Una raccolta di poesie

La verità di Eduardo

Versi di mezzo secolo segnati da una dolente, umanissima dignità

Molto emblematicamente, una volta Eduardo De Filippo disse, a proposito della sua commedia *Le voci di dentro*, che «il personaggio non parla più perchè è inutile parlare quando nessuno ascolta». In realtà, l'attrattiva del silenzio si è fatta progressivamente più forte nel teatro maturo di Eduardo, sia nei testi che nella recitazione, al punto che in certe opere ultime il protagonista vale più per la sua dolorosa e tacita presenza in scena che per le poche e scarne battute che pronuncia. Si chiami pure in causa Beckett o, meno esternamente, la coscienza che l'attore-autore napoletano ha maturato di appartenere a una civiltà rumorosamente deserta, o ancora la fiducia nel peso che il gesto, sia pure impercettibile, può assumere nei confronti della parola, il *vuoto* nei confronti del *pieno*, l'angoscia muta nei confronti del dramma espresso verbalmente: fatto sta che in lui, da sempre, agisce acutamente la esigenza di rispondere a una dialettica i cui poli sono la privatizzazione lirica della esperienza e l'inderogabile rapporto col pubblico.

Le *Poesie di Eduardo* da poco uscite da Einaudi (pp. 230, L. 2000) ne sono l'ultima, se pur minore, testimonianza. Si tratta di versi scritti in un arco di tempo di quasi mezzo secolo (1926-1974), i cui motivi sono una sorta di «marginalia» della sua drammaturgia. L'amore, la povertà dei «vasci» napoletani, l'arte di arrangiarsi, la violenza della guerra, la gioia e la tragedia del vivere, la beffa: insomma, l'eroismo disperato di Pulcinella, con tutto il crescere della consapevolezza dell'enorme sopruso storico subito, e appena truccato dal multicolore sfarfallio della loro vitalità, da generazioni di sconfitti.

La poesia di Eduardo è come la sua faccia: scavata da una dolente dignità, fintamente scontrosa, umanissima. Accigliata quel tanto che serve a nascondere con pudore il bisogno struggente di sentirsi uomo tra gli uomini, di comunicare profondamente. Ogni traccia di folklorismo vi è bruciata dentro, come riassorbita da un dettato talora perfino spigoloso appare la tentazione della musicalità, il più delle volte stravolta in vero e proprio delirio ritmico. Il dialetto di Eduardo non è quello di Scarpetta nè quello di Di Giacomo, entrambi così vividi di cromatismo visivo. E' piuttosto una «lingua» in sordina, che lavora a realizzare un'epopea minima del quotidiano, e con gli anni si fa sempre più concentrata, in direzione di un dramma contenuto, privo di *melos*, teso su poche sfumature di grigio in cui anche le esplosioni di felicità sono temperate da una crudele saggezza.

Populismo? Punto di vista piccolo-borghese? Sarebbero facili e ingenerosi rilievi a un'operosità che si situa lateralmente, certo, rispetto a un *corpus* teatrale ben altrimenti robusto: con la misura degli appunti, degli schizzi, dei quadretti di genere, dei *flashes velocissimi e effimeri*. Perchè poi, curiosamente, la cultura napoletana di questo Eduardo minore si carica di altri apporti e di altre suggestioni variamente cosmopolite, variamente «classiche»: si badi ad esempio all'uso quanto mai spregiudicato della metrica e alla diversa natura delle composizioni (dall'ottonario bucolico-metastasiano all'endecasillabo al verso libero; dalla canzonetta al sonetto al poemetto ecc.), e ancora a certe movenze della Tradizione Illustre, dalla lirica saffica («Vuie me guardate, e j' tremmo 'a cap' 'o pere, / comme na fronn' a 'o viento. / M'arreparo, / ma ancora tremmo»); al ricordo (perfino!) del Rimbaud di *Voyelles* («Quant'è bello 'o culore d' 'e pparole, / e che festa addiventa nu foglietto, / nu piezzo 'e carta — / nu' mporta si è stracciato / e pò azzeccato — / e si è tutto ngialluto / p' 'a vecchiaia, / che fa? / che te ne mporta? / Addeventa na festa / si 'e pparole / ca porta scritte / sò state scigliute / a ssicond' 'o culore d' 'e pparole. / Tu liegge / e vide 'o blù / vide 'o cceleste / vide 'o rrussagno / 'o vverde / 'o ppavunazzo, / te vene sotto all'uocchie 'll'amaranto / si chillo c'ha scigliuto / canusceva / 'a faccia, / 'a voce / e ll'uocchie 'e nu tramonto. / Chillo ca sceglie, / si nun sceglie buono, / se mmescano 'e culure d' 'e pparole».

