IL RAPPORTO TRA SCUOLA E ENTI LOCALI

Che cosa chiedere all'Università

Vi è una fascia di bisogni e problemi sociali per i quali la partecipazione attiva e responsabile degli istituti universitari potrebbe essere assai utile

Sui problemi dell'università pubblichiamo questo articolo del prof. Franz Brunetti, docente di filosofia morale all'università di Pavia.

E' certo un segno positivo l'appello lanciato dal prof. Martinelli sul « Corriere della sera » dell'1 dicembre per un superamento della tradizionale frattura esistente fra l'amministrazione pubblica e l'istituzione universitaria: è positivo il fatto che l'appello parta dall'interno di quest'ultima, dopo che a più riprese era stato formulato da parte di diverse Regioni e di molti Consigli comunali e provinciali, i quali, individuando in un diverso rapporto con la società politica un modo per superare la «separatezza» dell'Università, si sono coerentemente offerti come interlocutori e, al tempo stesso, come controparti sociali dell'istituzione universitaria, ritenendo così non solo possibile ma giusta e civilmente progressiva una trattativa — magari anche appassionata — con gli Atenei.

E' stata l'istituzione delle Regioni a statuto ordinario a riproporre in termini nuovi e attuali il tema delle relazioni tra gli enti rappresentativi del potere locale e l'Università, di cui si è messo in risalto il lato « sociale » e il necessario collegamento con la vita del territorio per quanto attiene ai piani di sviluppo universitario, alla politica edilizia e del diritto allo studio, alla programmazione dell'educazione permanente, ecc.: tutte questioni, queste, che rientrano nelle competenze programmatorie e di alta amministrazione delle Regioni.

Ma come attuare questo rapporto? Quali rispettive competenze e funzioni devono essere assegnate alle parti di tale rapporto? Come, *in re*, rendere possibile l'auspicata collaborazione tra Enti pubblici territoriali e Università?

Su questi temi non vi è unanimità nè chiarezza: permangono diffidenze, sospetti e remore che, per un verso, sono il segno di un rozzo desiderio di espandere il proprio potere — spesso anche *in termini di clientelismo* — in settori estremamente delicati della vita civile, quale è quello dell'istruzione e della ricerca, perpetuando così il progetto di quell'avvilente rapporto di subordinazione degli intellettuali ai signori, che è stato il destino più che secolare dell'uomo di cultura italiano.

Si possono, sotto questo profilo, misurare i gravi danni arrecati all'organizzazione della cultura da una lunga gestione dell'istruzione, ossessionata da paure e sospetti di infiltrazioni ideologiche e condizionata pesantemente da un costume accademico arretrato sui tempi e sui modi di sviluppo della società civile e dell'educazione democratica dei cittadini. Di fronte alla domanda insorgente di una più aggiornata cultura, proveniente da larghi strati popolari, i gruppi dirigenti hanno risposto con provvedimenti che, per la loro inanità, hanno rapidamente svelato la loro natura demagogica.

Per un altro verso, il mancato dialogo tra Università e società è il frutto di una concezione della cultura e delle sue istituzioni che non ho timore di definire aulica e aristocratica, una concezione che si nasconde, come inconsapevole retaggio ideologico di un'educazione mentale, anche in molti intellettuali che fanno professione di progressismo, a causa di una radicata interpretazione « corporativa » della propria autonomia, la quale, per suo conto, perpetua il pregiudizio medievale secondo cui la *dignitas* e la *magnanimitas* del dotto si difendono con uno sprezzante distacco non solo nei confronti del vile *mechanicus* ma anche del *princeps*.

Non a caso, nel mentre si sollecitano commesse e contributi dai *principes* moderni (le istituzioni pubbliche) e persino dai *mechanici* di oggi (la classe operaia e i sindacati), si vuol mantenere, nei loro confronti, per quanto attiene alle finalità e ai modi di attuazione delle pubbliche committenze, un'indipendenza che ben di rado si riscontra quando la committenza è privata (si tratti di imprese editoriali o di ditte farmaceutiche o di società industriali, non fa differenza).

Orbene, se l'Università vuole realizzarsi come qualificato strumento di produzione scientifica e culturale a disposizione della società, se intende aprirsi e diffondersi nel tessuto vivo del territorio in cui opera, non può non invertire il senso del rapporto che finora ha avuto, strumentalmente, con l'ambiente.

