Alle origini dell'industrializzazione in Italia

STORIA DI BANCHE

Le esperienze di due grandi istituti di credito a cavallo del secolo inducono a riflettere su problemi ancora attuali

Grazie all'iniziativa della Banca Commerciale Italiana e all'impegnato lavoro del Confalonieri (che ha potuto avvalersi di preziosi archivi finora inutilizzati) disponiamo oggi di più precise informazioni sui rapporti tra *« Banca e Industria in Italia nel periodo 1894-1906 »*. Il lavoro è stato assorbito nel primo volume dall'esame della crisi del Credito Mobiliare e della Banca Generale; esso è poi proseguito con la analisi della attività di quelle banche che dovettero sorreggere il sistema bancario dopo lo sconvolgimento finanziario dei primi anni '90. E quanto sia stata pesante tale crediti si può evincere dal giudizio del Pantaleoni che arrivò a parlare di « sparizione della banca italiana ».

In sostanza l'interesse dello storico si rivolge soprattutto al Credito Italiano e alla Banca Commerciale nell'intento di fornire una documentata valutazione del contributo che esse riuscirono a dare al Paese in un periodo denso di avvenimenti politici: ciò ci permetterà inoltre di capire meglio il *trend* dell'esperienza bancaria italiana. Il quadro storico in cui operano come protagoniste e che quindi esse stesse concorsero a formare è, come noto, quello che registra la svolta liberale del governo Zanardelli Giolitti; ed è soprattutto quello della nascita dell'industria italiana, in stretto rapporto con i primi passi di quel processo democratico tentato dal primo Giolitti sotto la spinta della pressione operaia e contadina e ancora denso di suggestioni perfino nell'Italia del secondo dopoguerra.

Novità strutturale

Quale fu il contributo delle due banche al processo di industrializzazione del Paese e quali le modalità del loro intervento? Il problema non è di poco conto visto che la crescita industriale di fine secolo — è ormai acquisito — rappresentò una novità strutturale di un'ampiezza quale non si era mai registrata prima in Italia e, secondo il Carocci, « quale non si sarebbe più avuta in seguito ». Una novità che ebbe importanti risvolti sul piano economico, ove l'apporto dei nuovi imprenditori industriali riuscì ad imprimere al sistema uno sviluppo di tipo estensivo in modo del tutto autonomo rispetto ai vecchi gruppi monopolistici. E ciò fu possibile perché per la prima volta il monopolio finanziario esercitato dalle banche si esplicò con forme diverse da quelle tipiche del passato: la discriminazione degli investimenti non avvenne, cioè, a favore delle aziende industriali più forti per influenze politiche senza tener conto del loro grado di dinamicità. Ma forse i più grossi risvolti vanno colti sul piano politico in quanto i nuovi e più aperti imprenditori osteggiarono il vecchio modo trasformistico di gestire il potere e furono interessati alla primavera riformista del 1901-1902.

Non è chi non veda quindi come i problemi che si presentarono al nuovo sistema bancario (la Comit nasce nel 1894 e il Credit nel 1895) risultarono di portata molto più vasta di quelli che, nel passato, fronteggiarono senza riuscirvi le banche poi fallite. In sostanza sulle spalle della Comit e del Credit venne a cadere il peso di creare quasi dal nulla nel giro di pochi anni un insieme di settori industriali: da molti comparti della chimica, alla siderurgia, agli zuccherifici (ove fu concentrato l'interesse del Credit), all'industria elettrica, cotoniera e ai servizi pubblici (ove fu determinante il contributo della Comit).