Il tema tradizionalmente misogino e antimatrimoniale s'intreccia a quelli altrettanto topici delle «corna», della giovinezza scapestrata, della «guapparia», della sopravvivenza a tutti i costi perseguita coi mezzi più fantasiosi dai poveri e dagli emarginati. La battaglia sociale intride dei suoi umori violenti molte di queste poesie, rompe la loro voce sommessa senza paternalismi o comode dichiarazioni di solidale pietà. L'occhio di Eduardo è «interno» alla scena che fruga: è l'occhio di un napoletano fra i tanti. Qui è la verità del suo sguardo e, oltre la malinconia, la sua ferma fiducia in molte possibilità di riscatto. Qui, anche la sua visione laica, interamente terrestre: che si afferma in modi di allusiva «complicità» nella serie di sonetti intitolata «Industrie di guerra», e si fa sdegno rabbioso in una poesia del settembre 1973 (*L'esportazione*), chiaramente dettata a caldo sulla spinta dell'emozione provocata nello scrittore dall'epidemia colerica che colpì il Napoletano; si fa accusa crudamente sarcastica in un'altra coeva composizione sulla «còzzeca»; in cui il mitile diventa (nell'Ideologia del Sopruso dei veri responsabili del disastro) l'«imputata» su cui scaricare tutta una serie di colpe sociali.

Ma dove la tensione polemica è più nitida e schietta, e l'effusione lirica si muta in presa drammatica sul reale partenopeo, con gli esiti forse più alti dell'intera raccolta, è nei due poemetti, rispettivamente del 1948 e del 1969, «Vincenzo De Pretore» e «Padre Cicogna». Non più lo scorcio o il particolare, efficaci e suggestivi quanto parziali, dei «minima naturalia» di una grande città alla deriva: ma la dimensione al contempo esistenziale e storica di due vicende tipiche, di due condizioni esemplari. I due «vinti» protagonisti riescono, proprio in forza dell'energia narrativa che anima i poemetti, creature drammatiche, personaggi che rimandano inesorabilmente al Bisogno di Teatro che è dell'Eduardo più grande. Così, nel proprio suggello, questo Canzoniere Napoletano trova la sua chiave meno «caratteristica», la propria ragione meno pittoresca e municipale, e salda i propri conti con la platea contemporanea, co-agonistica o antagonistica che sia. Ma, comunque criticamente considerata.

Mario Lunetta

La discutibile mostra promossa dalla Biennale di Venezia

IL PRETESTO DEL MULINO STUCKY

L'esposizione di progetti e idee per il vecchio complesso abbandonato, che sorge nell'isola della Giudecca, era stata concepita come occasione per affrontare il discorso della degradazione della città – I risultati sono gracili se non puerilmente oziosi – La preferenza accordata ad artisti di tendenza concettuale, comportamentale e neodada ha finito col dare un tono grottesco all'iniziativa – Alcuni spunti interessanti

