fattori di contagio, vaccini, antibiotici, appartengono inequivocabilmente alla sfera del biologico; forse che per questo noi riteniamo giusta, oppure inevitabile e fatale, la segregazione dei malati di tbc nei sanatori costruiti dal fascismo? Nemmen per sogno: si deve sopprimere il sanatorio, così come ogni altro ospedale monospecialistico, perché, non essendo legato al territorio, alla comunità locale della quale il malato è membro, costituisce una struttura segregante. Se dovessimo condividere il giudizio di Burbatti sulla inevitabilità che un approccio biologico conduca alla segregazione, alla emarginazione, dovremmo rassegnarci a veder segregati tutti i malati di malattie organiche. Ciò che invece ci rifiutiamo di fare. E anzi combattiamo dappertutto e in ogni caso il pericolo, non solo togliendo all'ospedale il carattere monospecialistico e legandolo al territorio, ma anche sforzandoci di ridurre le strutture di ricovero e di potenziare da un lato la prevenzione, dall'altro le cure e la riabilitazione condotte fuori dall'ospedale, in ambulatorio o al domicilio dei cittadini. Perciò l'identificazione operata da Burbatti non è soltanto arbitraria: è pericolosa in quanto implicitamente disarma questi nostri sforzi.

Del resto, così come è arbitrario far discendere meccanicamente l'emarginazione dall'approccio biologico al problema psichiatrico, altrettanto arbitrario sarebbe far discendere da un approccio non biologico conseguenze automaticamente non-emarginanti. Ma quel che più conta è che l'uguaglianza « approccio biologico uguale a emarginazione » è proprio una manifestazione di quella contrapposizione tra il biologico e il non-biologico che Burbatti nega, negando al tempo stesso, però, che si debba considerare « grave »: e quanto possa invece essere grave lo dimostra proprio lui che, respingendola a parole ma condividendola in realtà, arriva al risultato implicito di ritenere possibile il rifiuto della segregazione e dell'emarginazione solo se e in quanto si tratti di malattia provocata da fattori psicosociali e non da fattori biologici.

Nel discorso di Burbatti si possono cogliere anche altre contraddizioni: egli è « certo » che l'approfondimento degli studi medicobiologici sui disturbi psichici non possa aiutare a risolvere il problema psichiatrico, ma al tempo stesso trova che a tale approfondimento non si possano negare « validità e utilità ». Quale utilità, se Burbatti ha la certezza che la soluzione non potrà venire dall'approccio biologico? A parte il fatto che, se tale certezza fosse stata condivisa da tutti anche per il passato, non si sarebbe trovato il modo di curare né i disturbi psichici dell'infezione luetica, né quelli dell'ipotiroidismo, né quelli della fenilchetonuria, c'è da rilevare che, parlando in termini più scientifici (e meno superbi) di probabilità anziché di certezza, si può giudicare molto probabile che l'approccio biologico da solo, contrapposto a quello psicologico e sociale, non riuscirà a offrire soluzioni. E questo vuol dire, ancora una volta, che per Burbatti « approccio biologico » significa automaticamente « contrapposizione » delle diverse modalità di approccio. Così non riesce a respingere la contrapposizione, riesce solo a respingere l'approccio biologico, contrapponendolo agli altri.

A questa concezione, che sottende tutto il suo ragionamento nonostante le dichiarazioni formali, Burbatti vorrebbe piegare anche quelli dei quali si professa allievo, Laing e Estorson. Ma in realtà rifiuta la loro lezione: perché Laing e Estorson, con l'umiltà e l'antidogmatismo dei veri scienziati, riconoscono legittima l'ipotesi dei fattori biologico-genetici della schizofrenia nel momento stesso in cui decidono di non occuparsi di questi fattori, bensì della fenomenologia dei rapporti interpersonali.

L'unica cosa « certa » è che assumere posizioni antidogmatiche, scegliere un punto di vista senza escludere la legittimità degli altri, è cosa molto difficile. Tuttavia è quello che dobbiamo sforzarci di fare, e non per empirico eclettismo, sia sul terreno della scienza psichiatrica, sia sul terreno della politica psichiatrica. Sul terreno della scienza, perché per il cervello umano descrivere se stesso, interpretare se stesso, fare un modello di se stesso, è possibile solamente ricorrendo alla molteplicità dei punti di vista. Sul terreno della politica, perché la politica deve promuovere lo sviluppo della conoscenza, non deve imporgli indirizzi prestabiliti, non deve vietargli campi di indagine.

Laura Conti

ZANICHELLI CONSULTAZIONE

Il nuovo grande Zingarelli

moderno
rielaborato a cura di 109 specialisti di 80 discipline
neologismi
abbreviazioni, sigle e simboli

ricco
118.000 vocaboli
2096 pagine
57 tavole di nomenclatura
3200 illustrazioni

esauriente
trascrizione fonetica
etimologia
indicazioni di ortografia e di pronunzia
L. 10.400

Zingarelli minore
1.248 pagine, 55.000 voci, 5.000 illustrazioni, 8 sezioni speciali, **L. 2.400**, rilegato **L. 3.400**

Il grande Ragazzini

«up-to-date»
neologismi, tecnicismi e americanismi, toponimi, verbi irregolari, abbreviazioni, sigle

preciso
indicazione della pronunzia
qualificazione del livello d'uso

sicuro
abbondanza degli equivalenti suggeriti
ricchezza fraseologica
segnalazione delle irregolarità grammaticali
1896 pagine, oltre 100.000 voci, **L. 10.800**

Ragazzini-Biagi «concise»
1.150 pagine, 75.000 voci, **L. 2.400**, rilegato **L. 3.400**

Il nuovo Atlante Zanichelli

evidente
rappresentazione tridimensionale del rilievo
individuazione immediata dei centri urbani

completo
71 tavole geografiche
21 tavole di carte tematiche
50 illustrazioni a colori
con schede di lettura
guida alla pronunzia dei nomi stranieri

attuale
geografia, climatologia, geologia, antropologia
228 pagine, **L. 3.800**

ZANICHELLI