Edvard Munch, « Cenere II » (1899)

Una mostra a Roma di Edvard Münch

Notturno d'Europa

Un'opera grafica tra le più ricche e profondamente rinnovatrici dell'arte occidentale che porta ad una vertiginosa tensione l'immagine simbolista e espressionista

L'opera grafica di Edvard Munch (Löten 1863-Ekely 1944) è tra le più ricche e profondamente innovatrici di tutta l'arte occidentale. Il pittore norvegese non la concepì mai come multiplo e divulgazione della pittura, come purtroppo quasi tutti gli artisti oggi la intendono, ma come grande potenziamento espressivo-psicologico della pittura; anzi, negli anni decisivi tra il 1894 e il 1920, è la ricerca grafica che fa avanzare la pittura con le sue novità di materia, di segno, di linea, di colore, di forma.

Nelle gallerie pubbliche italiane la documentazione sull'arte moderna e contemporanea internazionale è inesistente: per una lunga politica culturale miope e provinciale; per il muro alzato contro l'arte moderna dal fascismo; per la pochezza dei mezzi finanziari che non ci permettono di competere sul mercato internazionale. Oggi, un foglio stampato di Munch costa tra i 5 e i 50 milioni: sono cifre da capogiro anche per il più appassionato direttore italiano di museo. Così, anche per Munch non resta che seguire i musei e le mostre all'estero, o inseguire l'attività delle gallerie private. Preziosa, infatti, è la mostra allestita fino al 31 marzo dal romano « Studio d'arte A2 » (via del Babuino, 29) con 50 tra calcografie, litografie e silografie di Munch degli anni 1894-1920 e appartenenti alla collezione americana dei signori Sarah e Lionel Epstein che hanno cominciato a formarla dal 1949.

Munch cominciò a incidere nel 1894. Le prime litografie sono del 1895 a Parigi e le stampa A. Clot che lavora anche per Toulouse-Lautrec. Le prime incisioni su legno sono del 1896. Quando Munch comincia a incidere è già un grande pittore, un innovatore che fa scandalo tra Christiania (antico nome di Oslo), Parigi e Berlino. Figlio di un medico, conobbe presto la povertà e il dolore dei quartieri di Oslo.

La morte prematura della madre e di due sorelle a causa della tubercolosi segnò il suo carattere e la sua immaginazione, tanto nella vita quanto nella pittura, in modo indelebile: da qui comincia quella presenza e quella paura della malattia che non abbandonerà la sua sensibilità e la sua visione fino agli affreschi per l'università di Oslo: una presenza e una paura della malattia che dagli allucinanti interni borghesi sgusciano nelle spettrali strade dove sfila ansiosa una classe borghese in disfacimento (le figure non hanno ironia come quelle di Ensor e hanno uno stupore cadaverico). La personale esperienza della malattia ne caratterizzerà più tragicamente l'estensione a simbolo pittorico del disfacimento. E quest'uomo malato se guarda la natura dall'interno borghese attraverso una finestra o se ci si trova immerso, prova sgomento, malinconia, ansia fino a sentire gridare il cosmo in margine alla litografia « Il grido » del 1895. Munch ha scritto: « Sento il grido della natura ».

Uscito dalla scuola di pittura di Christian Krogh, dove si esasperava in senso aneddotico il realismo di Courbet, e dopo un breve soggiorno a Parigi, Munch nel 1886 entra nella cerchia della « Bohème di Christiania » raggruppata intorno al poeta Hans Jäger: il « clima » di questa cerchia intellettuale con la sua attitudine critica nei confronti della società e con le sue polemiche sui problemi sessuali trova Munch molto ricettivo. Sono di questo periodo i primi quadri importanti tra i quali « Pubertà » e la « Ragazza malata ». Nel 1890 torna a Parigi per quattro mesi: vede quadri di Manet, Pissarro, Seurat, Toulouse-Lautrec, delle stampe giapponesi e, soprattutto, quadri di Van Gogh e di Gauguin. Nel 1892 espone a Oslo i primi pannelli del « Fregio della vita » un ciclo cui lavorerà per quaranta anni senza terminarlo, concepito « ...come una serie di dipinti decorativi che presentassero collettivamente un ritratto della vita: la vita in tutta la sua pienezza, la sua varietà, le sue gioie e i suoi dolori ». E' in questo straordinario ciclo che si definisce il nuovo stile di Munch: e le opere grafiche dell'ultimo decennio dell'Ottocento sono in stretta relazione con le pitture del ciclo e portano a una grandiosa, terribile vertigine espressiva l'immagine espressionista e simbolista.