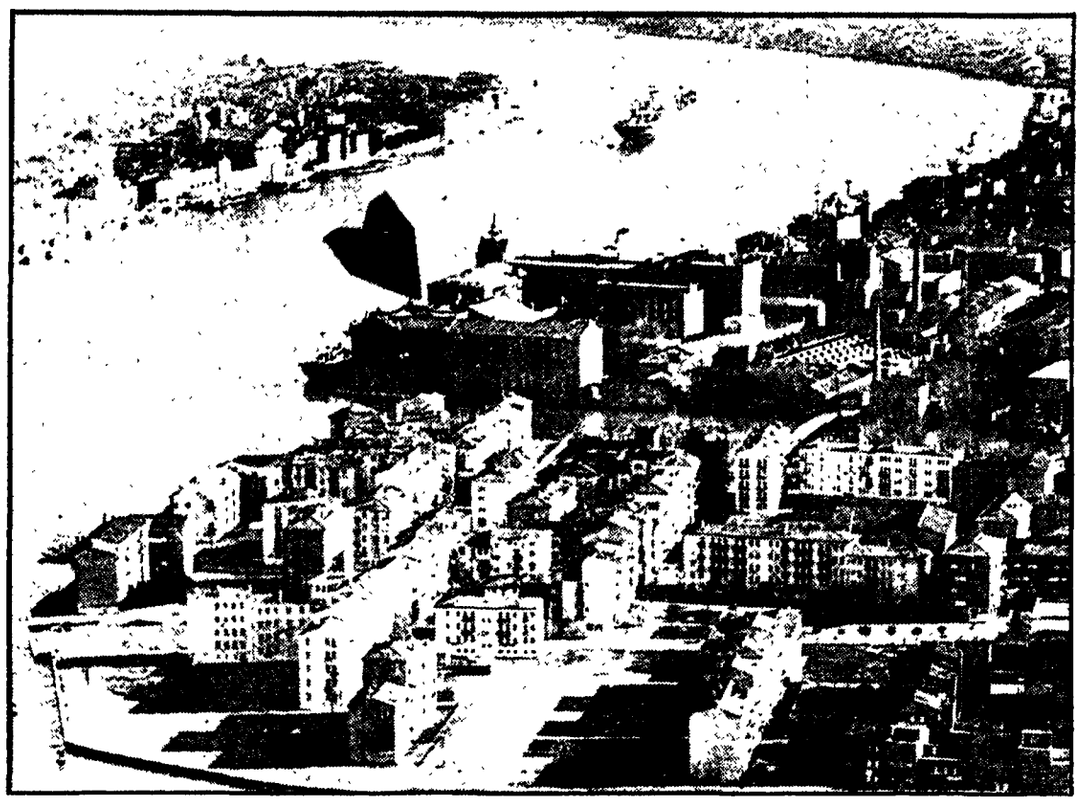
Dal nostro inviato

VENEZIA, settembre

Atto secondo della Biennale Arti Visive. Dopo la mostra «Le macchine celibi» partita da Berna e curata da Harald Szeemann (il contributo italiano è valido soltanto per le tre interessanti opere sul «Capitale» di Marx create da Gianfranco Baruchello), ecco le «Proposte per il Mulino Stucky» visibili fino al 30 ottobre, a Venezia, nei restaurati Magazzini del Sale alle Zattere (ore 10-13 e 16-20). Una trentina gli artisti e gli architetti partecipanti, singolarmente e in gruppo, per invito o per partecipazione libera.

Non c'è catalogo e ci si orienta faticosamente, anche perché gli organizzatori non si sono preoccupati dell'aspetto didattico di una mostra del genere. Presentando la mostra, Vittorio Gregotti, responsabile del settore Arti Visive, afferma che essa è una anticipazione di tutta la attività del 1976 su «Ambiente e partecipazione» e che è una mostra-laboratorio nella quale il lavoro degli artisti è, forse, più vivace che quello degli architetti essendo diventato una specie di risposta alla impenetrabilità della proprietà privata del complesso dei Mulini Stucky.

Dice, fra l'altro, Gregotti per chiarire questa politica di intervento nell'ambiente e di ricerca di un nuovo pubblico popolare: «...la nuova Biennale vuole perseguire, nei confronti della città, una propria precisa strategia: investire l'insieme urbano, muovendo proprio dai luoghi meno noti, dai monumenti del lavoro e della vita quotidiana, di una conoscenza, di un significato e di un uso alternativo al destino dello sfruttamento e dell'abbandono fisico o culturale... Trenta artisti di grande fama, di tutti i paesi, hanno accettato con entusiasmo la nostra proposta di presentare idee e progetti per il Mulino Stucky, di confrontare il proprio lavoro con un tema preciso, con un luogo urbano di grande scala. La scelta dell'area del Mulino Stucky è pretestuale, ma non casuale; pretestuale perché il discorso può applicarsi anche ad altre parti della città o ad altre condizioni urbane analoghe per problematica, ma non casuale per i caratteri e la funzione del luogo prescelto. Tanto poco pretestuale che la reazione degli interessi immobiliari è stata così sorda e risentita da impedire agli artisti non solo l'uso temporaneo del Mulino per l'esposizione, ma persino la possibilità di visitarlo...».



VENEZIA — L'edificio del mulino Stucky indicato dalla freccia

Lavorare sulla linea «Ambiente e partecipazione urbana» può essere assai fertile. Ma, anche per i risultati assai gracili e puerilmente oziosi di questa prima mostra, bisogna vedere se la Biennale rinnovata percorra una strada giusta e per di più in situazione economica precaria e tra tante aperte od occulte ostilità conservatrici. Ma vediamo la mostra, premettendo che a nostro giudizio una mostra non è il mezzo più esatto per affrontare un problema così grosso.

E' vero che il gruppo «EnvironMedia» di Milano, tra il 22 maggio e il 5 giugno, in Corte dei Cordami, all'Isola della Giudecca, ha stabilito il quartier generale per una piccola inchiesta che ha portato alla produzione di una videocassetta sul mulino e sulla funzione di un centro storico come Venezia. La videocassetta è visibile in mostra in televisione interna ed è anche servita come materiale informativo per altri autori partecipanti. Ma, per quante cose vere dicano brevemente gli abitanti della Giudecca, si ha l'impressione che siano necessari un'altra struttura culturale e ben altri collegamenti culturali, sociali e politici per portare un contributo scientifico al problema della degradazione urbana della Giudecca dove un punto fondamentale è quello dei posti-lavoro.

