

Marxismo e psicoanalisi dopo l'Ottobre

Quando Freud entrò nell'Urss

Il punto di partenza di un dibattito culturale di grande portata che contribuì a rinnovare principi e metodi della critica letteraria

Intorno alla metà degli anni '20, le teorie di Freud, che nel periodo immediatamente successivo alla rivoluzione d'Ottobre erano state conciliate dal campo culturale della nuova Russia in quanto chiaramente appartenenti al retaggio della cultura borghese, si trovarono al centro delle più vive discussioni, in ambienti diversi.

Sintomo di un accentuato interesse per l'argomento (non solo da parte degli specialisti, ma anche di persone operanti nel campo ideologico-letterario) erano già nel 1924 i due contributi di M. Rejzner apparsi nei numeri 1 e 3 della rivista «Pocati e rivoluzija» («Stampa e rivoluzione») dove si esaminavano i rapporti fra la teoria freudiana e i canoni della religione e dell'arte. Ma un segno ancora più rilevante fu, l'anno successivo, un volume dal titolo «Psicologia e marxismo», curato da K.N. Kornilov e comprendente oltre al contributo dell'autore, scritti di vari autorevoli studiosi: da Vygotskij a Lurija, da Fridman a Blonskij. Questo libro, in cui si affrontava il problema dei rapporti tra freudismo e marxismo, non fu importante soltanto per la qualità dei suoi materiali, ma anche per essere stato il punto di partenza di un dibattito di vasta portata culturale.

Fu proprio nel solco di questo dibattito che venne collocata negli anni seguenti (e precisamente nel 1927) un libro come «Freudismo», una breve opera critica-divulgativa dovuta a Valentin M. Volosinov ed ora proposta come «prima traduzione mondiale» al lettore italiano da Einaudi. «Freudismo», di Giuseppe Mininni, introduce di Augusto Ponzio e Giuseppe Mininni - Bari, Dedalo Libri, 1977, pp. 207, L. 3.000; sull'argomento del «freudismo» nell'URSS dovremmo segnalare per interesse anche l'interessante saggio di A. Pjatigorskij nel n. 3 della rivista «Rusija» a cura di Vittorio Strada. Volosinov, nato nel 1896 e poi scomparso tragicamente nel purgato staliniano, era amico e collaboratore del famoso critico e teorico della letteratura Michail Bachtin, le cui idee lasciarono indubbiamente un qualche segno sia in questo libro che in un'altra opera di Volosinov intitolata «Marxismo e filosofia del linguaggio»; ciò detto, sembra tuttavia alquanto improbabile l'ipotesi (formulata da Vjačeslav Ivanov e riportata nell'introduzione di questa edizione italiana) che Bachtin fosse addirittura lui il vero autore dei due libri di Volosinov (il quale non era propriamente un suo «discepolo», bensì un suo «coetaneo»). «Freudismo» rappresentò quasi un avvenimento nel campo della sua pubblicazione: non solo come chiarimento del discorso rapporto fra teoria freudiana e marxismo, ma specialmente come anticipazione di alcuni aspetti dell'allora nascente psicologia sovietica e come riflessione critica condotta da una visuale decisamente marxista, dove l'autore appariva giustamente preoccupato che il far derivare «l'aspetto pregnante dell'arte... da premesse psicologiche individuali» non lasciasse sufficiente spazio «per riflettere la realtà oggettiva socio-economica, con le sue forze e i suoi conflitti» (p. 120) e non di rado era portato quasi a ironizzare su certe forzature operate nei confronti del testo freudiano, come quello di ricondurre al cosiddetto «trauma della nascita» tutto «il compito e il senso della vita personale che della creatività individuale» (p. 124).

Ma il libro di Volosinov fu un avvenimento tutt'altro che isolato, anzi fu la conseguenza quasi diretta dell'interesse suscitato non soltanto dal citato «Marxismo e psicologia», ma dal dibattito immediatamente sviluppatosi intorno a esso in diverse sedi. Testimonianze significative (e finora praticamente sconosciute per i lettori italiani) ne furono l'ampia discussione svolta nel 1925 nell'ambito della Accademia Comunistica con l'intervento di esponenti, sia autorevoli del mondo culturale sovietico, come V. Fric, V. Pervezrev, P. Lebedev-Poljanskij, M. Fatov e altri. Il tema della discussione era «Il freudismo e l'arte» («Freudizm i iskusstvo») e fu presieduto dal «ministerstvo Akademii» (n. 12, 1925) e la tendenza generale denotò una certa uniformità di orientamenti ideologici: tutti erano concordi nel rifiutare il carattere «sociale» della concezione freudiana della personalità umana, ma in tutti si manifestava comunque un particolare interesse per la

teoria dell'inconscio dinamico e per il metodo psicoanalitico come metodo di indagine critica.