Dove risiedono i motivi del successo iniziale delle due banche? Un primo elemento mi sembra possa essere considerato qualificante la loro attività bancaria: nei primi anni di vita Comit e Credit sono veramente banche per l'industria e il commercio. Esse anzi danno vita ad una attività bancaria che destina liberamente le risorse a settori industriali ben precisi senza distoglierne per altri affari come quelli immobiliari. Questi appariranno più tardi a partire dal 1905-1906 dopo il fallimento politico della svolta liberale e in sincronia con gli interventi deformanti dello Stato sulle Banche (la Comit fu costretta con la crisi del 1907, come ha messo in luce Bonelli, a fare da intermediaria tra il trust siderurgico e lo Stato, scaricando sulla Banca d'Italia i crediti immobilizzati del settore). E d'altra parte l'esigenza di non disperdere risorse appare tanto più valida ove si tenga conto che Comit e Credit non avevano alle spalle un istituto di emissione ancora in grado di operare come Banca Centrale, la nuova Banca d'Italia non era cioè in grado di sorreggere nuove iniziative rischiose, data la pesante eredità di immobilizzi che essa si portava in bilancio dopo la scomparsa della Banca Generale. In parte tuttavia, i nuovi impieghi bancari coesistono anche con quelli a settori protetti, dalle commesse sicure. E' vero cioè che le due banche non credettero fino in fondo in una minuziosa attività di intermediazione: solo Mattioli, anche se dopo il risanamento da parte dello Stato, coglierà gli elementi rivoluzionari dell'esperienza dei primi anni del 900 e la porterà fino in fondo.

Vi è poi un secondo elemento che caratterizza l'attività dei due istituti: questa viene a concentrarsi più negli affari ordinari di banca che in quelli finanziari. Ed in ogni caso sia le operazioni di credito mobiliare che quelle finanziarie si espletarono nel quadro di un ciclo che partiva dal prefinanziamento di un'azienda e proseguiva con la successiva assunzione di valori mobiliari da questa emessi sempre con l'esclusivo fine di collocarli tra il pubblico. (In Borsa era quotato circa il 70 per cento del capitale azionario). Lo scopo è quanto mai evidente: si trattava di rafforzare l'autonomia imprenditoriale delle imprese evitando che la banca ne assumesse direttamente la gestione, il che avrebbe condotto solo ad immobilizzi e a grossi rischi. Anche da questo lato — sottolinea giustamente il Confalonieri — « è un autentico progresso rispetto alla prassi ottocentesca ». E quanto tale comportamento sia stato valido è confermato dal fatto che quando le banche si trovarono di fronte imprenditori efficienti riuscirono a condurre su basi bancariamente sane anche operazioni rischiose; al contrario l'immobilizzo fu il risultato di una situazione aziendale caratterizzata dalla fragilità imprenditoriale e purtroppo aggravata dalle ricorrenti tentazioni della speculazione in Borsa. Infine non va dimenticato quale terzo elemento qualificante la presenza al vertice dei due istituti di uomini nei quali la spiccata sensibilità per i problemi bancari si unisce ad una analoga sensibilità per quelli del Paese: essi furono Otto Joel per la Comit e G.B. Pirelli per il Credit.

Quanto i due momenti fossero concepiti, soprattutto da Joel, come facce della stessa medaglia lo si evince molto bene analizzando il ruolo che egli ebbe nella costruzione della Comit. Il suo apprezzamento per le prospettive della situazione politica e economica del Paese lo portò a caldeggiare un intervento bancario organico in luogo di una piccola iniziativa a base locale, così come volevano i tedeschi che, partendo da una opposta ottica, erano propensi solo a finanziare una serie di affari. Quanto a Pirelli si può ben dire che la storia iniziale del Credit sia il risultato delle sue qualità di amministratore, di lucido analista del rischio da assumere, di « ingenieur conseil » dell'istituto. Portatore di una visione precisa sui pericoli della commistione tra banca e industria, cercò di gestire il Credit in modo da non confondere mai gli « interessi materiali e morali con quelli delle aziende finanziate ». Con il risultato — sottolinea ancora Confalonieri — che il Credit poté svolgere un'attività complessa e rischiosa mobilitando notevoli risorse e conseguendo utili rilevanti, e — si può aggiungere — con il più importante risultato di aver rafforzato la base industriale del Paese nella fase del decollo.