Per fare un esempio: non basta chiedere l'intervento dell'Amministrazione comunale e delle forze politiche che vi sono presenti, per salvare una Università, come quella di Pavia, dalla stretta soffocante della penuria edilizia e sollecitare convenzioni dal Comune per l'attuazione del piano di sviluppo, per poi lasciare sulla carta per anni questo piano — il « piano De Carlo » —, che l'Amministrazione comunale ha inquadrato coerentemente nella propria politica urbanistica e nel proprio piano regolatore: e tutto ciò, sembra, per non urtare contro sospetti e timori che alcuni gruppi, interni ed esterni all'Università, covano nel profondo della loro « gelosia » di potere.

E ancora: non basta offrirsi per la formazione dei funzionari o, comunque, di operatori a vario titolo degli Enti locali, senza mettere preventivamente in chiaro per quale tipo di amministrazione e per quali obiettivi pubblici tale preparazione sarà attuata: *senza affrontare cioè* un riesame delle tecniche e dei principi che devono guidare la formazione e l'aggiornamento di quadri la cui preparazione dev'essere funzionale alle esigenze e ai programmi delle amministrazioni pubbliche.

E' su questi temi che conviene innanzitutto avviare il confronto tra l'Università e gli Enti locali. A tal fine è condizione indispensabile una revisione di quell'autonomia che (come è stato opportunamente detto nel Piano regionale lombardo per la programmazione universitaria del febbraio scorso) non può essere riferita solo all'art. 34 ma, congiuntamente, anche all'art. 3 della Costituzione, affinchè non resti « un esercizio di prerogative e di poteri corporativi ».

Se l'Università vuole uscire dalla sua torre d'avorio per andare incontro alla società politica, non può rifiutarsi ad un controllo sociale, che non ne rinnega, ma anzi ne valorizza e ne finalizza la autonomia e l'originalità, al fine di sottrarsi alla minaccia incombente di generale astenia e di inutilità sociale. Si tratta in definitiva di superare il concetto della libertà di insegnamento inteso come «diritto d'asilo» dell'interesse privato e quindi dell'arbitrio individuale del singolo docente, per accedere ad una visione dell'autonomia d'insegnamento e di ricerca come impegno autonomo e critico del lavoro scientifico e didattico, come diritto dell'intellettuale ad essere presente e attivo, come tale, nella società, insieme ed in confronto aperto con gli altri cittadini.

Vi è tutta una fascia di bisogni e problemi sociali che esigono risposte di vasto interesse collettivo e, al tempo stesso, scientificamente e tecnicamente avanzate, per le quali la partecipazione attiva e responsabile degli istituti universitari e delle facoltà potrebbe essere quanto mai utile: utile, per intenderci, per le istituzioni pubbliche alle quali sarebbe dannoso disattendere le soluzioni culturalmente aggiornate, e proficua per la stessa Università la quale troverebbe modo di rinnovare i propri metodi di ricerca e le proprie strutture interne che non corrispondono più alle esigenze della produzione scientifica e culturale oltre che a quelle della didattica.

Del resto, non fu proprio il padre della scienza moderna, Galileo Galilei, ad avviare durante il suo insegnamento padovano, una serie di ricerche stimolate dall'ambiente della Repubblica veneta, fervido di problemi tecnici inerenti alla navigazione e alla coltivazione? Fu anzi proprio da quel contatto vivo, dalla « frequente pratica dell'Arsenale » che egli trasse « largo campo di filosofare » e l'occasione per rivoluzionare principi e metodi della scienza e concezioni fortemente radicate.

Un futuro dell'Università non può prescindere dal duplice tema del progresso scientifico e dello sviluppo socio-culturale della comunità in cui agisce. Di qui una serie di interventi e di connessioni che vanno dal riassetto del territorio alla formazione professionale dei dipendenti pubblici; dall'organizzazione della ricerca e della didattica nell'Università alla valorizzazione dei beni culturali; dalla organizzazione medico-ospedaliera alla difesa dell'equilibrio ecologico .e alla tutela delle ricchezze naturali, e così via.

Gli Enti locali chiedono con insistenza un contributo non arcaico nè inutilmente ingombrante, ma moderno e produttivo da parte dell'Università. Non possono quindi coloro che hanno a cuore la soluzione di questi problemi differire a tempi migliori (magari alla prospettiva piuttosto lontana della riforma) l'adozione di nuove forme di ricerca scientifica e di formazione professionale, mentre portano avanti il discorso di un diverso rapporto con le istituzioni rappresentative della vita pubblica.

