POLITICA

Gramsci e la Sardegna

GUIDO MELIS (a cura di), Antonio Gramsci e la questione sarda, Edizioni Della Torre, pp. 302, L. 4.000.

Il rapporto di Gramsci con la Sardegna non si chiude nell'autunno del 1911, con il suo trasferimento a Torino per proseguirvi gli studi universitari, né con le iniziative che nel 1917 e nel 1919 rivolge ai soldati della Brigata Sassari. Né si può considerare esaurito con i richiami, apparentemente episodici, contenuti nelle *Lettere* e nei *Quaderni*, al provincialismo, al dialetto, alla cerchia degli affetti familiari e al «socialismo sardista».

Le stesse interpretazioni che hanno presunto di trovare nella riflessione di Gramsci sulla Sardegna (per lui non esisteva una «questione sarda» diversa da quella meridionale) un punto di sostegno per indifferenziate alleanze autonomistiche, hanno avuto il carattere di una forzatura in chiave di scelte politiche contingenti. La recente antologia curata da un giovane storico, Guido Melis, consente una rilettura della riflessione gramsciana unificata attorno ad un nucleo tematico regionale. I risultati rivelano qualcosa di più della connessione costante tra le vicende locali e la prospettiva politica nazionale. Proprio nell'analisi specifica dei processi politici e sociali dell'isola si viene formando un atteggiamento prima e un nucleo teorico poi abbastanza nuovi sulla natura del capitalismo e sullo stato (come strumento di repressione e di stabilizzazione sociale). Esso non sarà privo di interessanti varianti interne e talvolta di oscillamenti nell'itinerario intellettuale di Gramsci. Può sorprendere l'aspro e costante giudizio dei comunisti degli anni '20 sui partiti e i movimenti di tipo regionalistico: «una mano di imboscati diretti non si sa da chi né come», dirà «L'Ordine Nuovo» del Partito Sardo di Azione, proprio nel momento in cui questo conquista nelle elezioni politiche il 36% dei voti e 4 seggi. Certo l'antico munismo dominante nel P.S. d'A. facilitava questo giudizio. Ma esso trascurava l'elemento, su cui Gramsci insisterà di più (una volta chiusasi l'esperienza bordighista): cioè il carattere di rappresentanza delle masse contadine e dei pastori che il partito di Lussu aveva.

Nell'analisi della situazione sarda Gramsci ha l'occasione di puntualizzare la sua interpreazione anti-borghese della questione meridionale come questione di alleanze, cioè di potere (contro il fascismo e il capitalismo). La corretta percezione di Massimo Salvadori e di Giuseppe Fiori, secondo cui «il primo bagaglio di opinioni e di principi» di Gramsci non era «tanto su Nord e Sud quanto sulla Sardegna e sui suoi sfruttatori continentali», è ampiamente documentata nell'ottimo saggio introduttivo di Guido Melis.

La ripugnanza gramsciana per formazioni politiche di tipo regionalistico aveva dietro di sé un'analisi critica e autocritica della propria esperienza intellettuale di provincia. Il superamento del «modo di vivere e di pensare... regionale e da villaggio» comportava il rifiuto di quelle deviazioni della lotta di classe che in Sardegna furono il separatismo e le suggestioni indipendentistiche («a mare i continentali», gridò spesso il giovane Gramsci). In entrambi i casi, infatti, «il risultato politico consiste nella separazione dei contadini e dei pastori sardi dai loro "fratelli continentali", nella frammentazione di un potenziale fronte di lotta anticapitalistico, in un vantaggio per l'avversario di classe» (p. 15).

E' arduo (e Melis lo mostra pregevolmente) trovare pezze d'appoggio ad una lettura del pensiero gramsciano in termini di continuità autonomistica o travestire la sua aspra critica al gruppo dirigente sardista (e alla stessa ala sinistra di Lussu e Bellieni) di estremismo bordighista. La tematica consiliare (antiparlamentare e antistatuale) non solo brucia le scorie di quella che Gobetti definì «l'eredità malata dell'anacronismo sardo», ma anche il letto di Procuste del «nazionalismo» neo-sardista.

Raccogliendo in una sezione del volume la collaborazione di quadri operai e contadini sardi sulla stampa comunista, Melis mette il lettore in condizioni di seguire il rovello di Gramsci sulla necessità che il movimento operaio supplisse ad un suo grave limite d'origine: cioè la scarsa conoscenza della composizione sociale, della distribuzione territoriale e in più in generale dei bisogni materiali e ideali delle masse. Ma la lettura più attenta delle vicende politiche sarde porta Gramsci ad un esame differenziato delle caratteristiche dell'autonomismo contadino rispetto alla Sicilia, dove il regionalismo era la bandiera della grande borghesia. Tale riflessione è il terreno privilegiato per seguire lo sviluppo e la stessa revisione (rispetto alla fase bordighista) della politica del PCd'I verso i contadini e, più in generale, verso le masse cattoliche. Dalla tematica delle alleanze si passerà, infatti, a quella più articolata e complessa del «blocco storico».