Suggestioni politiche

La ricchezza di fermenti economici e politici che caratterizza tale periodo non poteva non esercitare anche in epoca recente suggestioni politiche. E' stato ben rilevato da parte del Carocci che il centro sinistra di Moro aveva tentato di recuperare alla DC taluni motivi di fondo del giolittismo, di associare una politica di moderate e graduali riforme a un disegno strategico conservatore », teso ad emarginare dalla guida del Paese una componente fondamentale del movimento operaio, il PCI. Ed è importante anche alla luce delle informazioni del Confalonieri, rilevare le cause del fallimento dei tentativi di Giolitti e del centro sinistra onde valutarne le conseguenze per lo stesso sistema bancario.

In ambedue le esperienze la mancanza di un quadro di riferimento per l'intera economia portò alle crisi (1907 e 1963-1969) e fu determinante per il futuro delle stesse banche. Infatti se le banche più dinamiche potevano essere incentivate a trovare da sé i settori di impiego, alla lunga anche esse non potevano non pagare le incertezze del mercato, e, quel che è peggio, a pagarle a vantaggio di quelle banche meno dinamiche interessate solo agli investimenti più speculativi. Ebbene, come nel 1907 le banche miste furono dallo Stato costrette a sostituire le proprie scelte di impresa con quelle dei monopoli, così negli anni '60 e '70 le banche più dinamiche sono state emarginate dal circuito deposito impieghi a mezzo della politica di obbligato acquisto dei titoli pubblici, nel tentativo di cooptarle nel finanziamento di quella spesa pubblica indiscriminata portata avanti dalla DC e dal centrosinistra.

Obiettivi pluriennali

Tale esperienza ci può essere di utile riflessione per il presente, per la vita della attuale banca ordinaria? Non vi è dubbio che l'analisi dello storico viene ad assumere una importanza che va al di là della mera ricostruzione dei fatti e della indicazione dei protagonisti. Ovviamente sta al politico saper compiere le corrette deduzioni per l'oggi senza astrazioni e schematismi. In particolare se è vero che i problemi attuali della banca non si risolvono proponendo « sic et simpliciter » i modelli del passato è pur vero che anche oggi la banca ordinaria deve fare i conti proprio con quei tre grossi nodi del periodo 1894-1907. Oggi la loro mancata soluzione è in molti casi causa di un processo cancrenoso nel corpo della banca: ci riferiamo alla qualificazione della attività di banca (che deve divenire intermediaria verso l'impresa produttiva e non già acquirente di titoli); al suo campo di intervento (che deve essere, anche se non esclusivamente, quello del finanziamento del capitale circolante); alla qualità degli organi direttivi ad essa preposti.

E soprattutto, per concludere, ci riferiamo all'esigenza di offrire a chi gestisce le risorse finanziarie (e beninteso agli operatori che oggi hanno problemi di riconversione) un qualificato quadro di riferimento come quello che può scaturire da indirizzi di politica economica che pongano come loro obiettivo pluriennale il soddisfacimento dei bisogni dei lavoratori e il rafforzamento della nostra base produttiva.

Gianni Manghetti

Da ieri sugli schermi italiani il film di Bernardo Bertolucci

La saga di «Novecento»

Una parabola che dalla nascita delle prime leghe nella Bassa Padana giunge sino agli anni dell'avvento del fascismo - Nel colossale affresco, di cui ora viene presentata al pubblico la prima parte, l'autobiografia prevale sulla storia, il lirismo e la macchina spettacolare sull'epos della lotta contadina - Ambizioso disegno di un'opera nel quale il regista insegue clamorosamente una nuova identità

Burt Lancaster in « Novecento »

Pur aprendosi su un'evocazione del 25 aprile 1945, con i contadini che inseguono nella campagna emiliana i fascisti fuggiaschi e li catturano, il primo atto di « Novecento » si chiude alle soglie del 1922, con la violenza fascista, padronale e agraria, che si appresta a prendere il potere.