Quanto, ad esempio, stanno già facendo le amministrazioni provinciali e comunali del Pavese, per limitarmi a quanto mi consta direttamente (con una convenzione con la Facoltà di Agraria di Milano per il riassetto dell'economia agraria dell'alta Valle Staffora; per la formazione dei bibliotecari degli Enti locali con la collaborazione della Facoltà di Lettere di Pavia; per la formazione di animatori culturali per i doposcuola comunali, ecc.), è un esempio utile di un nuovo rapporto paritario tra Enti locali e Università.

Franz Brunetti

Mostra di Guttuso a Firenze

FIRENZE, 21 dicembre

Oggi, lunedì, alle 18 sarà inaugurata a Firenze nella sala d'armi di Palazzo Vecchio una mostra di 32 disegni di Renato Guttuso, che resterà aperta al pubblico fino al 18 gennaio. I disegni esposti nella mostra sono tutti ispirati ad opere di Michelangelo, di cui ricorre quest'anno il quinto centenario della nascita. Alla esposizione vera e propria, si affiancheranno altre iniziative, come ad ideale integrazione della rassegna.

All'interno della sala d'armi, infatti, sarà possibile prendere visione di una mostra audiovisiva di carattere didattico dedicata all'opera di Michelangelo, mentre a conclusione della manifestazione è in programma un incontro-dibattito al quale prenderà parte lo stesso Guttuso.

Proiettati a Bologna i sei classici film di Aleksandr Dovgenko

Il respiro del cinema epico

La personale del grande regista realizzata nel quadro delle Giornate della cultura sovietica - Il ciclo creativo che va dal 1927 al 1939 rappresenta uno dei punti più alti della cinematografia mondiale - Un giudizio di Eisenstein: « Un connubio stupefacente di realtà e di immaginazione poetica » - Il difficile lavoro di ricostruzione della fisionomia delle pellicole proiettate

Un'inquadratura di « S'ciors » (1939).

BOLOGNA, 21 dicembre

L'ma « personale » di Aleksandr Dovgenko era attesa in Italia da sempre. Mancava un solo film tra i suoi importanti, l'ultimo: Micurin *(1948). Naturalmente ci avrebbe fatto piacere rivedere anche il documentario* La battaglia per la nostra Ucraina sovietica *(1943), firmato per la regìa dalla moglie e collaboratrice Julia Solntseva, e da lui soltanto per il commento parlato e la supervisione: fu l'unico presentato nei nostri cinematografi normali all'indomani della liberazione.*

Ad anni recenti risale l'apparizione di Arsenale *(1929) in certi locali d'essai, magari abbinato a un Eisenstein muto: cosicchè, dopo decenni di digiuno, il fatto d'incontrare insieme, nel medesimo programma, due classici di tale livello, provocava un senso di capogiro. (La stessa cosa, sia detto di sfuggita, ottenne un sabato sera la nostra televisione, mostrando l'un dopo l'altro il* Potiomkin *e* La madre*: insolita grazia elargita d'impeto e all'improvviso, anche se in coincidenza con uno spettacolo ricco di gradimento sull'altro canale; grazia, comunque, raramente concessa a film rivoluzionari sovietici e mai toccata a Dovgenko).*

E'ppure, paradossalmente, il nostro paese era stato tra i primi a potersi accorgere dell'esistenza di un simile cineasta, per merito della Mostra di Venezia che nella sua prima edizione (1932) aveva presentato La terra *(1930) e nella seconda (1934) un frammento di* Ivan *(1932). Questo frammento venne poi espressamente citato nella motivazione della Coppa della Biennale assegnata all'URSS « per la miglior presentazione statale ». E fu menzionato accanto ai film completi, perchè era bastato un assaggio (due anni prima* La terra *era stato applaudito dal pubblico « in piedi ») a scatenare l'entusiasmo della critica quotidiana allora più seguita: quella di Filippo Sacchi sul* Corriere della Sera *e quella di Mario Gromo sulla* Stampa.