Edvard Munch, « Ansietà » (1896)

Sempre nel 1892 l'artista è invitato a esporre a Berlino dalla Associazione degli Artisti berlinesi. Porta 50 quadri nella sala di esposizione della « Architektenhaus ». Nasce grande scandalo e la mostra viene chiusa. Ma lo scandalo strappa Munch alla situazione provinciale della pittura norvegese e lo proietta nel cuore dell'Europa. Sullo scandalo per protesta nasce una Nuova Associazione Libera degli artisti berlinesi E' di questo momento l'amicizia con Stanislav Przybyszewski e il sodalizio così fertile con Strindberg. A Parigi, nel 1896, è in relazione con la cerchia di Mallarmé e del « Mercure de France ». Altro rapporto importante con Ibsen: disegna le scene e i costumi per « Peer Gynt » al Théatre de l'Oeuvre. Nel 1897, espone alcune tele del « Fregio della vita » al salon des Indépendents. Si interessa alla maniera simbolista di Gauguin e della Scuola di Pont-Aven. L'anno prima ha esposto alla galleria de « L'Art Nouveau »: fino al 1902 chiude le opere grafiche con bande decorativo-simboliche nel gusto liberty ma Munch non aderisce con la linea alla celebrazione decorativa del mondo e del mondano: la linea è l'evidenza di un'energia psichica profonda o di un moto tormentato dall'eros.

Una influenza enorme sulla pittura tedesca

L'influenza di Munch sulla pittura tedesca è enorme, profonda, e proprio in forza dell'opera grafica che conosce una grande diffusione. Gli espressionisti del « Ponte » e tutto il corso espressionista - simbolista dell'arte tedesca che durerà fino agli anni venti gli devono molto. Il nostro Boccioni deriva da Munch certi « ... andamenti lineari (orizzontali, perpendicolari o curvi) in funzione espressiva di dati stati d'animo... » (lo ricorda Maurizio Calvesi nello scritto « Munch e Boccioni » ripreso in catalogo da un più ampio saggio del 1958: in catalogo sono altri saggi di Christian Norberg-Schulz, « Attualità di Munch »; di Paolo Portoghesi, « Munch e il liberty » e di Alberto Boatto, « Il 'grido' di Munch e le "grida" di Bergman »)

Munch continua a dipingere e a incidere senza essere toccato dai grandi rivolgimenti della avanguardia storica: è un caso poetico molto singolare e che dura fino ai terribili autoritratti della vecchiaia, quasi quando Francis Bacon comincia.

Il catalogo dell'opera grafica di Munch è molto ricco: 198 incisioni su rame; 380 litografie; 141 silografie. Alla sua morte Munch ha lasciato alla città di Oslo oltre a più di 1.000 dipinti, più di 4.400 disegni e acquerelli, 6 sculture e più di 15.000 fogli stampati. Nella sola Germania Munch ha venduto o regalato migliaia e migliaia di stampe. Munch aveva un eccezionale talento per la grafica. Stampava su diverse carte colorate fino a 18 varianti di colore per un motivo. Non numerava quasi mai le tirature; ci tornava sopra a distanza di anni per colorare a mano i fogli. Combinò litografia e intaglio su legno. Sceglieva per le silografie legno morbido: abete, pino, mogano, compensato: spesso lo metteva a macerare perché poi risaltassero le venature della materia che assumeva come valori di linee strutturanti l'immagine, il suo « grido », la sua malinconia, il suo dolente eros.