L'attenzione dei partecipanti si concentrò in modo particolare sui concetti di «inconscio» e «conscio» che non sempre, ad onore del vero, risultano interpretati nel senso più preciso e corretto rispetto alle formulazioni dello stesso Freud. Da Freud, del resto, i vari interpreti divergevano sotto parecchi punti di vista, per esempio estendendo l'area d'azione dell'inconscio non solo agli istinti sessuali ma a tutta una serie di altri elementi: V. Pervezrev, uno dei critici più intelligenti di quel periodo, indicava in particolare l'inconscio come una «voce della specie», una «voce del collettivo» operante nella psiche individuale; e proprio questa definizione, forse troppo generica, resterà uno dei punti fermi nella riflessione sovietica sul freudismo. Altro argomento importante appare (sempre dagli Atti della discussione) la definizione del ruolo dell'inconscio nella attività psichica in genere e in quella artistica in modo specifico, per Freud, che considerava l'arte come una compensazione o neutralizzazione o sublimazione degli istinti nascosti dell'individuo, era ovviamente un ruolo di enorme rilevanza e ciò approvava da una visione psicologica dell'arte, con una base nettamente soggettivista, dato il carattere di assoluta (cioè di indipendenza dalla condizione oggettiva) attribuito all'inconscio. Su una linea più o meno analoga, si può volgere apposta l'intervento di un deciso fautore del freudismo come O. Lebedev-Poljanskij, che vedeva in questo sottile l'importanza dei motivi «inconsci» e «biologici» una possibilità di spiegare il fatto che tutta una serie di particolarità e specificità individuali nella creazione artistica e, in sostanza, l'essenziale di diversità e molteplicità delle immagini artistiche: il che vale per la poesia, per la prosa, per i letterati, un motivo di ulteriore interesse per l'approccio freudiano.

Alla problematica sollevata in quella discussione deve considerarsi una risposta particolare pubblicata da M. Grigor'ev sulla rivista «Nevale rosso», nel n. 7 dello stesso anno; Grigor'ev negava sostanzialmente le motivazioni sessuali, puramente biologiche, avessero un'appraziabile in-

fluenza sulla creazione artistica che rispecchiava invece, nella sua tesi, i desideri e le aspirazioni individuali dell'artista, a prescindere dal suo rapporto con la realtà esterna le cui immagini avrebbero avuto essenzialmente un carattere di simbolo, utilizzato dall'artista per esprimere il suo mondo interiore; appunto in questo senso si doveva riconoscere nel metodo psicoanalitico un metodo d'indagine critica rispondente alle esigenze di interpretazione dell'immagine artistica come tale.

E nello stesso numero di «Krasnaja nov'», troviamo anche un articolo del suo direttore A. Voronkij che, su una posizione nettamente più critica di Grigor'ev, pur non trascurando l'importanza del «elemento soggettivo» nel processo della conoscenza artistica, ne ribadiva il carattere in definitiva secondario rispetto alla realtà oggettiva. E, proprio con riferimento a confronto l'arte con altre forme di conoscenza, come ad esempio la conoscenza scientifica, Voronkij ne indicava la specificità non tanto nell'oggetto quanto piuttosto nel metodo della ricerca, nel suo modo di rispecchiare la realtà attraverso le immagini. Con queste sue affermazioni Voronkij ne intendeva soltanto «correggere» polemicamente le tesi di un collaboratore della propria rivista, come appunto era Grigor'ev, ma soprattutto prendere mira i suoi avversari della rivista «proletaria» «Nastup» («Al posto di guardia») che riprendendo le tesi tolosinoviane, forse come contagio emozionale, ne esaltavano sostanzialmente l'elemento soggettivo.

Voronkij non negava un certo carattere classista del conscio, ma tendeva preferibilmente a sottolineare in esso gli elementi soggettivi non direttamente legati a una ideologia di classe; e si serviva pertanto del freudismo come di un'arma a doppio effetto, rivolta da una parte contro il sociologismo, e dall'altra, intesa come utile strumento nell'analisi dei processi psichici per una migliore comprensione dell'opera letteraria. Una posizione, come si vede, di prudente e pacato equilibrio, non dissimile nell'impianto da tante altre sostenute dallo stesso Voronkij nelle fervide discussioni di questi anni.