Regista (e scrittore) ucraino, nato nel 1894, morto di mal di cuore nel 1956, Dovgenko creò con Eisenstein e Pudovkin l'arte cinematografica sovietica: fu il più poeta dei tre anche se, purtroppo, il meno conosciuto in occidente. Di famiglia contadina, egli è legato più degli altri ai temi eterni della terra, della vita e della morte, agli eterni cicli della natura, e a una incessante anticipazione del progredire umano nella storia. La sua visione è panteistica ma niente affatto statica, anzi esattamente il contrario: e lui stesso l'ha ben definita quando ha scritto che « una animazione stimolante percorre tutti i miei film come un filo rosso ». Tale animazione è di un tipo speciale, e le sue radici affondano (l'espressione è ormai rituale, ma nel suo caso può essere impiegata al di fuori della moda) nell'ancestralità dell'essere ucraino, nutrendosi dei gesti, dei canti e dei miti che più veridicamente lo rivelano. In cinema essa si risolve in un ritmo disteso e profondo, diversissimo dai bombardamenti d'immagini di Eisenstein e di Dziga Vertov, diverso anche dalla costruzione più classica di Pudovkin, ma non inferiore a nessun altro ritmo per tensione rivoluzionaria. Ed è proprio questa la meraviglia dell'arte di Dovgenko, d'essere al tempo stesso pacata e stimolante, persuasiva e sovvertitrice.

*Inoltre l'operazione di Dovgenko ha un'altra caratteristica personale: costituisce un blocco unitario come l'opera di certi grandi scrittori e richiede d'essere valutata nell'insieme o, meglio, solo nell'insieme svela tutta la sua ampiezza e il suo slancio. Da qui l'importanza della rassegna, svoltasi a Bologna nel quadro delle Giornate della cultura sovietica, che, alleneando per la prima volta in Italia i sei film girati tra il 1927 e il 1939, è venuta a eliminare una mortificante lacuna. « La grandezza del cineasta — scrivevamo l'anno scorso sull'*Unità *del 24 giugno, recensendo le* Memorie degli anni di fuoco *(pubblicate dall'editore Mazzotta) e i* Taccuini *(ed. Quaderni di Cinema Nuovo), comparsi entrambi nel 1973 — la si potrà misurare, in Italia, soltanto quando una retrospettiva completa della sua opera, magari nei testi restaurati dalla Solntseva, colmerà finalmente il vergognoso vuoto della nostra cultura ».*

L'appello è stato raccolto e le edizioni che si sono viste sono quelle riportate dalla vedova, per quanto ancora possibile, allo stato originario voluto dall'autore, con il recupero di brani a suo tempo smarriti, alterati o deteriorati, o addirittura soppressi come la famosa donna nuda della Terra *(cui nuoce tuttavia il commento musicale sovrapposto nel 1971) scomparsa dalle versioni conosciute nei circoli del cinema italiani. Se* Arsenale *e* La terra *non erano, comunque, delle primizie, tali possono considerarsi* Zvenigora *(uscito nel 1928) e* Aerograd *('35) cui ci si potè accostare in troppo limitate occasioni (una o due per il secondo), mentre novità assolute per l'Italia erano l'*Ivan *nella sua versione integrale parlata in ucraino, e il favoloso* S'ciors *(1939) che Tino Ranieri vide in un villaggio bulgaro negli anni di guerra, parlandone poi a memoria sulla rivista* Film *di Flavia Paulon nel fascicolo dedicato a Dovgenko (agosto 1957), e che Roberto Manetti illustrò per* Cinema Nuovo *(n. 129, 15 aprile 1958) dopo una visita di studio alla cineteca di Mosca.*

Un invisibile filo rosso

Che cosa dimostra, anzitutto, la visione globale dei sei film classici di Dovgenko? Che temi, personaggi, impegno di lotta, cornice naturale si ripetono e si rincorrono dal primo film all'ultimo; che tutto è legato, cucito assieme da quell'invisibile filo rosso e dalla concezione cosmica dell'autore, la quale si prolunga oltre la morte. Si prolunga in senso metaforico, poichè i suoi eroi « non muoiono », come l'operaio di Arsenale *sul cui petto nudo s'infrangono le pallottole reazionarie, « vivono più intensamente di sempre nell'imminenza della morte », come in* Aerograd *e in* S'ciors*, « vibrano anche dopo morti », come nel celebre finale della* Terra*. E si prolunga in senso pratico, nei testi ereditati dalla moglie e da lei girati nello studio di Kiev intitolato a Dovgenko su richiesta di Krusciov, e che nell'ordine sono:* Il poema del mare *(1958),* Racconto degli anni di fuoco *(1960),* La Desna incantata *(1964),* Indimenticabile *(1967),* Le porte d'oro *(1969)*