Il fatto di presentare al pubblico normale il film diviso in due parti, come se fossero due film (e si sa che gli attori hanno protestato, pretendendo di essere pagati due volte), accentua la contraddizione invece di attenuarla: anzi aggiunge un'altra contraddizione alle molte che sarà possibile rinvenire nel disegno globale dell'affresco. Va bene che negli Stati Uniti i finanziatori, per ragioni eminentemente politiche (troppa lotta di classe e troppe bandiere rosse), parlano di distribuire « Novecento » in una versione unica e mutilata di tre ore invece delle cinque abbondanti di cui consta, il che sarebbe anche peggio; ma, per quanto ci riguarda in casa nostra, lo spettatore che dà ieri vede il solo atto primo, e dovrà attendere un bel po' per completare col secondo il proprio giudizio, resta sulla sua fame pur avendo presumibilmente letto da diverso tempo tutto il possibile sull'insieme dell'opera, e rischia di trovarsi di fronte a un gigantesco flash-back che rimane sospeso per aria.

Questo racconto apparentemente lineare come un romanzo dell'Ottocento, di cui condivide le divagazioni episodiche e il fiorire di figure collaterali, si offre dunque, fin dall'inizio, « capovolto » e può anche darsi che ciò aiuti a individuarne i limiti e gli scompensi piuttosto che le innegabili e quasi frastornanti ricchezze. Si può già tuttavia affermare che, a differenza di quanto accadeva nel secolo scorso, qui la storia è rivissuta più come allegoria che come cronaca minuziosa, e che il momento di tale trasfigurazione, dove pubblico e privato continuamente tendono a identificarsi, è il punto di vista autobiografico che ispira e sorregge l'impianto generale. Almeno in ciò, « Novecento » si allontana anche dai colossi hollywoodiani in costume con quali ha senza dubbio parecchio in comune, fosse solo per motivi di tecnica oltre che di spesa (il suo costo si aggirerebbe sui sei miliardi di lire, equivalenti all'incasso raccolto da « Ultimo tango a Parigi »).

Si farebbero quindi inutili sforzi se si volessero rintracciare le linee direttrici e di sviluppo della storia italiana di mezzo secolo, sia pure attraverso il microcosmo emiliano, come si verificarono nella realtà: esse vanno ricostruite piuttosto secondo le deformazioni piccole o grandi, le forzature e insomma la prospettiva assai personale e talvolta personalistica dell'autore.

Già si può cominciare a vedere nei due protagonisti della vicenda, gli amici-nemici Olmo e Alfredo, nati nello stesso giorno e quasi alla stessa ora dell'inizio di secolo eppure irrimediabilmente divisi dalla opposta origine di classe (il primo proveniente da una famiglia che ha sempre lavorato la terra, il secondo erede di chi l'ha sempre sfruttata), una proiezione psicanalitica dello stesso Bertolucci, intimamente lacerato tra la sua ascendenza padronale-borghese e il suo recupero di intellettuale progressista. Questa doppia immagine corre, non come un filo rosso ma come un filo oscuro e ambiguo, attraverso l'intero film e ne condiziona sia i ricordi del passato, sia le spinte in avanti verso il futuro, in un modo che è insieme sinceramente tormentato (e quindi aperto a sensazioni liriche) e aggressivamente estroverso e populista (e quindi memore di ogni possibilità nel campo del romanzesco, del melodramma e dello spettacolo).

Uscito sia dalle esperienze degli anni Sessanta in cui partecipò in un'avanguardia di linguaggio destinata a pochi spettatori, sia dallo « exploit » di « Ultimo tango » che presumibilmente ha travalicato le sue stesse intenzioni, Bertolucci insegue oggi, clamorosamente una nuova identità che lo porta, in condizioni di assoluta libertà da un lato, ma di ferrea e non inconscia dipendenza dalla macchina dell'industria culturale dall'altro, a usufruire di tutta la sua padronanza del mezzo di comunicazione, nel tentativo di creare un cinema popolare di nuovo tipo, non rinunciando né ai dati della sua esperienza personale, né a quelli offerti dagli altri (e qui i modelli sarebbero vastissimi, e non soltanto cinematografici), introducibili nel suo fluviale disegno in ragione di quella maestria ormai giunta a maturazione, ma anche di suggestioni occasionali e talvolta fuorvianti.