Per gli inchiostri e l'armonia e il contrasto dei colori Munch aveva una fantasia straordinaria: i colori hanno una profonda qualità psicologica e sono esaltati da una linea che circoscrive la figura ed è ritmicamente ondulata nello spazio. Il ritmo lineare della figura è iscritto spasmodicamente nel ritmo lineare dello spazio chiuso o dello spazio aperto. E queste linee dello spazio, in ispecie quello aperto e infinito della natura, sono come cerchi nell'acqua, come onde musicali di espansione e di urto che vengono a infrangersi contro l'uomo e le sue cose. In tutta l'immagine circola una luce spettrale che a volte promana da una luna che è il punto di una « i » e che è la luce nordica della natura portata a valore simbolico di un « notturno » dell'Europa e di una società e che cola nei solchi dell'incisione come in vene e arterie di un corpo: questo effetto è sconvolgente nelle silografie.

C'è una singolare concordanza psicologica e sociale tra le figure umane, in particolare quelle femminili, e le figure tragiche della scena di Strindberg e di Ibsen. La donna prende tanta parte del dolore e della malattia ma assume una sua terribilità che dà il panico all'uomo Munch. La donna e la parte della donna nella vita fanno la tipicità dell'immagine dipinta o incisa da Munch, almeno quanto il rapporto ansioso con lo spazio sociale e naturale: l'uomo vacilla la donna emerge come vendicatrice. Tutto il modo come Munch sente-vede la donna è da ripensare attentamente perché attraverso le sue figure, forse, è espressa una tragica ma liberatrice crisi storica del rapporto borghese tra uomo e donna. Quanto alla natura, possente e infinita, è un cosmo vorticoso che ingloba le gracili figure umane come nei quadri di van Gogh con le stelle rotanti e i cipressi fiammeggianti sulla strada del ritorno contadino: ma è più abbuiata e con spessori lontani e tenebrosi non misurabili E i colori della natura con l'energia che la percorre vorticosamente, con le luci e le ombre, a volte sembrano dar forma a una mente umana scoperchiata, messa a nudo, e quella linea che corre incessante sembra la traccia ritmica e folgorante dei pensieri umani. Munch è riuscito non a dipingere la natura ma a sentirsi dentro la natura: ecco perché dipinge con straziante malinconia, incide e scrive: « io sento il grido della natura ».

Dario Micacchi

Una polemica sulle manifestazioni per Bertolt Brecht

Il signor BB fa scandalo

Sui palcoscenici della RFT le opere del drammaturgo sono quasi assenti ma la stampa ha accusato di retorica e gigantismo le celebrazioni ufficiali svoltesi nella RDT - Il significato della presenza brechtiana in un dibattito che ha coinvolto gli ambienti culturali e i promotori della rassegna nell'ottantesimo della nascita dello scrittore

Una recente messa in scena del Berliner Ensemble de « Il signor Puntila e il suo servo Matti » di Bertolt Brecht

Dal nostro corrispondente

BERLINO — *Le manifestazioni e le celebrazioni organizzate nella capitale della RDT per l'ottantesimo della nascita di Brecht sono ora mai lontane ma il coro delle polemiche attorno a quell'anniversario non accenna a diminuire d'intensità. Si sarebbe tentati di concludere che proprio la vivacità e la asprezza della polemica sono indici della validità e del successo del programma celebrativo e una conferma della vitalità del teatro brechtiano. Ma sarebbe una conclusione parziale, e viziata da eccessivo ottimismo. Perché pur troppo i commenti al « Brecht Dialog » (come si intitolavano le manifestazioni per l'ottantesimo) sono stati troppo spesso una contrapposizione di affermazioni categoriche, una esibizione di cliché a dimostrare tesi predeterminate.*

Da una parte i commentatori occidentali e in particolare quelli della Germania federale che sostengono che « Brecht è morto », o più benevolmente che « corre un'era glaciale per il drammaturgo », che « si sente stanchezza e sazietà per Brecht », o addirittura che « le autorità della RDT hanno imbalsamato e mummificato il poeta ».

Hellmut Karasek, sul settimanale Spiegel, ripesca addirittura la drastica stroncatura che di Brecht fece il francese Jean Genet: « Brecht ha scritto solo scemenze! Con Brecht so sempre che cosa avverrà. Tutto ciò che Brecht dice può essere detto ed è stato detto in prosa ». Ma allora come si spiega la paura che viene attribuita alle autorità della RDT di fronte a Brecht?