Fu il quarto film di cui si era occupato, il primo quasi interamente suo, Zvenigora*, a imporre il nome di Dovgenko oltre i confini dell'Ucraina. Eisenstein e Pudovkin lo videro a Mosca e per primi sentirono, pur tra i simbolismi e le fumosità dell'intreccio, di aver trovato un emulo degno di loro. E lo sentirono proprio perchè certe « costanti » già emergevano da quella cavalcata di millecinquecento metri di pellicola su un millennio di storia leggendaria. Il funzionario della società produttrice che « suppliciò » Eisenstein di vedere* Zvenigora *era esterrefatto: non ci aveva capito niente e non era il solo. Perfino Eisenstein — lo confessò più tardi, scrivendone nel '40 — faceva fatica a raccapezzarsi, ma nel contempo rimase « incantato dall'impronta personale, dal connubio stupefacente di realtà e di immaginazione poetica » e dal suo « spirito gogoliano ».*

Arsenale, *l'anno dopo, diede intera la misura dello sceneggiatore e del regista, che da quel momento formeranno una persona sola. Lo zar scrive alla zarina annunciando di aver ucciso una cornacchia; sull'arida terra si abbatte, stremata, una contadina. Un poliziotto ben nutrito palpa, di passaggio, il seno vuoto della vedova di un soldato. Una madre picchia i bambini che chiedono da mangiare; un contadino monco, spinto dalla medesima rabbia impotente, picchia il suo cavallo. « Non è me che devi picchiare, Ivan! », risponde il cavallo. « L'ampiezza degli avvenimenti — scrisse poi Dovgenko — mi costringeva a comprimere la materia sotto la pressione di parecchie atmosfere. Lo si poteva fare ricorrendo al linguaggio poetico che è, sembra, la mia particolarità creativa ».*

Dovgenko ha ragione: mai, forse, l'atrocità della guerra è stata espressa così sinteticamente e così potentemente dal cinema, come nella sequenza del soldato tedesco colpito dai gas esilaranti, che agonizza tra i convulsi di risa. E che dire della sequenza dei cavalli che galoppano, anzi volano attraverso la pianura, per portare alla tomba il combattente caduto in battaglia? Non c'è tempo da perdere, la battaglia continua e i rivoluzionari chiedono aiuto. « Più in fretta, corsieri! ». « D'accordo, padroni! Stiamo volando con le nostre ventiquattro gambe! ». La madre attende, lontana, accanto alla tomba già pronta. Non è irreale compagno Dovgenko?, chiese qualcuno in sala, nel dibattito sul film. « Ogni madre — rispose gravemente il regista — resta per tutta la vita a vegliare la tomba di suo figlio ».

Ricorda Jutkevic che Aleksandr Petrovic (Sasko per gli amici) raccontava in maniera tanto fascinosa, che non ci si poteva staccare da lui. Aveva appreso quest'arte da suo nonno, ascoltandone i racconti da bambino. Non per nulla il nonno è sempre una figura fondamentale nei suoi film: il nonno di Zvenigora *che cerca il tesoro al fondo della « montagna risonante », il nonno della* Terra *(l'interprete è lo stesso) che, giunto al termine della vita, muore serenamente assaporando lo ultimo frutto. In fin dei conti è sempre della propria famiglia, della propria gente e anche di se, che parla Dovgenko attraverso i suoi personaggi. E quando qualcuno di essi muore, non può essere solo, perchè la natura lo prende per mano e lo accompagna: così l'eroe morto della* Terra*, ucciso a tradimento mentre balla in una notte piena d'amore, con un colpo di fucile che tronca una gioventù fiorente e offende il silenzio ineffabile del cosmo; questo ragazzo senza vita e sfiorato dalla carezza degli alberi, scosso dagli amici che lo portano a spalla, mentre la sua innamorata si dispera martirizzando il proprio corpo nudo, inutilmente rigoglioso. « Volevo mostrare la morte in modo tale — commenta Dovgenko — che gli uomini desiderassero, attraverso questa morte, vivere il più a lungo possibile ».*