Si osservino i profili legati e contrapposti dei due patriarchi, per vedere come nell'uno, interpretato da Burt Lancaster, giochi il prestigio hollywoodiano nel senso di rendere alquanto teatrali i suoi atteggiamenti, e come nell'altro, invece, risalti con bellissima sobrietà l'incarnazione di un vecchio contadino della bassa padana, in cui quasi non si ravvisa l'attore Sterling Hayden. Così nella morte del primo subentra un eccesso di preparazione anche erotica, mentre quella del secondo, serenamente fulminato dal piacere mai provato di godersi dall'alto la vista dei padroni al lavoro nelle « biolche » sottostanti, da addirittura il via, per non dire il volo, a una successione di sequenze che, nella loro accensione lirica, quasi abolisconо il tempo e lo spazio.

Così nella rappresentazione dei due protagonisti bambini e adolescenti, nell'estate che è la stagione dei giochi, delle emulazioni e della scoperta del sesso (la masturbazione), si proietta sul monello bastardo che è più agile nel l'acchiappare le rane e più vitale nell'aderire a quella natura muta e struggente, quasi una sorta di retrospettiva invidia da parte del signorinello ricco, in una oggettivazione della memoria infantile che dà all'intero capitolo una risonanza compatta.

Nell'evocazione degli avvenimenti politici, al contrario, e nel generoso tentativo di tracciare una parabola dell'insorgere della coscienza contadina dalle prime leghe e dal primo sciopero del 1908, agli scontri aperti con le guardie regie e con i fascisti nell'immediato dopoguerra, si trascorre da toni favolistici (che sono i migliori (quel bracciante che, solo all'orizzonte, preannuncia l'unione di massa che « è nell'aria »), a irruzioni del tragico e del feroce (il contadino che si taglia un orecchio, dato che li ha grandi e « si vedono », e glielo mette in mano al nuovo padrone che gli riduce di metà la paga) che risultano improvvise e un po' « buttate via » nella gran macchina di emozioni, a « messe in scena » di tipo etnografico folcloristico (come le donne che lottano cantando contro i gendarmi a cavallo) le quali si inseriscono con rotture di ritmo più ricercate che spontanee, in una permanente rincorsa al sensazionale che di « Novecento » è la cifra più discutibile.

Anche perché se l'architettura della vicenda, coi suoi pilastri e i suoi incastri, si dispone secondo calcoli precisi, succede che per un giusto rigetto dell'accademismo, e anche per fedeltà alla sua vena più sentita, Bertolucci intervenga a spezzarla con suggestioni « in loco », al momento delle riprese; e se da un lato ottiene l'effetto di movimentare l'affresco, di aprirlo a una realtà che si fa strada di prepotenza, dal l'altro non fa che porre maggiormente in rilievo la meccanicità ricercata a tavolino, in sede di sceneggiatura, quando le emozioni dovevano essere in quantità tale da rispondere alle esigenze produttive.

Eccettuato un breve intermezzo del resto non impegnativo, la « grande guerra » è saltata a profitto del ritorno del soldato (che è ottimamente Olmo, il povero) in un brano che, nell'aia fervida di un lavoro che comincia a essere industrializzato, riassume con slancio i punti obbligatori della narrazione ciclica: la commozione sobria, ma calcolata in modo da essere più intensa in un quadro che invece è dilatato, dell'incontro con la madre; il ritrovamento dell'odiosamato Alfredo in veste di ufficiale latitante e nella figura di prossimo, anche se liberaleggiante, signore delle terre; la presentazione dell'uomo nuovo e duro, il fattore Attila per ora semplice e untuoso mediatore tra il padronato e la servitù, che preannuncia il fascismo di cui sarà l'emblema pressoché unico (anche se la scena in chiesa con gli agrari è di una singolare chiarezza didattica), rinserrato fin dall'inizio in una fisiologica efferatezza (l'ammazzamento del gatto, in attesa di quello di un fanciullo).