Salvatore Sechi

PAGINE DELLA RESISTENZA

«Né una bestia né un uomo in Germania»

LUIGI ARBIZZANI, La Resistenza a Bologna - Testimonianze e documenti, (Volume IV. Manifesti, opuscoli e fogli volanti). Edito dall'Istituto per la storia di Bologna, pp. 676, s.i.p.

Luigi Arbizzani ha svolto un lavoro di ricerca prezioso, perché la raccolta di 437 «pezzi» tra manifesti, opuscoli e fogli volanti, scritti stampati e diffusi a Bologna dal 26 luglio 1943 alla fine di aprile 1945, costituisce un'opera di consultazione indispensabile per chi intenda approfondire la conoscenza di quei venti mesi drammatici di lotta. Ma non si tratta solo di una fonte storica di prim'ordine. Questa raccolta di manifesti, opuscoli e volantini, quasi prodotti nella clandestinità si legge come una storia appassionata di sacrifici e di dolore. C'è la denuncia, la protesta, l'invettiva, la esortazione patriottica alla lotta; ci sono le notizie sulle atrocità del nemico e il richiamo allo sciopero e all'insurrezione.

La pluralità di voci espressa con questi «pezzi» di propaganda stampati alla macchia, spesso tirati al ciclostile o solo dattiloscritti, converge su un tema principale: quello dell'azione unitaria contro il comune nemico. La tecnica di propaganda ed anche il linguaggio antifascista presenta — pure rispecchiando orientamenti politici e ideali diversi — le stesse caratteristiche, gli stessi richiami alla liberazione, le stesse parole d'ordine di lotta.

Gli appelli, i moniti, le indicazioni politiche all'azione sociale e patriottica si rivolgono invece alla generalità della popolazione — amica, nemica o agnostica — ma più particolarmente ai vari gruppi sociali e di lavoratori con una diversità di argomentazioni pertinenti, precise ed efficaci.

Un «autentico capolavoro di forza espressiva» ha definito nel 1961 Roberto Battaglia il testo di un volantino contenuto nel volume di Arbizzani con la parola d'ordine «Né una bestia né un uomo in Germania».

La capacità di orientamento, di mobilitazione, di formazione dell'opinione pubblica di questi fogli non sfuggì al nemico che oltre a rispondere e a polemizzare sulla stampa ufficiale ad esso asservita si abbandonò ad autentici episodi di pirateria, alla contraffazione, producendo materiale apocrifo nel tentativo di creare confusione e divisione nel fronte unitario antifascista. Anche di ciò Arbizzani porta nel suo volume un'attenta e originale testimonianza.

C'è una cifra assai eloquente che vale, infine, la pena di ricordare. La produzione delle stamperie comuniste nella clandestinità durante la guerra di Liberazione nel bolognese ha avuto questa dimensione: 8 tipi di giornali, 362 tipi di manifesti, appelli e volantini per una tiratura complessva di 2.037.655 esemplari.

Sergio Soglia

• • •

GIACOMO SCOTTI-LUCIANO GIURICIN, Rossa una stella, Centro di ricerche storiche Rovigno, pp. 682, s.i.p.

Questo grosso volume in realtà si compone di tre libri che narrano e documentano, in modo rigoroso e minuzioso, la storia del Battaglione partigiano Pino Budicin e di altre formazioni italiane del Fiumano e dell'Istria nelle file dell'esercito popolare di liberazione jugoslavo.

E' soprattutto a questi partigiani — e a quelli che combatterono nel cuore della Jugoslavia, come la leggendaria Divisione Garibaldi — che si deve se il tributo pagato dall'Italia dopo la liberazione, a causa della scellerata aggressione fascista, fu meno pesante e meno amaro. Sono questi connazionali che schierandosi volontari per l'antifascismo a fianco dei popoli jugoslavi dimostrano concretamente che c'era un'altra Italia oltre quella ufficiale.

Anche per questa ragione l'opera è preziosa. Il merito degli autori — noti per pregevoli studi precedenti — e del loro collaboratore Arialdo Demartini, si aggiunge a quello del Centro di ricerche storiche di Rovigno e soprattutto al contributo determinante dato dalle testimonianze di centinaia di partigiani protagonisti delle vicende evocate.

Pur essendo centrato sul Battaglione Pino Budicin il volume si occupa anche di altri gruppi italiani dell'Istria ad esso collegati e che combatterono a fianco dei croati e degli sloveni. Dei tre libri, il primo ricostruisce la cronistoria del Battaglione Budicin formatosi attorno ad un nucleo di antifascisti di Rovigno: il secondo è riservato ai documenti e alle memorie mentre l'ultimo ripercorre il cammino della Brigata italiana dell'Istria. Ne risulta un affresco di vasto respiro e di notevole valore storiografico.