Per la prima e ultima volta in Aerograd*, lo schermo dovgenkiano si spalanca ad altri popoli, ad altri orizzonti. La taiga sconfinata dell'Asia al posto dei cieli e dei fiumi domestici. L'orizzontalità fantastica dell'utopia in luogo della verticalità incombente, già condizionante e snaturante, del cantiere di* Ivan*, dove il protagonista è costretto a subire il monumentalismo delle strutture e non può più esprimere il vitalismo della condizione umana. Dovgenko infatti non riesce ad unificare il film perchè, sincero com'è, non « sente » il passaggio del suo eroe da contadino ad operaio; non coglie il centro del problema, perchè ne avverte sì la necessità storica (l'uomo e la macchina uniti gestualmente dallo stesso ritmo), ma umanamente lo spomenta la violenza di tale necessità. Perciò sposta l'asse ideologico sulla condanna dell'ozio, del disinteresse e dell'anarchismo, mentre l'esaltazione del lavoro collettivo gli si dissolve tra le mani, proprio come il personaggio di Ivan che si spegne in un universo che gli è estraneo.*

In Aerograd*, invece, la dialettica riprende il sopravvento nel senso generoso e aperto tipico del regista. La cornice è inconsueta, ma l'umanità ch'egli riproduce è quella di sempre, e da essa si lascia guidare per l'esplorazione del cuore umano che si espande agli estremi limiti della terra. Le capanne sono familiari anche se abitate da volti diversi. Ferma è la decisione dell'eroe, rivolto gioiosamente al futuro; tormentata e come raggomitolata sulla propria chiusura nell'antico è la morte del traditore, che è condotto all'esecuzione dallo amico di un tempo e, in un momento sublime,* non osa sostenere lo sguardo della cinepresa puntato sul suo viso.

Nell'immensità vertiginosa del suo quadro sociale, dove l'astrazione recata in periodo sonoro dà un realismo intenso come riproduzione piatta e passiva della storia è il pericolo in agguato, i concetti di miseria, ignoranza, arretratezza, la fisionomia stessa dell'egoismo di classe si incarnano, per sopravvivere artisticamente, in immagini dinamiche le quali riflettono la complessità del reale e, senza attenuare la responsabilità storica, in certo senso la superano prefigurando l'avvenire. Così, al tempo della Terra*, Dovgenko sapeva benissimo che i* kulaki *erano ancora organizzati e minacciosi, ma non per questo rinunciava a spingere il proprio* kulak *omicida verso un metaforico, autocosciente annientamento personale. Era suo pieno diritto, esattamente come quello di raffigurare la guerra, questo pericolo estremo, come uno sterminio di girasoli e attraverso l'urlo umano ed animale di chi non vuole esserne sopraffatto.*

La stanchezza dell'eroe

La tragedia di S'ciors*, il film sul Ciapaiev ucraino commissionato da Stalin, e nella cui violenza vediamo soprattutto la violenza lealmente e ingenuamente esercitata dal regista sopra se stesso, consiste nel fatto che Dovgenko si muove su una materia che è sua, ma su una lunghezza d'onda che non gli appartiene. L'opera infatti è lunga, analitica, enfaticamente reiterata, e paradossalmente « troppo comprensibile». Il cielo si fa sempre più alto, quanto più il protagonista, impeccabilmente vestito, spaziante in ogni scienza e presenza, disumanamente indispensabile, e schiacciato dalle proprie virtù. Anche le bellezze del film più vicine alla poetica del suo autore — il disperato tentativo di vivificare il modello S'ciors attraverso il suo rozzo ed appassionato contraltare Bogenko (ossia Stalin attraverso Taras Bulba), le irruzioni nel mondo contadino, la stanchezza finalmente umana dell'eroe, il sogno estatico e sospeso di un'umanità futura, il dolore infantile del vecchio combattente per la morte della moglie, il funerale di Bogenko tra cavalli spaventati sul campo di battaglia —, anche queste riconoscibili, ma in certo senso prevedibili bellezze, risultano avvilite, come i girasoli umiliati dalla guerra, da un piegarsi al vento che non è quello libero e fecondo dell'artista, ma soltanto il dovere del cittadino esemplare che, col massimo impegno, accetta tuttavia di mettere l'arte propria al servizio di un realismo già programmato.*

Ora che conosciamo fino in fondo le tappe della sua poesia come del suo calvario, possiamo capire meglio le parole dell'artista nel documentario del 1965 realizzato nello studio Dovgenko di Kiev per onorare la sua memoria. In quel film rivediamo il sessantenne Sasko trattenere a stento le lacrime e chiedere perdono al suo pubblico per aver fatto « così poco », « così criminosamente pochi film ». « Credevo di avere ancora tanti anni da vivere ».