Nella conferenza stampa di presentazione della mostra, Carlo Ripa di Meana ha informato della risposta della Società Litoranea-Istituto Romano dei Beni Stabili alla richiesta di intervento artistico conoscitivo della Biennale sul decadimento-abbandono del complesso Stucky. Si nega l'accesso e si risponde che quello della Biennale è un «erroneo presupposto di un asserito abbandono». E' noto che l'architetto Marcello D'Olivo, tra il 1972 e il 1974, ha progettato per la proprietà una ristrutturazione residenziale - congressuale del complesso Stucky: la Biennale l'ha chiesto per esporlo ed anche in questo caso un significativo silenzio. E' chiaro, mi sembra, che contro la proprietà privata di un simile complesso architettonico di un sestiere in sfacelo l'azione della Biennale è gracile e può rischiare di deviare dal concreto per una pericolosa tangente estetica contestativa.

Sono stati invitati artisti di tendenza concettuale, comportamentale e neodada. Nel loro insieme gli artisti hanno risposto con un grottesco neodada o con assenteismo concettuale di modesta provocazione. Anche qui la Biennale sta consolidando un errore. Se è giusto insistere sul momento e sulla presenza a livello progettuale dell'immaginazione artistica, è stolto pensare che tale capacità di progetto sia soltanto dei concettuali, comportamentali, neodada più o meno gestuali. Escludere i pittori, gli scultori, i grafici, i designers di tante altre linee di ricerca può essere, se già non lo è, un fatale errore. E parimenti il rifiutarsi alla informazione nazionale e internazionale di ciò che si va facendo in arte: come ci si potrà avvicinare a progetti esatti di intervento nella società e nella città, se si taglia via l'informazione-analisi e tanto più perché dappertutto c'è una crisi, ora consapevole ora no, sulla debolezza della risposta dell'arte ai bisogni materiali e spirituali delle grandi masse umane?

E' veramente inaccettabile che il maggior artista concettuale del momento, Giulio Paolini, venga trettolosamente a Venezia e se la cavi esponendo un telone bianco da proiezione con al centro un foglietto dove è scritto, fra l'altro, un concettino come questo: «Il progetto prevede che l'attuale domanda sull'uso dell'edificio non possa trovare una risposta definitiva e che lo spazio in questione viva questa ricerca come suo perenne destino». E per contemplare a tempo indefinito il problema così delineato Paolini mette 30 sedie del tipo cosiddetto da regista ciascuna contraddistinta da un cartoncino col nome singolo o di gruppo dei partecipanti. E' mai possibile che un autore come Paolini non abbia sentito la profonda offesa al problema sociale, di classe che così viene fatta? Perchè non ha detto di no?

Citiamo altri esempi di interventi tra il concettuale senza concetto e irresponsabile e il neodada turistico e moffensivo per i padroni di Venezia ma certo inconsapevole che ci sia un popolo che abiti o che fugga Venezia in un posto chiamato Giudecca, che all'estremo occidentale ha il complesso aristocratico di S. Giorgio Maggiore e all'estremo orientale del canale il Mulino Stucky, nel presuntuoso stile neogotico della fabbrica-cattedrale progettato nel 1895 dall'architetto Wullekopf di Hannover e nel gusto di tante fabbriche europee del tempo.

Per John Heiduk il mulino dovrebbe diventare «il cimitero per le ceneri dei pensieri». Questo umorismo neretto andrà bene per certi salotti che, si vede, la riforma della Biennale non ha liquidato ma è offensivo per la cultura socialista italiana e per il suo apporto attuale all'Europa. Oyvind Fahlstrom, invece, si diverte tanto ma la sua calcolata follia figurativa cade in un momento della nostra vita che non gli si può dar credito: come dire, ripassi.

De Rougemont è qui il più fine umorista e di fertile immaginazione; ha sostituito S. Marco col mulino e viceversa ottenendo una figura di Venezia abbastanza provocatrice di riflessioni sulla struttura vivente d'una città. I suoi montaggi sono stilisticamente ben congegnati e, meno presuntuosa di quella di altri, la sua ambientazione ha una qualità vivente dell'immaginazione.

Per Christian Boltansky e Annette Messager la gente viene a Venezia per trovare un'immagine già nota; e così hanno collezionato una serie di foto-ricordo e di pastelli di calcolata stupidità ma come conoscono poco la nostra gente e quanto partecipano della cultura-cartolina!

Con la collaborazione svariata e pazzarellona, ma che malinconia!, Daniel Spoerri ha pensato a un «mulino dei piaceri»: davanti a questi fogli ci si ferma a riflettere come e quanto sia in atto uno sciala sulla dell'intelligenza artistica contemporanea.