Per organizzarsi e per lottare i connazionali dell'Istria dovettero superare anche le comprensibili diffidenze dei croati e degli sloveni, non dimentichi delle scorrerie fasciste e della esiziale politica di snazionalizzazione attuata dal regime. A questa difficile opera diede un contributo decisivo Giuseppe (Pino) Budicin, segretario del Partito comunista di Rovigno, rappresentante degli italiani nel Consiglio antifascista di liberazione della Croazia, fucilato dai fascisti l'8 febbraio 1944 al porto di Valdibora.

RAFFAELLO SACCONI, Partigiani in Casentino e Val di Chiana, La Nuova Italia, pp. 285, L. 6.500.

Grazie all'opera intelligente e impegnata dell'Istituto storico della Resistenza in Toscana con l'interessante volume del col. Sacconi si rende in parte giustizia al movimento partigiano della provincia di Arezzo, apparso fino ad oggi eccessivamente trascurato nel vasto panorama della pubblicistica sul Movimento di Liberazione. Il centro di questo libro è dato da una nutrita relazione di attività del battaglione Lucio Nencetti, una delle formazioni partigiane più efficienti dell'aretino, che condusse aspre lotte dal settembre 1943 all'ottobre 1944.

La Val di Chiana e la zona montana del Casentino sono investite dalle operazioni di guerra di prima linea nel marzo 1944. Di qui l'esigenza per i tedeschi di garantirsi al massimo le retrovie.

Per l'opposta ragione la Resistenza si impegna con ogni mezzo per contrastare il disegno nazista.

Tra i tanti episodi tragici valgano per tutti l'eccidio di Vallucciole, del 13 aprile, con 108 uccisi (dei quali 16 bambini) o l'impiccagione di 4 partigiani a Castelfocognano il 4 luglio.

L'autore, protagonista tra i maggiori della Resistenza nelle zone citate, confronta e documenta i personali ricordi concedendo largo spazio alla ricostruzione dei fatti, dando la parola ai semplici partigiani e alla gente coinvolta direttamente.

Primo De Lazzari

SAGGISTICA

Teoria del teatro in Lukacs giovane

GYORGY LUKACS, Il dramma moderno, Sugar, pp. 174, L. 3.200.

Presentato da Luigi Squarzina, appare per la prima volta in traduzione italiana *Il dramma moderno*, la monumentale opera giovanile (di oltre mille pagine) che Lukács scrisse fra il 1904 e il 1912. Questo ora pubblicato ne comprende solo la parte iniziale, relativa alla riflessione teorica sul dramma borghese e sui suoi presupposti. Altre due parti seguiranno.

I tagli e la tripartizione, anche se non rompono l'organizzazione originale dell'opera, impediscono di cogliere in questo primo volume il rapporto fra la riflessione teorica e l'attività pratica da cui, secondo le dichiarazioni di Lukács, scaturirono il progetto e l'elaborazione dell'opera.

Tra il 1904 e il 1907, dai diciannove ai ventidue anni, Lukács fu direttore responsabile, per la *Thalia-Gesellschaft* a Budapest, della scelta e della regia dei testi drammatici. Da tale esperienza, l'idea di fondo del libro. Esiste un dramma moderno? E, se esiste, qual è la sua connotazione stilistica?

Nel primo capitolo, Lukács definisce il concetto di dramma, ma sempre sulla falsariga dei parametri tradizionali. L'assunto è che il fine del dramma è l'effetto di massa, di agire sulla massa. Ne consegue che il valore del dramma, la sua universalità, sul piano del contenuto non è di ordine intellettuale, ma sensibile o volontario, e, su quello della forma, non dialettico o logico ma istintivo e simbolico. Nel rapporto con la massa, il dramma diventa teatro, azione teatrale, o, meglio, il teatro preesiste al dramma come luogo in cui si può realizzare l'incontro fra la visione della vita dell'autore e la coscienza collettiva della massa. Nel teatro, mediante le proiezioni sensibili della volontà, il dramma si pone come conflitto interumano, come lotta o tensione in cui l'uomo per un verso aquisisce una sua fisionomia e un suo significato e valore, e per l'altro realizza al massimo le sue possibilità di vita, di vivere autenticamente.