In una nota stilata sul settimanale fascista fiorentino «Il Barzello», del 22 luglio 1934, il giovane Elio Vittorini scrisse tra l'altro che «Tre operai» di Carlo Bernari non fu un'opera di breve durata, a pochi mesi dall'uscita, la censura fece ritirare il libro dalla circolazione. Si sa che Mussolini vergò di suo pugno una copia del romanzo, correggendone il giudizio apposto dal Muscatelli: «non socialista», scrisse il Duce, «ma comunista». Eppure in quei mesi del 1934 la eco dei «Tre operai» era giunta fino a Mosca, dove un critico delle «Izvestija» ebbe a notare, negativamente, come Bernari, pur avendo deluso «i mali del capitalismo alla vigilia del fascismo», non fosse riuscito a indicare «soluzioni positive». Quando nel dopoguerra comparve in Italia, il romanzo non fu sempre seguito da valutazioni adeguate. Oggi, con più di centocinquanta copie vendute, è già alla quarta ristampa. In queste settimane, negli studi televisivi della Rai di Napoli, Carlo Bernari sta seguendo le fasi di lavorazione di un'antenna-tragico che il regista Francesco Maselli ha pensato di trarre dal testo dei «Tre operai». Sarà, sulla rete Uno, uno dei titoli di richiamo per il prossimo inverno.

Perché, Maselli, proprio i «Tre operai»? Quando negli anni '50 ne discutavamo, ci sembrava pessimista, non c'era il personaggio «positivo», mancava, secondo noi, di «prospettiva». In realtà, nessuno avrebbe mai pensato che il libro fosse uno dei tentativi più seri, compiuti da un giovane letterato, di cogliere la temperatura del movimento operaio con le sue tensioni e difficoltà irrisolte prima dell'avvento del fascismo.

Pensiamo alla traccia del romanzo, all'insieme degli argomenti suggeriti. Il tempo del racconto: tutto compreso tra il 1914 e il 1920, con la «settimana rossa», la guerra, l'Ottobre sovietico, l'occupazione delle fabbriche. I protagonisti: Teodoro Barrin, Marco De Martino, Anna Giordano, i tre operai che svolgono la vita in quella Napoli «dai prati grigi, dai mari bituminosi», agitando passione, riscatto, amore e giovinezza.

Sullo sfondo campeggia il tragico scacco del movimento operaio, la resa, o l'incapacità a resistere di fronte alla reazione incombente, al



Sulla traccia delle storie personali dei «Tre operai» la rievocazione delle drammatiche esperienze vissute dal movimento socialista - Il racconto di una sconfitta sullo sfondo del Mezzogiorno alla vigilia del fascismo

cedimento del vecchio stato liberale. Un clima sempre presente, nel romanzo di Bernari, che ne restituisce o rappresenta i riflessi passo passo, anno per anno, da un angolo privilegiato di osservazione come il mezzogiorno d'Italia. Qui, la sconfitta poi, appare ancora una volta come un destino («qui nel meridione non sappiamo far niente di serio») dicevano i lavoratori, nel libro, all'indomani dell'insuccesso dell'occupazione nelle fonderie di Castellammare e non invece il risultato della profonda immaturità di tutto il socialismo italiano, rivelatosi incapace di affrontare in forma egemonica i problemi decisivi della vita nazionale.

Una occasione di più per approfondire, nella forma letteraria, la ricerca sui profili, l'esistenza, il «privato» e il «politico», di alcuni personaggi, piccole componenti, ma essenziali, di una corale tragedia. Ecco allora Teodoro, Marco e Anna Giordano, i tre operai che svolgono la vita in quella Napoli «dai prati grigi, dai mari bituminosi», agitando passione, riscatto, amore e giovinezza.

Perché, Maselli, proprio i «Tre operai»? Quando negli anni '50 ne discutavamo, ci sembrava pessimista, non c'era il personaggio «positivo», mancava, secondo noi, di «prospettiva». In realtà, nessuno avrebbe mai pensato che il libro fosse uno dei tentativi più seri, compiuti da un giovane letterato, di cogliere la temperatura del movimento operaio con le sue tensioni e difficoltà irrisolte prima dell'avvento del fascismo.