Da tale sequenza ha anche inizio un confronto tra attori rispettivamente Gerard Depardieu, Robert De Niro e Donald Sutherland) e attrici (nell'ordine Stefania Sandrelli, Dominique Sanda e Laura Betti) che, stabilendo le tre coppie-guida (ma la Sandrelli scomparirà troppo presto all'inizio del secondo atto), spalancano al film un'episodica frantumata e variante apprezzabile a seconda della perspicuità o della « lateralità » dei singoli sviluppi, ora in direzione esistenziale o di costume (a questo proposito il ritratto della Sanda come borghese emancipata degli anni venti è il più gustoso e fondamentalmente riuscito), ora con implicazioni ideologiche non sempre rigorose o pertinenti.

Ad ogni modo quello che dovremmo chiamare il « contrasto » delle classi sociali non manca mai, anche se non di rado, nella struttura drammaturgica, appare confinato in margine o come cornice, e soltanto nello splendore e talvolta nel calore figurativo (la fotografia è di Vittorio Storaro) viene in rilievo quale protagonista naturale e indispensabile, sia in certi interni padronali (la sequenza delle nozze), sia specialmente in quel rincorrersi di volti, di atteggiamenti, di parlata dialettale, oltre che in quel « rametto di follia » che serpeggia nella civiltà contadina emiliana segnandone anch'esso l'originalità, la creatività e la lunghissima tradizione.

In fin dei conti e anche quest'ultima qualità che può giustificare, almeno entro una certa misura, il momento dell'utopia e della contraddizione in termini artistici. Lo studioso delle prime leghe contadine e delle origini del fascismo non si ritroverà nelle soluzioni mitologiche di « Novecento »; ma quando la macchina veneta, anch'essa sola, chiama disperata la gente a rendere omaggio ai caduti nell'incendio della Casa del popolo, e il « funerale rosso » riempie la piazza, sfilando con quei volti veri davanti a una cinepresa abilissima a cavarne insieme il dolore e la rabbia, l'impotenza e il pathos, si capisce che il fascismo sta per passare, ma che questo popolo vi mone a soffrirlo, a contrastarlo, e finalmente — proprio come promettevа l'« ouverture » — a vincerlo.

Ugo Casiraghi

Incontro con la scrittrice Brianna Carafa

Tra psicoanalisi e narrativa

L'autrice de « La vita involontaria » ci parla del suo libro, cruda testimonianza della ricerca di verità e del sacrificio di un giovane — La dimensione della follia — Due attività parallele

Un incontro imprevisto con Brianna Carafa, l'autrice de « La vita involontaria » (Einaudi, 1975), di cui Italo Calvino ha potuto osservare: « E' un libro di qualità: qualità narrativa, perché certo succede de qualcosa, e qualità di scrittura, così chiara e ferma ». Noi abbiamo incontrato Brianna Carafa in un periodo proficuo ed intenso per lei; d'estate infatti, nel silenzio pressoché assoluto del Monte Cònero, una località vicina al capoluogo marchigiano, Brianna si dedica alla sua seconda attività, quella di scrittrice, tralasciando (ma non è del tutto esatto, vedremo poi perché) i suoi impegni di psicanalista.

Con lei abbiamo voluto parlare soprattutto del suo libro. E' l'itinerario interiore, seguito con acuta partecipazione, di un giovane, il racconto drammatico della « ricerca », fino al sacrificio leale di sé, del proprio equilibrio psichico. Il libro non è solo la cruda testimonianza di una crescita faticosa, nella solitudine, ma soprattutto un grido contro ogni abuso e sopraffazione. L'altra chiave di lettura del libro riguarda appunto l'assunzione a simbolo dell'analista, in una società che trasforma in abuso di potere ciascun segno e ciascun ruolo.