Poi c'è Brusse che ha pensato a uno zatterone galleggiante a piramide, con tanti zoccoli olandesi, sulle cui cime c'è una seggiola per sedersi e contemplare il mulino. Jean Tinguely, che non è ancora arrivato, ha mandato un disegnino a colori dicendo che ci sta pensando e che gli è venuto in mente una costruzione nera, sonora e infernale. Non è arrivato nemmeno Claes Oldenburg e mancano all'appello gli spagnoli di Equipo Cronica e altri autori jugoslavi, polacchi e sovietici invitati. Kounellis è rappresentato da un televisore dal cui video, a tutto il 18 settembre, non si vedeva nulla. Per Luginbuhl la questione del mulino veneziano è simboleggiata da una gigantesca macchina lignea inutile e clownesca. Naum June Paik attraverso un giro di capitali del mondo, dice a Venezia come «avere il petrolio gratis». Liselotte Hoehs pensa a un mulino come «biennale della gastronomia» e ha fatto una gigantesca torta con candele elettriche accese.

Non mi sembra proprio che dagli artisti invitati venga un qualche contributo: semmai si può constatare la resa di fronte al potere di quello che un tempo fu dada. Assai meglio gli architetti o certe invenzioni sul provvisorio architettonico. Piotr Kowalski crede che sia necessario organizzare un «glorioso disastro» dentro il mulino, con allevamento di pesci e crostacei, con luoghi per assemblee, ecc. al fine di ritrovare insieme l'uso sociale del complesso (è lo spirito del '68 francese che ancora brucia in questo anti-progetto). Fa sul serio, invece, l'architetto viennese Gustav Peichl (collaboratori al progetto Night, Weber, Fonatti e Kohlbauer) che progetta un mulino restituito alla comunità della Giudecca come sterminata «Isola Verde» con un favoloso sogno naturalistico.

Qualcuno ha lavorato sul concreto, pure nei limiti analitici e progettuali della situazione. Massimo Zuffi che pensa a delle forme che raccolgano i volumi costruiti creando il luogo per un nuovo uso. Il gruppo «Cavart» con «Ricordati di ricordare» rimette il mulino tra Wright e Le Corbusier sottolineando che un possibile progetto non dimentichi l'uomo che lo dovrebbe abitare: sotto un gigantesco cervello c'è la famosa figura delle proporzioni di Le Corbusier diventata un omino.

Il gruppo americano SITE, con i progetti di James Wines, Alison Sky e Emilio Sousa cerca una nuova rilevanza di facciata con inversione della tradizione iconografica fino a fare della vecchia facciata un pavimento d'una piazza. E' un'operazione assai curiosa e non priva di humour ma non va oltre una irridente cosmesi dell'edificio. David Cashman ha fatto un lavoro utile per un eventuale lavoro di gruppo: se ne è andato con la macchina fotografica per le strade del nuovo quartiere di Sacca Fisola, una tristezza per Venezia e per la vita popolare, ed ha fotografato come l'immaginazione popolare, con figure e scritte politiche, ha fatto vivente un luogo squallido. Sacca Fisola sta a lato del mulino e le foto di Cashman aprono uno spiraglio su una realtà terribile. Luciano Fabro e il suo gruppo rivendicano il valore dell'utopia creativa contro il velleitarismo utopistico. Quanto a utopia scatalca tutti, con una fantasia strepitosa e piena di invenzioni, il pittore Erró che giustappone due progetti: il primo montando a collage nei più noti ambienti storico-architettonici di Venezia le figure della più famosa iconografia pittorica occidentale per un appuntamento kitsch internazionale; il secondo per contrasto montando figure della rivoluzione cinese, col loro sorriso e con la loro dedizione al lavoro, negli stessi ambienti veneziani: l'effetto è di grosso spaesamento ideologico.

Infine, il progetto «Dal lavoro al lavoro» di Franco Berlanda, Carlo Bassi, Goffredo Boschetti e Dario Grossi che mi sembra entrato il problema del vecchio mulino nella nuova Giudecca. E' un progetto analitico, utilitario, razionale: «Per invertire la tendenza alla terziarizzazione parassitaria del centro storico di V. è necessario imporre all'attenzione di tutte le forze politiche e culturali l'utilizzazione della area e della struttura del Mulino Stucky come complesso industriale attrezzato ad alto contenuto tecnologico nell'ambito del quale potrebbero lavorare fino a 4 mila persone». Ecco, semplicemente questa mi sembra una base culturale corretta sulla quale la Biennale Arti Visive, ma non da sola, oltreché riprendere l'informazione sospesa, dovrebbe muoversi.