I giornali della Germania federale hanno recriminato anche per quel poco, quel pochissimo che nella RFT si è fatto per ricordare Brecht: una manifestazione ad Augusta, la città natale del drammaturgo che per anni e anni si è dimenticata di lui, una manifestazione a Berlino ovest (organizzata dai comunisti), qualche buona trasmissione sul terzo programma della televisione (che viene seguito da un pubblico ristrettissimo) un lussuoso e costoso volume fotografico della Suhrkamp Verlag. Il che non basta, tuttavia, a compensare l'ignoranza diffusa di Brecht nella RFT e la quasi totale assenza delle sue opere dai palcoscenici.

D'altra parte, va pur detto, nella RDT si è giunti spesso nel corso delle manifestazioni alla iperbole: Brecht principe dei poeti, Brecht classico consacrato, maestro del realismo socialista.

Il « Brecht Dialog » era patrocinato dal ministero della cultura, dall'Accademia delle scienze e delle arti, dalle associazioni del teatro, del cinema, della televisione. C'è stato un discorso inaugurale del ministro della cultura, Hoffmann, il segretario generale della SED e presidente del consiglio di stato, Eric Honecker, ha partecipato alla inaugurazione della rinnovata Casa di Brecht nella Chausseestrasse.

Un primo interrogativo al quale bisogna rispondere è se la cornice di ufficialità nella quale si sono svolte le manifestazioni brechtiane abbia inciso sulla loro vitalità culturale. Secondo la Frankfurter Rundschau, « l'intiero Brecht Dialog è stato aperto, antimisseale, con la partecipazione di autori drammatici, poeti, critici, teorici del teatro ». Secondo L'Espresso « tre diversi Brecht si sono confrontati: quello dei paesi socialisti, quello dei paesi capitalisti e quello del Terzo mondo ». Sarebbe già sufficiente per concludere che un confronto ed un dibattito c'è stato e che il dialogo non si è ridotto ad un coro attorno a una presunta linea ufficiale. Ma nel dialogo si sono manifestate ben più di tre posizioni interpretative. Basti pensare alle differenze esistenti tra il Berliner Ensemble e la Tagganka, il Galilei di Weckwerth e l'Anima buona di Seciuan della Volksbühne o I giorni della comune del teatro di Schwerin, il Brecht del Piccolo teatro di Milano e quello del Collettivo operaio di Terni. Se per i paesi occidentali il problema posto è stato quello di superare l'affievolimento dell'interesse teorico e culturale per la lezione brechtiana, per i paesi in via di sviluppo il problema trattato è stato quello di inserire l'opera di Brecht negli specifici contesti sociali e nazionali senza importare modelli già confezionati.

Per la RDT il dibattito ha posto in rilievo che certi innegabili fenomeni di rigetto dell'opera brechtiana appaiono dovuti a una struttura scarsamente fiessibile della produzione, cui facciamo, d'altro canto, una ancora insufficiente estensione del consumo teatrale.

Ma allora, come si è chiesto Werner Hecht, direttore del Brecht Centrum, era opportuno un programma così colossale di rappresentazioni teatrali e televisive, di pubblicazioni di dischi? Lo stesso Hecht ha risposto affermativamente perché, ha detto, i problemi irrisolti e controversi sono ancora molti e su di essi bisogna intensificare e allargare la discussione.

Un atteggiamento, dunque, aperto e problematico. Certo, nella RDT esiste una linea, per così dire, ufficiale nella interpretazione di Brecht (che viene attribuita al Berliner Ensemble); ma non è assolutamente detto che questa linea escluda le altre. Se il regista Boettger ritiene necessario « ricercare opere e interpretazioni che portino il nostro pubblico ad una ferrea partecipazione al partito e all'attivismo », Ursula Karusseit, magnifica interprete di Shen-te e Shui-ta nella Anima buona di Seciuan per la regia di Besson, ritiene che la dialettica e contraddittoria unità del personaggio debba essere resa in un modo ancora più forte ed incisivo. E i componenti del teatro di Schwerin, mettendo in scena I giorni della comune e Un uomo è un uomo si pongono l'interrogativo se Brecht può dire ancora qualcosa di nuovo, se è un sorpassato o se la sua opera si aprirà pienamente solo alle future generazioni di una società socialista. E il Gorki Theater di Magdeburgo mette in cartellone, a fianco della « Vita di Galilei, « Il fisico » di Duerrenmatt allo scopo dichiarato di suscitare confronto e discussione.