Ugo Casiraghi

Di nuovo in pericolo l'avvenire della nota casa fiorentina

Vicina al collasso l'editrice Sansoni

La direzione tenta di uscire dalla crisi attraverso la strada della cassa integrazione e dei licenziamenti anziché valutare le proposte dei lavoratori - Un secolo di attività legata alla cultura italiana - Un programma «scolastico» fuori dalla realtà

DALLA REDAZIONE

FIRENZE, 21 dicembre

La casa editrice fiorentina Sansoni è al collasso. La direzione ha deciso di uscire dalla crisi aziendale attraverso la strada dei licenziamenti e della cassa integrazione. Con una lettera scarna e schematica la proprietà informa il consiglio di fabbrica che, con la data del 31 dicembre '75, « sarà proceduto al licenziamento di trentacinque dipendenti dei reparti rateali, ufficio commerciale e magazzino; che nel frattempo sarà esaminata la possibilità di mettere in cassa integrazione trenta lavoratori » e che « si procederà al licenziamento con preavviso dei dipendenti della filiale DiLibro secondo il piano a suo tempo prospettato per il riassorbimento pressochè totale da parte delle nuove agenzie costituende ». A sette mesi dalla entrata in amministrazione controllata, per il gruppo editoriale si calcola una perdita complessiva di 205 posti di lavoro se gli ultimi provvedimenti della direzione troveranno pratica attuazione.

La prospettiva di un « candidato acquirente », che abbia imposto l'ultimatum « prendere o lasciare », da cui deriva lo spettro del fallimento, passa dunque attraverso un ridimensionamento produttivo e occupazionale della casa editrice.

Fondata nel 1874, di proprietà della famiglia Gentile, la casa editrice è entrata in crisi nell'aprile scorso con la improvvisa chiusura del credito da parte della Banca Commerciale Italiana, fatto questo che ha determinato il rovinoso precipitare di una situazione che trova le sue radici nella politica culturale e di mercato e nei criteri di gestione perseguiti.

Le scelte di mercato della Sansoni, dal dopoguerra sino a tutti gli anni Cinquanta, sono improntate ad un alto livello di specializzazione nei settori della filologia, della filosofia, della storia, dell'arte, delle scienze naturali e mediche: prodotti essenzialmente diretti al mondo universitario, per una formazione riservata alla « nuova classe dirigente ».

Con gli anni Sessanta la spinta alla scolarizzazione di massa trova la Sansoni impreparata a rispondere ai nuovi compiti dell'editoria: ne derivano ritardi pesanti nella politica culturale e di mercato, carenze nel rinnovamento della produzione per l'università. Si è continuato così a produrre testi che si riferivano ad un mercato sempre più esiguo. I timidi tentativi di aggiornamento sono stati risolti in un'ottica imprenditoriale passiva, viziata dalla logica del *boom*.

I risultati hanno portato a collane che attingevano dai testi fondamentali del catalogo della casa editrice, accanto ai quali si riproponeva la ristampa di opere sorpassate, lontane dagli accresciuti interessi sociali, realizzate senza la precisa volontà di un rinnovamento culturale. La conferma alla incomprensione imprenditoriale nei confronti dei fermenti in atto, è venuta da un tipo di produzione falsamente divulgativa, perciò di basso livello, che comunque non poteva costituire la base per un effettivo aggiornamento. Sono proseguite invece le iniziative per il mondo della scuola che hanno avuto il pregio di rivolgersi a diversi « consumatori di cultura » in quanto indirizzate alla formazione di strumenti di ricerca interdisciplinare.

La gestione imprenditoriale, sempre di tipo artigianale, è stata direttamente collegata alle scelte di politica culturale. Potenziata la produzione in termini quantitativi, è divenuta inevitabile una crescita dei settori commerciale e distributivo, creando di fatto uno squilibrio tra produzione e servizi. Le conseguenze più evidenti di questa linea sono state quelle, inevitabili, della mortificazione delle forze produttive e dello scorporamento dei servizi (per le filiali si costituisce la DiLibro, per il settore rateale la Edigrafica). Ambedue queste operazioni — come rileva un documento del consiglio di fabbrica — hanno portato, di fatto, ad un ridimensionamento della casa editrice a poco più del cinquanta per cento dei suoi organici.