I paradossi della forma drammatica sono da un lato il suo carattere di universalità (poiché rappresenta la vita nella sua totalità), dall'altro quello di necessità (per cui le cose si autogenerano) e la sua forma chiusa che esclude il fortuito e l'eventuale. Gli esseri o i fenomeni drammatici trovano la loro ragione di vita nella loro connessione: dalla modalità della loro connessione dipende la varia tipologia delle situazioni drammatiche. E tale modalità di connessione e correlativa all'ideologia dell'autore. Senonché, la comprensione di un dramma richiede per Lukács l'esplicazione non dell'ideologia ad esso sottesa, bensì dell'uso di tale ideologia, della sua incidenza in rapporto all'efficacia dell'opera. Il valore di questa dipende, così, non dalla visione del mondo dell'autore, dalla sua particolare ideologia, bensì dal rapporto che essa intrattiene con gli altri elementi dell'opera stessa: l'ideologia, cioè, è essa stessa un elemento costitutivo della struttura complessiva dell'opera.

Di qui, la sua funzione esclusivamente formale.

Su questa base s'instaura il rapporto d'intesa fra autore e fruitori. Quest'ultimi possono anche non condividere la visione del mondo dell'autore e tuttavia, se nell'opera assolve una funzione formale essa non è un motivo di impedimento ma diviene fattore determinante dell'effetto di massa, di operatività a livello della coscienza collettiva.

Del resto, anche laddove risulta superata a livello del contenuto, la concezione del mondo mantiene la sua efficacia sul piano dell'organizzazione strutturale dell'opera. E, nell'atto della fruizione, l'opera si rivitalizza non perché si condivida, si debba condividere, la concezione di vita dell'autore, ma perché tale concezione è di fatto l'elemento dinamico della struttura. Implicitamente, così, il giovane Lukács risponde al quesito sollevato da Marx a proposito della vitalità dell'arte greca.

In ogni caso, l'elemento dinamico che suscita, determina, ordina la struttura del dramma è sempre la *Weltanschauung*. E poiché, come la *Weltanschauung*, anche la materia del dramma e le circostanze che provocano l'effetto drammatico sono di natura sociale, Lukács mostra come sia possibile parlare anche per il dramma di determinabilità sociale.

Ma il suo sociologismo astratto di questa fase giovanile lo porta a sostenere che il conflitto drammatico è una manifestazione ideologica della decadenza di classe: di conseguenza, le epoche drammatiche corrisponderebbero a quelle della decadenza di una classe e le classi emergenti, al contrario, non avrebbero dramma.

Per quanto inconsistente, questa osservazione è funzionale all'interno del discorso di Lukács, che giunge a riconoscere l'esistenza di un dramma moderno nella situazione storica della borghesia.

La prima connotazione di tale dramma borghese è che, a differenza dei precedenti, esso non nasce da una coscienza mistico-religiosa, bensì da precise istanze razionalistiche di consapevolezza. Ciò significa che in questo caso il dramma non nasce dal teatro, non ha le sue proiezioni sensibili nei simboli della tradizione teatrale. Ora, viene prima il dramma e poi il teatro. Il dramma dunque, si intellettualizza e si determina una vera e propria scissione fra l'autore e la coscienza collettiva. Anzi il dramma perde la sua funzione specifica, perché non realizza più l'effetto di massa. A determinare la dicotomia fra la *Weltanschauung* del pubblico e quella dell'autore è l'assenza del rituale. E qui è evidente che per il giovane Lukács il valore dell'arte non consiste nella giusta tendenza, come chiarirà W. Benjamin, ma nella sua aura: tanto che la nostalgia per il rituale lo induce a deprecare «la scomparsa della periodicità alla quale allude Simmel che in essa riconosce l'effetto del denaro».

Invece di rilevare il significato rivoluzionario della trasformazione dei modi di fruizione dell'arte, il giovane Lukács lamenta cioè che si è allentato il rapporto tra ogni arte e il relativo pubblico. Egli non mostra di avvertire il fenomeno tipico dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, cioè che mentre determina la distruzione dell'aura artistica, del sublime, l'abbassamento della sensibilità artistica consente l'approccio diretto e smitizzato delle masse all'arte come mai prima era accaduto e toglie alla classe dominante un formidabile strumento di manipolazione delle coscienze.

Armando La Torre

Mercoledì prossimo, 28 luglio, su questa pagina una panoramica della narrativa straniera tradotta nella rubrica «Letture per le vacanze».

ANTOLOGIE

Quale fu l'idea simbolista

MARIO LUZI, L'idea simbolista, Garzanti, pp. 391, L. 2.500.

La ristampa de *L'idea simbolista*, una densa antologia che il poeta Mario Luzi pubblicò nel 1959, offre una interessante occasione di dibattito su quel momento della poesia moderna europea, che rimane ancora oggi un nodo ineludibile della problematica letteraria. Invece di dare una «definizione» perentoria e delimitante del fenomeno simbolista (databile grosso modo tra il 1885 e il 1900) Luzi ha preferito allargare la prospettiva alla «descrizione» delle linee convergenti che contribuiscono alla *genesi* e alla prosecuzione di quell'«idea», mostrando com'è doveroso il doppio livello della pratica poetica e delle enunciazioni programmatiche. Il simbolismo si può intendere in senso lato, come un tentativo di recuperare una zona *conoscitiva* alla poesia, in contrapposizione ai linguaggi tecnico-strumentali o scientifici.