Pensiamo alla traccia del romanzo, all'insieme degli argomenti suggeriti. Il tempo del racconto: tutto compreso tra il 1914 e il 1920, con la «settimana rossa», la guerra, l'Ottobre sovietico, l'occupazione delle fabbriche. I protagonisti: Teodoro Barrin, Marco De Martino, Anna Giordano, i tre operai che svolgono la vita in quella Napoli «dai prati grigi, dai mari bituminosi», agitando passione, riscatto, amore e giovinezza.

Tragico scacco

Perché, Maselli, proprio i «Tre operai»? Quando negli anni '50 ne discutavamo, ci sembrava pessimista, non c'era il personaggio «positivo», mancava, secondo noi, di «prospettiva». In realtà, nessuno avrebbe mai pensato che il libro fosse uno dei tentativi più seri, compiuti da un giovane letterato, di cogliere la temperatura del movimento operaio con le sue tensioni e difficoltà irrisolte prima dell'avvento del fascismo.

Perché, Maselli, proprio i «Tre operai»? Quando negli anni '50 ne discutavamo, ci sembrava pessimista, non c'era il personaggio «positivo», mancava, secondo noi, di «prospettiva». In realtà, nessuno avrebbe mai pensato che il libro fosse uno dei tentativi più seri, compiuti da un giovane letterato, di cogliere la temperatura del movimento operaio con le sue tensioni e difficoltà irrisolte prima dell'avvento del fascismo.

Perché, Maselli, proprio i «Tre operai»? Quando negli anni '50 ne discutavamo, ci sembrava pessimista, non c'era il personaggio «positivo», mancava, secondo noi, di «prospettiva». In realtà, nessuno avrebbe mai pensato che il libro fosse uno dei tentativi più seri, compiuti da un giovane letterato, di cogliere la temperatura del movimento operaio con le sue tensioni e difficoltà irrisolte prima dell'avvento del fascismo.

Perché, Maselli, proprio i «Tre operai»? Quando negli anni '50 ne discutavamo, ci sembrava pessimista, non c'era il personaggio «positivo», mancava, secondo noi, di «prospettiva». In realtà, nessuno avrebbe mai pensato che il libro fosse uno dei tentativi più seri, compiuti da un giovane letterato, di cogliere la temperatura del movimento operaio con le sue tensioni e difficoltà irrisolte prima dell'avvento del fascismo.

Perché, Maselli, proprio i «Tre operai»? Quando negli anni '50 ne discutavamo, ci sembrava pessimista, non c'era il personaggio «positivo», mancava, secondo noi, di «prospettiva». In realtà, nessuno avrebbe mai pensato che il libro fosse uno dei tentativi più seri, compiuti da un giovane letterato, di cogliere la temperatura del movimento operaio con le sue tensioni e difficoltà irrisolte prima dell'avvento del fascismo.

Il regista Maselli porterà in tv il primo romanzo di Carlo Bernari

Napoli operaia anni Venti



o di acquisizione di coscienza: non a caso nelle intenzioni del regista c'è quella di commettere, alle varie fasi del racconto, una trama di inserti storiografici documentari, sull'epoca, le fasi della lotta politica e sociale, il clima culturale, le diverse interpretazioni.

Sullo schema del «racconto saggio». Del resto, non fu questo, anche, lo spirito da cui nacque i «Tre operai». Bernari giovane compose il romanzo al culmine di una esperienza diretta della vita e delle passioni degli operai napoletani (uno degli ambienti centrali della narrazione è la famosa lavanderia di cui il padre dello scrittore era proprietario) e dopo le prime esperienze attive a Parigi negli ambienti intellettuali, da quelli più vicini ai comunisti, come i surrealisti attorno a Breton, ad altri grandi interpreti del tempo, Murnau, Dreger, Pabst, Buñuel.

Presenza di coscienza

«Piccolo borghese che ripudia le sue origini — scrive Bernari in una prefazione al libro del 1965 — io mi allineavo al mio passato realizzandomi in un racconto al passato, in cui però non si intrametteva nessun elemento autobiografico». I «Tre operai» rappresentano allora, in negativo, la traccia di una faticosa presa di coscienza intellettuale, negli anni del fascismo; un'altra delle ambizioni di Maselli è appunto la trascrizione, nel linguaggio televisivo, di questo complesso ordito culturale, come la «radiografia» del romanzo. «E' ciò non come «caricve», spiega Maselli — ma nello sforzo di far diventare quei nodi problematici di carattere storico e generale parte organica del tessuto narrativo. E' del resto, conseguente a tutto quanto ho detto, fatto e promosso nella linea del più drastico superamento del «generi» televisivi del romanzo.