Dario Micacchi

Il dibattito sulla musica popolare in Italia

Folk: lo spazio di un discorso di opposizione

Pubblichiamo un intervento nel dibattito sulla musica popolare in Italia di Luigi M. Lombardi Satriani, docente di antropologia culturale presso l'Università di Napoli.

Il dibattito sul boom della canzone popolare in Italia, avviato su «l'Unità» dall'articolo di Leoncarlo Settimelli (apparso il 9 agosto) e che ha già registrato alcuni lucidi interventi (mi riferisco in particolare a quello di Giovanna Marini del 4 settembre), ha sollevato problemi di politica culturale di indubbio interesse e sui quali val la pena, a mio avviso, continuare a discutere.

Non è tanto la polemica tra le persone che ci interessa, pur se anch'essa riflette divergenze ideologiche di carattere più generale, quanto contribuire a reimpostare il problema del corretto rapporto tra strategia politico-culturale correttamente marxista e uso del folklore.

La discussione se il folklore possa svolgere una funzione progressiva, se non rivoluzionaria, non è nuova nel nostro paese. Prescindendo da alcune posizioni presenti, anche se marginali, negli studi demologici di fine Ottocento, che tendevano a interpretare i documenti folklorici secondo un'ottica di lotta di classe, basterà ricordare le diverse interpretazioni delle notissime osservazioni gramsciane sul folklore e le polemiche sollevate dai saggi su «Società» di Ernesto De Martino.

Ma la discussione attualmente in corso presenta caratteristiche diverse. Anzitutto, vi è una diversa e più diffusa consapevolezza culturale, ma questo è abbastanza ovvio, dal momento che la dinamica culturale di un paese non può restare immobile. Molto più rilevanti, invece, sono alcuni altri elementi di diversità rispetto agli anni Cinquanta. C'è stata, ed è stata decisiva, una esplosione di interesse per il folklore da parte dei giovani — ma occorrerebbe differenziarli nettamente per strati sociali, ad evitare equivoche etichette generazionali — che si sono rivolti al folklore per reazione ai contenuti di classe della cultura egemone e all'autoritarismo che ha permeato e permea nella nostra società la trasmissione culturale.

Di rimbalzo, l'industria e, in genere, tutta la cultura del profitto, stimolata anche da altri fattori, hanno iniziato a saccheggiare sistematicamente la cultura folklorica, distorcendone i significati e proponendone al consumo brandelli, opportunamente manipolati e distorti.

Certo, non si possono unificare fenomeni estremamente differenziati quali l'interesse, prevalentemente autentico e più o meno politicizzato, di una parte del mondo giovanile per il folklore e la sistematica strumentalizzazione di esso operata dalle classi dominanti per il rafforzamento del loro dominio. Eppure, l'uno e l'altra concorrono, in forme diverse, a creare un clima di attenzione ai prodotti folklorici (più precisamente ad *alcuni* prodotti folklorici), una disponibilità alla ricezione di essi. Abbiamo così, da un lato, un interesse reale, anche se spesso ingenuo, per la cultura delle classi oppresse; dall'altro, un interesse di moda, sostegno di operazioni di consumo e di ulteriore potenziamento del profitto privato.

Polemici su quest'ultimo, possiamo non rispondere all'esigenza reale dei giovani di una cultura diversa e deluderne profondamente le aspettative e, d'altro canto, dobbiamo, in nome di tali aspettative, passare per buona qualsiasi iniziativa che abbia comunque a che fare con la cultura subalterna?

Chiarezza di prospettive

Si profila, così, l'utilità di un nuovo discorso sul folklore, anche se, nel clima di attenzione e di disponibilità di cui si è detto, ogni discorso sulla cultura dominata può essere equivoco o prestarsi ad equivoci. Oggi più che mai, e non solo nel settore demologico, occorrono chiarezze di prospettive e scelte conseguenti.

La polemica ripresa da Settimelli si situa in questo spazio e ciò, più che l'essere stato chiamato direttamente in causa, mi spinge a intervenire.

Settimelli — pur giudicando interessante il mio libro *Folklore e profitto* (cosa di cui lo ringrazio) — considera la visione mia e di altri compagni «apocalittica e astorica». A parte il fatto che la tesi che *Folklore e profitto* tende a dimostrare è la sistematica utilizzazione-distruzione della cultura folklorica da parte delle classi sfruttatrici per il rafforzamento, in questo momento storico, del loro dominio di classe; l'articolo con il quale Settimelli polemizza, e che ho voluto significativamente intitolare *Il telefolklore e la videocrazia cristiana*, dopo aver nettamente rifiutato l'operazione folk tentata da «Canzonissima» si concludeva con le seguenti frasi che ritengo non inutile riproporre: «Nonostante quest'ordine di considerazioni, il rifiuto del folklore a Canzonissima, quando anche lucidamente motivato, resterebbe una intellettualistica ed elitaria posizione di rigore se conducesse soltanto alla ripetizione di una negazione. Esso, perché non resti sterile, deve costituire soltanto uno degli aspetti di un atteggiamento globale verso il folklore, di un impegno per la cultura subalterna; deve concretarsi, cioè, in un'articolata politica culturale. Questa assume, anzitutto, come esigenza prioritaria un reale, profondo impegno conoscitivo delle modalità concrete della cultura folklorica, quale si è storicamente modellata nelle diverse aree socio-economiche e culturali presenti nel nostro paese. (...)