Tuttavia la nozione di simbolo rimanda ad un ambito teorico più particolare, di tipo innegabilmente «mistico»: infatti è a partire dalla unità del mondo intuita nello spirito, che è possibile esprimere l'*al di là* del linguaggio, con parole che «evocano» e «alludono» (o suggeriscono). La musicalità, l'alone fonico delle parole (liberate dalla 'schiavitù' del significato) funziona come formula magica, come chiave di un «universo di corrispondenze». La mozione e l'uso del simbolo sono chiaramente ereditati da una tradizione occultistico-alchemico-cabalistica, basata sulle «analogie» tra le cose e le parole, con corollario ovvio l'origine divina (non-storica) del linguaggio.

La riconferma, mediante la «forza creativa» del simbolo, di quello che Luzi chiama il «valore universale della creazione poetica» e del suo sforzo di sintesi «assoluta», riconduce il discorso simbolista ai poeti del romanticismo tedesco. Ma l'epicentro del fenomeno sarà francese: qui Luzi distingueva due fasi preparatorie, la prima con Nerval e Baudelaire, la seconda con Rimbaud, Mallarmé e Corbiere; fasi contraddistinte entrambe da un «salto in altro clima» rispetto al romanticismo, e da una sofferta problematicità della produzione poetica. Alla fine dell'Ottocento si collocherà la vera e propria scuola simbolista che, a parte le diramazioni in tutta Europa, proseguirà fino agli esiti di Claudel e Valéry, in un rapporto di coesistenza non sempre pacifica con le avanguardie storiche, che pure non possono nascondere anch'esse una matrice simbolista.

Nella *Introduzione*, scritta da Luzi nel '59, resta valido soprattutto il rilievo dato ai «precursori» e ai «maestri» con i quali un certo «Ideale poetico» tradizionale finisce per entrare in crisi se non per spezzarsi completamente. Così troviamo l'impraticabilità della profezia che in Baudelaire si fa «solitaria vendetta» e «disperato riscatto»; il «dramma della creazione poetica impossibile» in Mallarmé; Rimbaud a sua volta «devasta» il territorio della ricerca simbolista.

In fondo, in questi autori, si inclina la fiducia stessa nella capacità «universalizzante» del simbolo: la chiave della poesia non accede al mistero dell'esistenza, ma al «vuoto», scoprendo il rovescio dell'ebrezza spirituale nella bruta materialità economica della vita e del linguaggio. Così essi annientano, nell'io sentimentale e privato, il centro della consolazione ideologica. Questa rivolta auto-critica è vista così in Tristan Corbiere (antologizzato da Luzi): «Eccomi qua. Puoi starne / certa e cosa sicura: / sono io — ma come una scancellatura...».

Ora, il movimento simbolista successivo, pur utilizzando i procedimenti di questi «maestri» (soprattutto di Mallarmé) finirà per renderli innocui, ricuperandoli in chiave essenzialmente romantica e magico-emotiva (o immaginativa). Riproponendo in sostanza il privilegio sacerdotale del poeta demiurgo che vede al di là della «vana realtà della Vita». All'epoca, la «realtà» era, col progredire dei processi industriali, l'ascesa del proletariato che in Francia aveva dato, nella Comune, una prova della forza del movimento di massa; ed è di fronte a questi fatti che i poeti, con alcune eccezioni (certamente Laforgue) si rifugiano nei valori simbolici della parola.

Luzi, anche se non vedeva questo stacco tra iniziatori e prosecutori del simbolismo, era d'accordo, alla fine degli anni '50, nel richiamare la poesia alla concretezza della crisi storica («vivere nella vita, parlare nella lingua»). Oggi, partendo dalle notazioni di quella sua introduzione, si potrebbe avanzare l'ipotesi di un possibile rapporto tra l'area pre-simbolista (Baudelaire, Rimbaud, ecc.) e la linea Lautréamont-Jarry-Artaud, a patto di re-interpretare anche i simbolisti in termini «contestuali» e storici, e non attraverso l'«Idealismo estetico» che la stessa nozione di simbolo, meccanicamente intesa, suggerisce. Solo così pensiamo che si possa ricostruire quella che Luzi chiama «l'impostazione lucida e crudele del problema della poesia moderna».

Francesco Muzzioli

POESIA

Indagine dilatata

GIULIANO DEGO, «Lo stile di un amore», Rebellato, pp. 88. L. 2.000.