Negli studi della Rai di Napoli il lavoro è giunto alle fasi conclusive: manca un me-

se a poco più alla relazione definitiva. Alla rielaborazione del testo («un italiano con cadenza napoletana — dice Maselli — per rispettare il dettato del romanzo, evitando il buccettismo») ha lavorato Maselli, valendosi della collaborazione di Enzo Siciliano e dello stesso Carlo Bernari. Le riprese sono avvenute tutte negli studi della Rai, anche gli «esterni», girati secondo una tecnica che solo il mezzo televisivo ha potuto fornire («un elettronico», si dice) e di cui sarà possibile apprezzare la resa per quanto riguarda le atmosfere, i caratteri figurativi del paesaggio. Un allievo del pittore Casorati, Eugenio Guglielmi, ha curato la scenografia preoccupandosi della consistenza «pittorica» dell'immagine: per ritrarre una Napoli «di sentimenti e problemi», città allegorica, di ciminiere e di fumo, ambientata in una fabbrica, di cui l'elemento emblematico di una qualsiasi periferia industriale, dolente e tragica, come dai quadri di Sironi, ma temperata di complicità e «metafisica».

Così Francesco Maselli (che per l'occasione ha scelto un gruppo di attori giovani, Stefano Santospago, nella parte di Teodoro, Nunzia Greco, nella parte di Anna, Nella Mascia, nella parte di Marco, e Imma Piro, nella parte di Maria, sorella di Anna) si è puntato ad affrontare, per la prima volta nella sua ricerca e spressiva, il tema del racconto televisivo. Maselli dice che il suo non è un «film per la televisione» — infatti il racconto apparirà a puntate, ma avrà un carattere di «sceneggiato» classico, che a suo giudizio non funziona. E ci tiene a ribadire che i «Tre operai» costituiscono soprattutto una «fortissima molla» per fare del racconto una ricerca e un'esperienza nuova, di racconto e di rapporto col pubblico.

Duccio Trombadori

Nelle foto in alto: due momenti del racconto televisivo dei «Tre operai», l'interno della lavanderia (a sinistra) e Teodoro in casa delle sorelle Anna e Maria Giordano (a destra)

Una grande mostra a Londra

William Blake e l'arte e l'utopia

Un'esperienza artistica e intellettuale segnata dai rivolgimenti sociali a cavallo tra '700 e '800 - Oltre trecento opere esposte alla «Tate Gallery»

Dal corrispondente

LONDRA — Nelle età di transito, quando si verificano i fermenti rivoluzionari e il successivo ristabilimento dell'ordine, l'impegno creativo si tiene desto sul piano della lucidità, del rifiuto a cedere, della proiezione ideale di una realtà più alta. William Blake (1757-1837) visse, in un modo del tutto originale, questa tensione culturale e politica durante un periodo fra i più significativi della storia moderna: a cavallo fra il sec. XVIII e il sec. XIX, sull'onda del rinnovamento che saliva verso le mete dell'Europa e in America e poi del rifiuto che doveva temporaneamente adagiarsi nella restaurazione. In Europa, in questo complesso arco di sviluppo, indirizzo e speranze radicali, precedevano segnalati: nell'opera del grande artista, Blake della rinascita e della contemplanza.

La rassegna alla Tate, dopo quella del '64 e del '71, è forse la più completa finora presentata in un sintomatico crescendo d'interesse per una delle figure più originali della tradizione artistica e culturale inglese. Dal canto suo, il Victoria & Albert Museum, con la «nascita di un fascismo», è stato intrapreso nel '77 le stesse delle tecniche di produzione e l'attività editoriale: mentre anticipa una nuova iniziativa entro il 1978. Il terreno d'indagine è un meno: Blake cominciò a 15 anni con un'incisione di stile michelangiottesco e mantenne attivo fino alla morte, per 52 anni, come illustratore di testi biblici e



W. Blake, «Newton», 1795

classici (Shakespeare, Milton e Dante), pittore e poeta, creatore di una sua mitologia, sempre di più, e finisce col perdere, entro la sua personale utopia. I due momenti, se isolati o addirittura mescolati, non dissimilano, non potrebbero che riproporre una contraddittoria vicenda di crescita e regresso. Si fermerebbero cioè su una ferrea, storica e marxista, di una «svolta» intesa in termini di convenzione storica o per eccezione identificata con lo smarrimento e la follia vera e propria dell'autore. Su una tale separazione si è in effetti innestato un duplice approccio contenzioso, ossia l'apprezzamento, l'affetto distaccato dagli avvenimenti contemporanei, rimesso in un mondo culturale di sua fattura, come l'ossessione di una pretesa, e che oggi, potrebbe indifferente tendere nella direzione opposta sottolineando un Blake della rinascita e della contemplanza.