Con Brianna Carafa discutiamo della sua narrativa, ma non solo. Perché questo libro, le chiediamo, che rapporto ha con il suo lavoro? « Direi che è parallelo, se posso dire così; la mia curiosità della vita, del mondo e dell'animo umano si manifesta sia con lo scrivere che con il lavorare, soprattutto con giovani. Il mio lavoro, la mia lunga esperienza mi hanno permesso un approfondimento che indubbiamente mi aiuta. Nello stesso tempo direi che nel lavoro metto anche un atteggiamento creativo. Io credo molto nella espressione, nella comunicazione che è al di sotto delle parole, credo al contatto, al rispetto reciproco, non alla manipolazione; pensa a Schiebacher (si tratta del « guaritore d'anime », un personaggio centrale della *Vita involontaria*, ndr.). Il rispetto è fondamentale ».

Ma perché ad un giovane (il Paolo Pintus del libro) assegni questo positivo ruolo di comprensione della realtà? « Ciò che volevo appunto raccontare (poi forse si dicono anche altre cose più o meno interessanti) è il tentativo del giovane che cerca di capire, ma poi si scontra con la continua menzogna, la mistificazione, l'abuso, finché persino lui cade nel gioco, tanto che inizia la sua professione di analista con un proprio problema di potere, cui abbica però non appena comprende che l'unica via è quella di entrare nel vivo della questione, di ciò che assilla il paziente, pur rischiando il massimo ».

Esperienza e scrittura

« L'adolescente — aggiunge Brianna Carafa — va incontro a continue delusioni.. è soggetto a continue frustrazioni, a continui rovesciamenti di realtà. La sua fiducia viene bombardata dalla falsità, dagli interessi che lo sovrastano. E' questa la esperienza di ciascuno di noi, non solo del giovane ».

Parlaci del tuo Paolo Pintus, di questo individuo che sembra lasciarsi vivere lungo tutto il racconto, fino a che non rientra alla fine nei « Tetti Rossi », che sono il mistero della sua infanzia, il simbolo dell'ignoto (significativo il fatto che sia un ospedale psichiatrico).

Speranza e rischio

« Penso che, fino ad una data età per lo meno, la passività sia un fatto abbastanza naturale. Si è talmente condizionati, ancora vaghi: il mondo è ancora per gran parte oscuro e fumoso, nessuno fra l'altro ti aiuta a capire. Ecco, la passività fa certo parte dello sviluppo del giovane, comunque mi sembra oggi una condizione abbastanza generalizzata. Si è smarriti, senza idee chiare, schiacciati dal mondo, dalle situazioni. Il Pintus è, direi, la somma di tanti personaggi che ho conosciuto e a cui si aggiungono emozioni mie. E' un miscuglio, che mano a mano ha assunto la sua indipendenza, come mi capita quasi sempre mentre scrivo (il personaggio assume autonomia, come se io fossi solo un portavoce, il tramite di una emozione proveniente dalla interazione fra me e il mondo). No, non direi che il giovane Pintus abbia un referente, un modello. Per lui ho pescato nell'insieme delle mie esperienze con i giovani ».

La struttura del libro, apparentemente circolare, indurrebbe a pensare ad una chiusura, ad una fine senza speranza, ad un rientro nel passato. Ma il futuro c'è? « Questo mi pare il punto che pochi hanno percepito. C'è speranza, a patto di rischiare molto. Nel finale infatti, anziché dall'alto della cattedra, con una diagnosi, il protagonista cerca di immedesimarsi nel malato. Dice: vediamo di capire, mettendo a repentaglio la sua salute mentale. Uno psicanalista che stimo molto ha detto che per capire, occorre avere il coraggio di assumere la follia come nostra dimensione; controllandola, tuttavia, avendo cioè piena coscienza della potenzialità della follia. Si tratta di sapere, sapere. E' qui la verità che cerchiamo. Perciò io considero questo un libro di rivolta e di speranza. Questo sforzo verso la percezione intera della verità multipla, poliedrica, in una realtà che separa e spezzetta, è possibile solo recuperando la coscienza dell'intero, sia nel lavoro, che nella creatività, in un interesse, o nell'uso razionale del nostro tempo libero ».