Poesia fortemente stilematica, questa di Giuliano Dego, per il ben connesso mosaico di linguaggi non paratattici, ma sempre analogizzanti, cioè prefiguranti i segni di una fine e la propria positiva esperienza di vita.

I riferimenti stilistici sono molteplici ed appartengono tutti al versante simbolista (da Eliot a Montale) con esiti personali in una struttura poematica che convolge e progetta — a livello citatorio — un'ipotesi sovrastrutturale.

Si pensi al mero dato biografico (finché, correndo l'anno 1932, / addì 2 di aprile / alle ore 12,10 antimeridiane / vidi anch'io la luce) accostato all'incipit dantesco (La gloria di colui che tutto move...).

Le tessere memoriali di linguaggio materno, l'assimilato reperto stilematico, la citazione metaforizzante, per offrire solo alcuni elementi strutturanti, assumono così la funzione di «lente d'ingrandimento», di dilatazione dell'indagine del reale, in un indirizzo in definitiva, come faceva rilevare Quasimodo nell'introduzione di una precedente raccolta di versi di Dego, autoctono.

Particolare suggestione offrono inoltre le composizioni brevi, epigrammatiche, per il loro taglio corrosivo ed allusivo insieme: la loro misura, così scandita e ferma, la loro improvvisa accensione semantica che le «politicizza» in una critica amara, senza delusioni, ad un reale minato, sono segni di uno stile (dello «stile di un amore» che è appunto amore nella misura in cui non è cieco, ma focalizzato al punto da evidenziare il crollo di una civiltà ed il recupero di una immaginazione intesa come stimolo verso l'altro, verso una soluzione attiva perché umana).

Franco Manescalchi

COMUNICAZIONE DI MASSA

Manifesti del PCI degli anni cinquanta

Via il regime della forchetta. Autobiografia del PCI nei primi anni '50 attraverso i manifesti elettorali, a cura di **DINO G. AUDINO e GIULIANO VITTORI,** saggi di Marcello Flores e Arturo Carlo Quintavalle, Saveili, pp 80 con illustrazioni, L. 3.900.

Arturo Carlo Quintavalle, analizzando in un'opera esemplare la morfologia e la struttura dei settimanali italiani (*La bella addormentata*, Istituto di storia dell'arte, Parma 1972), tratteggiava a un certo punto il modello di copertina del rotocalco «di attualità» — in cui vengono annoverati ad esempio «La domenica del Corriere», «Gente», «Oggi» — che fa un uso simbolico della immagine visiva e la mitizza mediante una didascalia «letteraria» e stereotipata: le figure tendono qui a diventare emblemi, le scene obbediscono a un'iconografia rigidamente limitata, i personaggi vengono raffigurati in una posa enfatica situabile fra il ritratto d'autore e la foto di cerimonia.

Una metodologia del genere è ravvisabile, fino a rasentare la monotonia, nei manifesti fascisti: e in quelli postbellici della DC. C'è l'Eroe e il Mostro, l'Aguzzino e la Vittima, Cappuccetto Rosso e il Lupo, San Giorgio e il Drago, la Civiltà e la Barbarie, la Schiavitù e il Riscatto, il Dissonore e la Gloria...: la contrapposizione esclamativamente gettata nell'occhio dell'osservatore è affiancata da una «leggenda» usualmente tautologica e ripetitiva nel confront dell'immagine.

Riflettendo su temi del genere ci si può domandare, come fa ora Quintavalle in un saggio che introduce la serie dei manifesti elettorali del PCI nei primi anni '50, contenuta in *Via il regime della forchetta*, quale è il ruolo sociale giocato dai manifesti nell'Italia non solo del periodo fascista ma anche del periodo postbellico. «Dobbiamo chiederci se è possibile ammettere un crollo del sistema di persuasione e dei modelli culturali, fascisti nel dopoguerra oppure se non conviene accettare il fatto che una contiguità fra questi modelli antecedenti e quelli immediatamente seguenti il conflitto esiste». Più oltre l'autore sollecita una lettura del sistema pubblicitario-propagandistico del dopoguerra «non per linee di partito ma proprio come un blocco unitario dove la scelta di una narrazione deve essere controbattuta in termini precisi visto che, appunto, su questa narrazione, che forma la cultura di massa del paese, si fondano i modelli della persuasione medesima». E' su tale cultura stratificata, con le mitologie stereotipate che essa determina — dice Quintavalle — che si deve intervenire.

E' bene tener presente che un settimanale come «Oggi», dove l'iconografia quotidiana dei «reali», degli «attori», delle «celebrità» viene imposta con una emblematica da strapazzo, ma estremamente efficace, nasce — partorito da Edilio Rusconi — nel '44. «Grand Hotel» è del '45, «Sogno» del '46. Le copertine di tali pubblicazioni sono un ulteriore banco di prova per la propaganda dc di questo periodo.