«A chi vi si accosti senza formule preformate e con reale tensione problematica il folklore rivela, con la sua permanenza, la sua identità di cultura oppressa, ma, per ciò stesso, anche di cultura che tende alla liberazione, di *nucleo di resistenza culturale* con il quale comunque la partita non è definitivamente chiusa. (...)

«Interessarsi di folklore può diventare, in questa prospettiva, lavorare per la formazione di sempre più numerosi e saldi *gruppi di opposizione*, che costituiscano una sorta di *organizzazione di resistenza* all'attuazione neocapitalistica del dominio culturale, spia, copertura e sostegno del ben più decisivo dominio economico e sociopolitico.

«L'impegno scientifico nei confronti del folklore è anche — e non può non esserlo quando si tratti di reale critica scientifica dei rapporti socio-culturali esistenti — impegno etico-politico per una trasformazione rivoluzionaria della nostra società e della dinamica culturale in essa operante.

Un lavoro rigoroso

«E' una prospettiva di lavoro lungo, complesso, rigoroso, ma che sia lungo, complesso e rigoroso non lo rende, nella situazione che oggi viviamo, meno necessario e urgente».

Visione apocalittica ed astorica, dunque? Non mi sembra, ma non mi sembra neppure che l'unica alternativa all'apocalitticità e all'astoricità sia l'inserimento del proprio discorso di classe in qualsiasi contesto, in qualsiasi messaggio, in qualsiasi iniziativa anche la più equivoca, evasiva e mistificante, quale può essere «Canzonissima» o un'analoga proposta canora della TV. Non è per beata volontà di polemica che «l'Unità» proprio a proposito della partecipazione del Canzoniere Internazionale a «Canzonissima», abbia parlato dell'ente televisivo nazionale come di «quel cinico monopolio dell'informazione asservita al potere che ben conosciamo» (19 ottobre 1974). Ma non è sottovalutare la capacità di manipolazione e di distorsione di questo cinico monopolio ritenere che i «quattro brevi minuti» di partecipazione a «Canzonissima» di Leoncarlo Settimelli e soci o di qualche altro interprete del folklore riescano «a sconfiggere l'odiato elettrodomestico di Mamma DC»? L'inserimento del girone folk nella gara canora che paralizza per alcuni mesi il pubblico televisivo non sembra possa legittimamente ritenersi una conquista dei metalmeccanici o di qualche altra categoria di lavoratori, quanto un'operazione, peraltro non riuscita, grossolanamente pubblicitaria nel tentativo di vivificare una trasmissione sulla cui vuotaggine gli stessi dirigenti televisivi sono d'accordo (salvo a giustificarne la continuità con l'eterno alibi dei gusti del pubblico). Tentativo da non potenziare, certo, ma da liquidare con alcune battute, senza suscitare un dibattito su tutto ciò, se esso non si affiancasse a innumerevoli altri tentativi di distruzione della cultura folklorica attraverso una cinica strumentalizzazione ai fini del mantenimento dello *status quo*. Contro questo è necessario sottolineare i pericoli e la negatività degli effetti di determinate forme collaborazionistiche, anche se così si rischia di essere accusati — e lo strano è che ciò avvenga da parte di compagni — di apocalitticità e di astoricità.

In nome di un malinteso realismo politico, allora, dovremmo essere disposti, pur di fare il nostro discorso, con contenuti di classe, a farlo comunque, dovunque, con chiunque, in qualsiasi contesto, anche il più equivoco ed evasivo? Il «messaggio» politico-culturale e le modalità di trasmissione di esso non si condizionano forse e non è pericolosa illusione ritenere che il «contenuto» possa passare indenne attraverso qualsiasi mezzo? Se, per assurdo, a qualcuno di noi comunisti venisse richiesta la collaborazione ad un giornale fascista, con il più ampio impegno di far passare qualsiasi nostra affermazione, accetteremmo in nome della conquista di un altro spazio?