All'interno di questo metodo, che valore assume la psicanalisi? « Secondo me, essa dovrebbe essere ricerca e basta, ricerca in due, diciamo una collaborazione di ricerca. Purtroppo molto spesso diventa invece autorità e subalternità. Il paziente, in nome del suo bisogno di aiuto inghiotte tutto quanto gli viene dato: il medico usa tutto il suo potere, che assume connotati assoluti agli occhi del paziente, per opprimere. Non è tanto l'autorità che occorre invece, quanto la sicurezza, la conoscenza ».

Effettivamente, per Brianna Carafa le due attività sono parallele, ma sono linee parallele eterogenee, che tendono ad incontrarsi, per lo meno a volte, come accade nel suo « La vita involontaria ». Le chiediamo ora della sua ricerca sul linguaggio, del suo procedimento di scrittura. « Anche per il linguaggio cerco dentro di me, tento di rendere ciò che voglio dire nella maniera più chiara possibile. Non mi pongo problemi teorici o astratti: il mio problema è comunicare. Scrivo sempre sotto l'impulso di una forte emozione. C'è qualche cosa, circostanza o persona, che sento che mi tocca, che mi pare faccia emergere un problema, non dico universale, ma generale. Scrivo allora di getto per un mese o due; dopo il traboccare dell'emozione, c'è la fase di distanziamento, tutto l'impegno per farsi capire, che è in fondo un allontanarmi dalla emozione per giudicarla. Così nasce, appunto in questa seconda fase, il senso profondo dello scritto ».

Da un fatto di cronaca

Ed ora a che cosa stai lavorando? « Sto ultimando un altro libro su un aspetto che mi interessa particolarmente, sempre per quel carattere collettivo, generale che il problema assume oggi: sto trattando il caso, tutt'altro che isolato, dell'individuo che non riesce ad essere cosciente, che si perde nel nostro mondo proprio per la incapacità ed impossibilità di essere conscio. Si tratta, come sai, di qualcosa di più che un caso umano. Oggi molte cose congiurano per farci perdere la testa, per dirla letteralmente. Il canovaccio di questo libro l'ho tratto da un fatto di cronaca. Ma non vorrei dirti altro ».

Lella Marzoli

mazzotta

PROSPETTIVA SINDACALE

N. 19 Sindacato e Regione

N. 20 Il Sindacato nella crisi

B. MANGHI, Quale sindacato serve: contro il sindacalismo dell'immagine.

L. BOGGIO, Sindacato, pressione salariale e crisi economica.

G.P. CELLA, L'occupazione e le trasformazioni della struttura sociale.

R. MORESE, Risultati e difficoltà della contrattazione.

S. ANTONIAZZI, Le persistenti difficoltà del rapporto sindacato partiti.

T. TREU, L'intervento del sindacato sulle istituzioni.

P. TOSI, Condizioni e problemi del pubblico impiego.

G. ROMAGNOLI, I problemi della democrazia sindacale nella crisi.

M. COLOMBO, I diversi effetti della crisi sulla CGIL e sulla CISL.

Interventi di: A. ACCORNERO, P. BASSETTI, V. FOA, R. ORFEI, U. ROMAGNOLI.

Foro Buonaparte 52 - Milano

è in edicola

Espansione

mensile di economia e affari

■ La Fiat ha perduto un padrone

■ Vendere con i consumi che cambiano

■ L'era Carli in Confindustria

■ Quadri e dirigenti: chi guadagna di più e perché

■ Standa e Unidal tiro sul manager

Arnoldo Mondadori Editore