A un avversario politico che faceva leva sull'iperbole del luogo comune ed usava le armi improprie del terrore artificiale e della sistematica calunnia per erigere il proprio edificio propagandistico e trovare il proprio spazio politico non si potevano forse contrapporre i manifesti della più bella tradizione sperimentale rivoluzionaria. Bisogna tuttavia francamente dire che la serie di manifesti postbellici del PCI che ora rivediamo con occhio critico, non è neanche lontanamente parente delle finestre della Satira Rostra di Majakowski, non riprende le ideografie di El Lisitski, o i fotomontaggi di Rodcenko, di Klutsis, di Prusakov, di Heartfield: le immagini in questione risentono del fotoromanzo e della pubblicità visiva del tempo; la caricatura politica più che alla lezione del segno espressionista si accosta alle parallele vignette umoristiche. Anche se non mancano le eccezioni, sembra che il manifesto non venga sentito come globale messaggio visivo-verbale di comunicazione politica, che va ben oltre l'occasione elettorale, ma più semplicemente come un richiamo, una presenza, uno spazio da occupare su un muro.

Lamberto Pignotti

E' in corso a Trieste il XIV festival internazionale del film di fantascienza. Questa edizione è dedicata alla produzione italiana (che come è noto è scarsa e non di grande rilievo). Gli organizzatori hanno pubblicato un catalogo della rassegna (costa solo 1000 lire) con tutte le schede e il materiale informativo che concerne appunto i nostri film «fantascientifici». NELLA FOTO: un fotogramma tratto da «Omicron» di Ugo Gregoretti

ANIMAZIONE CULTURALE

Una progettazione di tipo alternativo

EDUARDO ALAMARO, Scuola e laboratorio, Emme Edizioni, pp. 276, 13 illustrazioni, L. 3.500.

L'entusiasmante balzo in avanti che il PCI ha realizzato a Napoli è indice di un mutamento profondo della vita sociale napoletana, in atto da diversi anni, e che il consenso verso la corretta amministrazione comunale popolare ha definitivamente rivelato.

Ma incidente, tale mutamento, non soltanto sulla scelta politica in occasione del voto, ma a diversi livelli di crescita culturale e civile. Certamente non è infatti un caso se proprio in questi ultimi anni dall'area napoletana ci sono giunti modelli nuovi e alternativi di operatività culturale, la cui prospettiva di rapporti di base capovolge i tradizionali limiti di emarginazione culturale proletaria e sottoproletaria, come altrimenti viene a infrangere le barriere di una gestione sostanzialmente elitaria della cultura d'avanguardia. Si tratta di quel diramato lavoro culturale alternativo condotto appunto a livello di base, con metodologie animatorie e partecipative che sta dando notevolissimi frutti, sia proprio in termini di una partecipazione di base sempre più ampia e ricca di una propria prospettiva di protagonismo, sia nel senso di rinnovare il consistere stesso dell'operatore culturale, indirizzandolo a momenti aggregativi e a sollecitazioni operative molto diverse e lontane dai termini tradizionali del «consumo» culturale, e in particolare del consumo della cultura artistica, più o meno d'avanguardia. Le situazioni nuove nell'ambito del teatro sono note. Meno quelle nell'ambito, del resto più recente, delle cosiddette «arti figurative», tradizionalmente più distanti da modi partecipativi e da un dialogo di base.

Sono i risultati di quell'animazione culturale che spontaneamente operatori e gruppi diversi stanno conducendo avanti in questi ultimi anni con particolare vivacità proprio nel fertilissimo territorio napoletano e campano. Il traguardo è quello che anche un recente documento della Sezione culturale della Direzione del PCI (cfr. «L'Unità» del 15 giugno scorso) indicava, nel senso di un'attività territoriale di sollecitazione partecipativa «in rapporto organico con l'ambiente e con i suoi abitanti, perché diventino essi stessi gestori della programmazione culturale del territorio».

Alla Biennale di Venezia la sezione italiana, che risponde al tema di «ambiente e partecipazione», suggerito alle diverse presenze internazionali, proprio intendendo l'«ambiente come sociale», saranno documentate diverse di queste esperienze di partecipazione di base, in corso nell'area campana: dall'attività di Riccardo Dalisi e dei diversi gruppi e laboratori che a lui fanno capo, a quella di Eduardo Alamaro e della Cooperativa Artigiana e Pronto Intervento di Pomigliano d'Arco, a Crescenzo Del Vecchio e il gruppo «Humor Power Ambulante», dal Gruppo Salerno 75 (Chiari, Davide, Marano, Resegnol), alle esperienze didattiche di Vincenzo De Simone a Cicciano, a quelle dell'«a social group» (Di Fiore, i Pedicini, Rezzuti, Ruotolo) nell'Ospedale Psichiatrico Frullone.