L'operazione DiLibro, attuata con la partecipazione della Sansoni (60%), Calderini (20%) e Cappelli (20%) si dimostrerà ben presto un fallimento. A pochi mesi dalla sua creazione, nonostante il finanziamento pubblico dello IMI, il fatturato complessivo diminuisce, i rapporti tra i soci entrano in crisi, i disservizi non sono eliminati. Con l'ultima lettera della proprietà si passa poi a fatti più concreti: il licenziamento dei dipendenti, la fine della DiLibro, il riassorbimento delle agenzie.

Come si è comportata la direzione allo scoppio della crisi nell'aprile scorso? E' ricorsa ad un comitato di tecnici che hanno consigliato la richiesta d'amministrazione controllata come unico mezzo per evitare il fallimento immediato. Il tribunale ha accolto la domanda, dichiarando aperta la procedura il 27 maggio e nominando un commissario giudiziale.

Le prospettive indicate, che trovano drastica conferma nella nota del 17 dicembre, riguardano il concordato preventivo coi creditori, il ridimensionamento dell'azienda, la cessione del pacchetto azionario o di una sua cospicua parte. Il giudizio dei lavoratori è franco: il punto di approdo è quello del declassamento della casa editrice, la soluzione è prevalentemente di ordine amministrativo e finanziario. Le organizzazioni sindacali, elaborando una serie di proposte concrete, tendono invece a salvaguardare in primo luogo la occupazione del gruppo Gentile, recuperando l'integrità del ciclo produttivo, aprendo la produzione al crescente « bisogno di cultura », in collaborazione con tutte le strutture di diffusione e di decentramento democratico, intese non come mercato, ma come interlocutori nelle scelte culturali e di trasformazione. Solo sulla base di questi principi sarà possibile, per le maestranze, «prendere in considerazione l'eventualità di un sostegno pubblico all'attività dell'azienda e, se necessario, in cambio di precise garanzie, di sollecitarlo ».

Per richiamare la parte padronale alle sue responsabilità, i lavoratori si sono resi protagonisti di una crescente attività che ha trovato il sostegno delle forze vive della città, Enti locali, Regione, sindacati, organizzazioni culturali e di massa. In questo quadro va inserita la ipotesi di programma editoriale per un rilancio della Sansoni, predisposto dal consiglio di fabbrica e dai sindacati di categoria.

Le scelte padronali parlano infatti di un'editoria scolastica appena sorretta da una « varia », con essa collegata. Questa impostazione non tiene conto della sfrenata concorrenza nel mercato dell'editoria scolastica, della crisi tumultuosa della scuola, rifiutando di essere parte attiva nel processo di rinnovamento, ma tentando invece di sfruttare questa situazione disgregante dal semplice lato finanziario, cadendo cioè nelle stesse contraddizioni che hanno portato all'amministrazione controllata.

La saldatura deve semmai avvenire — affermano i lavoratori — tra il patrimonio della casa editrice e la realtà del Paese, anche l'attuale struttura per collane e tendenzialmente in contraddizione con l'ipotesi di rilancio culturale. Un nuovo progetto per la Sansoni implica quindi la conservazione di alcune collane idonee ad esprimere il filone di una editoria economica, la riproposta di un catalogo di singoli titoli recuperati (classici della filosofia, classici della storia, la civiltà europea), l'inserimento di altre all'interno di una più vivace articolazione e la necessità di seguire lo sviluppo della problematica filosofica e a livelli di saggistica.

Molta parte della produzione confluente nelle collane economiche potrà essere destinata anche al mondo degli studiosi e dell'università in particolare. La crescente domanda di strumenti che rompano i confini della manualistica, trova la sua risposta, per la Sansoni, in una severa selezione di quantità e qualità, e nell'inserimento, con precise proposte editoriali, nel processo di rinnovamento delle metodologie di ricerca e di studio nelle varie discipline, superando la vecchia logica delle opere enciclopediche. Potrebbe così prendere l'avvio una nuova produzione che comprenda i filoni tradizionali della casa editrice e le scienze umane e sociali.

Gradualmente, sulla base di un programma organico, col concorso delle forze vive della cultura, la Sansoni potrà contribuire realisticamente agli interessi generali della cultura.

Marco Ferrari