La rassegna alla Tate, dopo quella del '64 e del '71, è forse la più completa finora presentata in un sintomatico crescendo d'interesse per una delle figure più originali della tradizione artistica e culturale inglese. Dal canto suo, il Victoria & Albert Museum, con la «nascita di un fascismo», è stato intrapreso nel '77 le stesse delle tecniche di produzione e l'attività editoriale: mentre anticipa una nuova iniziativa entro il 1978. Il terreno d'indagine è un meno: Blake cominciò a 15 anni con un'incisione di stile michelangiottesco e mantenne attivo fino alla morte, per 52 anni, come illustratore di testi biblici e

forme, sia pur inedite e dimenticate, finiscono inevitabilmente per essere circoscritte e assorbiti come un elemento diverso e curioso. Ecco quindi il caso Blake: così come quelli di altri, letterati e pittori, che in varie epoche hanno continuato ad affiorare, e ad evidenziarsi nel loro isolamento, in una società come quella inglese dove la «razza» era, di esempio, rotture o sofferto soluzione di continuità. L'affermazione della razionalità organizzata togli e spazio o deviazioni e voci alternative. Blake, il quale aveva affermato che «le tigre della rabbia sono più sagge dei cavalli dell'istruzione», poneva alla sua arte l'obiettivo di «cacciare le facoltà umane ad azzerare» e «scogliere» le immagini bakeliane quando contenuto e forma sono omogenei e richiamano un'altra, creano una visione fortissima.

Quando invece l'ispirazione vacilla e la ricerca eruditica si perde in una completa finezza, il risultato è fiacco. Le sue radici stilistiche rinviano al Rinascimento e al neo-classicismo di Raffaello e a Poussin ma la potente, dinamica di una certa esperienza visiva è solo e interamente sua. Questo non fa un'eccezione. Ed è un tratto impareggiabile che lo differenzia da altri artisti: letterati, rimasti nella transizione fra il classicismo e il neoclassicismo, e del manierismo e dello stile, come Fusilli che Blake incontrò nel 1787. Si tratta di una distinzione da tener presente quando si considera il senso della corrente operazione di «risoperta»

di pittori come questi, abili e dotati, padroni del segno rappresentativo e scritto. L'ammirazione che viene ora sollecitata verso la capacità tecnica e il bagaglio culturale non deve dimenticare che, nel caso di Blake — che si sottintendono anche un corpo e programma ideologico — la polemica contro l'«ardita» e l'autoritarismo della ragione gli fa ad esempio, rotture o sofferto soluzione di continuità. L'affermazione della razionalità organizzata togli e spazio o deviazioni e voci alternative. Blake, il quale aveva affermato che «le tigre della rabbia sono più sagge dei cavalli dell'istruzione», poneva alla sua arte l'obiettivo di «cacciare le facoltà umane ad azzerare» e «scogliere» le immagini bakeliane quando contenuto e forma sono omogenei e richiamano un'altra, creano una visione fortissima.

Quando invece l'ispirazione vacilla e la ricerca eruditica si perde in una completa finezza, il risultato è fiacco. Le sue radici stilistiche rinviano al Rinascimento e al neo-classicismo di Raffaello e a Poussin ma la potente, dinamica di una certa esperienza visiva è solo e interamente sua. Questo non fa un'eccezione. Ed è un tratto impareggiabile che lo differenzia da altri artisti: letterati, rimasti nella transizione fra il classicismo e il neoclassicismo, e del manierismo e dello stile, come Fusilli che Blake incontrò nel 1787. Si tratta di una distinzione da tener presente quando si considera il senso della corrente operazione di «risoperta»

Antonio Bronda

economia politica
collana diretta da Claudio Napoleoni

Fabio Ranchetti
La formazione della scienza economica
Quesnay Smith Say

Una guida a intendere tre famosi economisti classici, la loro influenza sulla cultura, le ragioni teoriche e politiche della loro attualità. pp. 350 L. 4.400

LOESCHER
GARZANTI EDITORE

Per chi non crede più e per chi crede ancora all'idea di enciclopedia.

Ha l'autorità dei suoi collaboratori.

ENCICLOPEDIA EUROPEA