Il recentissimo volume di Eduardo Alamaro «Scuola laboratorio», pubblicato da Emme Edizioni, con prefazione di Dalisi, è il diario del lavoro svolto al Rione Traiano a Napoli fra il 1973 e il 1975, e offre un ricco patrimonio di riflessioni teoriche formulate al vivo, sul lavoro, e di momenti di autoriflessione formativa. Al Traiano Alamaro è giunto come insegnante di educazione artistica, ma vi ha innestato, giovanissimo, in un coinvolgimento globale, la ricerca, assieme ad Anna Liguori, per la tesi di laurea in architettura, imperniata proprio sul progetto di una scuola al Traiano, relatore Dalisi, docente nella Facoltà napoletana e da anni protagonista del movimento d'animazione nell'ambito figurativo nell'area napoletana e campana, oltre che esponente di architettura radicale e del gruppo «Global Tool» (le sue esperienze, iniziate al Traiano portandovi i propri studenti, sono riferite in forma di diario e annotazioni, folte di deduzioni teoriche e metodologiche di rilievo, nel volume «Architettura d'animazione», Carucci Editore, '75).

Non «insegnamento», ma «apprendimento», giacché il primo, sottolinea Alamaro, «punta tutto sul soggetto insegnante», mentre l'«apprendimento» pone «il discente come soggetto attivo in un rapporto biunivoco» (p. 23). Tanto che Alamaro non ha difficoltà a dichiarare di aver appreso moltissimo in quell'esperienza (p. 46), fondata sostanzialmente sull'integrazione fra sfera educativa e lavoro (p. 75), che è lavoro concreto, manuale, sui materiali, recuperando tecniche artigiane (p. 234). Dall'esperienza scolastica è nato un laboratorio aperto nello studio dello stesso Alamaro, di sperimentazione e di produzione di oggetti, innescando un processo autoconoscitivo nella solecitazione di creatività («la possibilità di sollecitare una «creatività di massa», p. 241), le cui implicazioni sociali e di crescita politica sono evidenti.

Osserva Alamaro: «Il discorso contro la distruzione dell'arte significa ricondurla a mestiere e a creazione sociale collettiva, per un recupero della sfera emotiva sul piano sociale e conseguenziale» (p. 243). E si pensi al ritorno di manualità ricorrente nell'area della ricerca pura dell'avanguardia plastica attuale.

Riguardo alla esperienza di progettazione come lezione di un corretto rapporto di base, Alamaro conclude sull'«assoluta necessità di riformulare il discorso sugli spazi della scuola, che sembrano assolutamente inadeguati rispetto alla dinamica che la scuola di massa ha messo in moto». «Il disordine della scuola, il disordine del quartiere popolare, per me va valuta o come una vera e propria controprogettazione o progettazione alternativa da capire, da studiare, da vagliare»; è infatti «la volontà di far sentire la propria presenza come decisiva» (pp. 247-8), che la base afferma in una prospettiva di protagonismo anche culturale del proletariato. E in questo senso è evidente quanto la stessa sperimentazione linguistica, anche nel campo visivo, acquisti concretezza e aperture nuove ed attuali in un'esperienza di base.

Enrico Crispolti

novità

RENEE REGGIANI, Hanno rapito il papa, Garzanti, pp. 343, L. 2.500.

In un susseguirsi di invenzioni particolari barocchi e fantapolitici, innumerevoli colpi di scena, si snoda una storia incredibile: il rapimento di sua eminenza Chavire rinchiuso dal suo segretario nella stanza del tesoro e costretto a nutrirsi di pietre preziose.

LA SALAMANDRA

I primi titoli della collana "filo rosso" riguardano la storia del movimento operaio negli USA: «*Sciopero!*» di Jeremy Brecher (2 voll. pp. 373, L. 5.500) ricostruisce le lotte dei lavoratori dalla insurrezione del 1677 fino alle recenti manifestazioni di operai e studenti contro la guerra nel Vietnam, «*La ribelle*» (pp 332, L. 4.500) di Elizabeth Gurley Flynn, è l'autobiografia di una militante comunista americana organizzatrice di scioperi per i diritti civili e sindacali nei primi decenni di questo secolo.

A. VASQUEZ-FERNANDO OURY, Memorie di un asino, Emme Edizioni, pagine 268, L. 4.500.

Gli autori non credono alle scienze dell'educazione, diffidano dei novelli pedagoghi libertari, sono terrorizzati dal linguaggio conformistico ormai vuoto di significato: e perciò credono soltanto alla possibilità di esprimersi, per maestri e allievi, nelle classi cooperative, dove le leggi vengono fatte, applicate, subite e trasgredite insieme.