Non riterremmo che il nostro discorso marxista sulle colonne di un giornale fascista diverrebbe, nostro malgrado, equivoco, ambiguo, per il sol fatto della sua collocazione in quel giornale, in quel contesto ideologico? Certo, la televisione non è un giornale fascista, ma l'ideologia di «Canzonissima», con il suo qualunquismo e la sua carica di mistificazione, non stravolge in modo analogo, come nell'esempio da me paradossalmente prescelto, qualsiasi documento folklorico? Giustamente Giovanna Marini obiettava: «Della televisione si possono fare tanti usi, uno dei peggiori è "Canzonissima". Per fortuna la televisione e "Canzonissima" non sono la stessa cosa. Ora, se Settimelli intendeva per "musica popolare" l'espressività musicale del proletariato, certamente questa deve trovare spazio in televisione, ma gestendo in modo autonomo e globale il tempo a disposizione per poter fare appunto una presentazione viva e degna».

Il problema, in realtà, non è tanto «Canzonissima» o la televisione, bensì decidere se, pur da posizioni marxiste, entrare in una prospettiva di cogestione del potere riformistica, su basi subalterne e non mettendo in discussione la logica e il sistema di valori prevalenti, o articolare la propria opposizione con realismo rivoluzionario, pretendendo di — e quindi lottando politicamente per — avere uno spazio autonomo nel quale la cultura delle classi sfruttate — la loro cultura tradizionale e la loro nuova cultura, diversamente oppositive, ma ambedue globalmente antagoniste — si traduca e si diffonda secondo un'espressività *diversa*, un'arte *diversa*. Non è un problema che riguarda solo noi «intellettuali», una richiesta «privata» o di categoria, come se si tendesse ad avere un maggiore riconoscimento (ché, semmai, la società borghese attuale e fin troppo pronta a gratificare gli intellettuali di riconoscimenti, in cambio di esplicite o implicite complicità); è, ben più decisamente, una richiesta di tutto il nostro paese, del paese vivo, cioè delle classi dominate e delle forze politiche che ne esprimono gli interessi e le esigenze.

Clientelismo ed intrigo

I risultati del 15 giugno, infatti, hanno mostrato come il nostro paese non sopporti più il regime che ne ha soffocato lo sviluppo, ha espulso attraverso l'emigrazione milioni di italiani, ha ingigantito i mali tradizionali, ha elevato a costante, cinica pratica di governo il clientelismo, l'intrigo, la corruzione, la complicità mafiosa.

Lo spostamento a sinistra di tanta parte dell'elettorato italiano costituisce il riconoscimento di un'oggettiva diversità rispetto alle forze del regime delle forze di sinistra, prima fra tutte quella rappresentata dal nostro partito. Ma testimonia anche una esigenza, un'aspettativa di un nuovo modo di governare, di un nuovo modo di agire nella vita pubblica e in quella privata, di un nuovo modo di pensare. Ritengo che rischieremmo di non rispondere adeguatamente a tali esigenze, di deludere tali aspettative se non continuassimo a compiere analisi rigorose della realtà — economica, socio-politica e culturale — con la quale siamo costretti a fare quotidianamente i conti. Ritenere, ad esempio, che tutto ciò che *appare* frammentariamente positivo sia il frutto della lotta delle masse, sia una conquista del movimento democratico e si ponga quindi, come nuova realtà di cui compiacersi e, semmai, da difendere da eventuali detrattori apocalittici, può essere il frutto di un'illusione e celare una tendenza trionfalistica che ha ben poco a che fare con il marxismo, notoriamente metodo scientifico di analisi della realtà (oltre che impegno a trasformarla in direzione rivoluzionaria). Come ha ben poco a che fare con il marxismo, ritengo, il sottovalutare l'avversario, il non tenere continuamente presente, cioè, che il neocapitalismo, pur se destinato storicamente a soccombere (ma non è, certo, sconfitta da affidare a una sorta di automatismo storico), ha ancora una forza estremamente combattiva e capacità di mistificazione ideologica e tende a integrare le spinte eversive che emergono dalla nuova realtà sociale del nostro paese.

Dimenticare che, mentre il capitalismo ignorava e/o disprezzava le culture *diverse*, il neocapitalismo dichiara di riconoscerle e di accoglierle, ma, attraverso abilissimi processi di manipolazione e di distorsione strumentale, le nega in maniera ancora più radicale, può essere un errore decisivo, che rischia di ripercuotersi negativamente sull'elaborazione di una tattica e di una strategia socialiste.

Sembra che ci si sia allontanati dai termini iniziali della discussione, ma le posizioni emerse in essa sono indici significativi di atteggiamenti che è bene chiarire o sulla cui pericolosità è utile discutere, nella misura in cui ciascuno di noi, operatori culturali marxisti, ha, oggi più che mai, precise responsabilità, non riconducibili a una dimensione «privata» o di mero gusto.

L. Lombardi Satriani