In questo panorama ci sono anche fenomeni inquietanti che fanno temere che qualcuno miri a risolvere di prepotenza dubbi e controversie Ci si chiede ad esempio che senso abbia il logoramento della Volksbuhne, uno dei teatri più vitali di Berlino, la messa in disparte di registi come Benno Besson, Manfred Karge e Matthias Langhoff, che sono tra i meno conformisti interpreti di Brecht, il veto degli eredi di Brecht a Karge e a Langhoff a mettere in scena un'opera ad Amburgo o il veto al Schauspiel haus di Francoforte (RFT) a mettere in scena l'opera postuma di Brecht « La vera vita di Jakob Geherda ». Ma sarebbe sbagliato dedurre da questi episodi che la « battaglia per Brecht » sia già conclusa.

Manfred Weckwerth, sovrintendente del Berliner Ensemble, raccontava una confidenza fattagli da Brecht nel 1956. « In un tempo non lontano, diceva Brecht, il nostro teatro si troverà in difficoltà Il teatro vive di sorprese, di avvenimenti inaspettati e non usuali e voi avrete a che fare con il quotidiano. Quanto meglio andrà la pianificazione, tanto meno sorprese ci saranno. Tanto più avrete successo, tanto minori appariranno le possibilità di successo per il teatro ». Ma Brecht non condivideva la tesi di Lukacs che l'arte drammatica è un'arte da tempi sanguinosi e che muore assieme ai tempi sanguinosi. Egli, dice Weckwerth, era del l'opinione che la stagione attira del teatro sarebbe iniziata quando l'uomo avrebbe cominciato a governare coscientemente la società.

Il dibattito in ogni modo continua anche dopo il « Brecht Dialog ». A Berlino come a Dresda, Lipsia, Rostock, Karl Marx Stadt, a Cottbus, a Dessau, a Magdeburgo, a Halle e fin nei più piccoli centri della RDT. Brecht continua con le sue opere a seminare la sua forte dialettica, la sua ansia di verità, la sua lode del dubbio, il suo impegno di libertà

Arturo Barioli

Ciò che ignorano alcuni interpreti del terrorismo

«Black out» del politologo

Il miope giudizio di quanti, da posizioni diverse, non vedono come oggi la violenza eversiva sia diretta a colpire il progetto di rinnovamento democratico dello Stato

Passato lo sbigottimento iniziale, sono iniziate le congetture su cause e fini dell'agire terroristico: riappaiono, com'era prevedibile, i tentativi di analisi globale, quasi che nella valutazione di certi fatti si dovesse sempre partire da zero: piovono, da certi settori intellettuali, spesso da sponde opposte ma accomunati dalla inalterata presunzione taumaturgica di « vedere nel profondo e sino all'orizzonte », i consueti « j'accuse ». Se c'è un obbiettivo — e una forza — su cui il terrorismo è sicuro di contare è proprio certo confuso vaniloquio sull'astratta coattività del « potere », in cui scompaiono fatti, persone e contingenze storiche, in un caso, o sull'altrettale generalizzazione del « permissivismo » nell'altro, in cui, al posto della meta-storia del primo, subentra la cronaca del « vicino di casa » eretta a chiave di lettura di interi lustri di storia. Poiché in altro posto, se non fra le mura di casa sua, magari a smaltire lo sbigottimento, non poteva certamente essere il prof. Nicola Matteucci nel pomeriggio di giovedì 16 quando vincendo l'angoscia di molti la classe operaia, invadendo le piazze prima ancora che le forze democratiche lanciassero l'appello alla mobilitazione, ha dato, in un clima sconvolto dall'incertezza, il segno e la dimostrazione inoppugnabile di quanto essa sia oggi come nel passato insuperabile baluardo di ogni attentato alla democrazia repubblicana, forza capace di agire con decisione laddove altri tentennano o si abbandonano allo scoramento: è per questo che noi, anche se molti si ostinano a non capire, la chiamiamo spesso « classe generale » o « nuova classe egemone ».

Sul « Resto del Carlino » di domenica 19, il prof. Matteucci, senza neppure menzionare questo grande avvenimento, questa ennesima dimostrazione, continua a parlare (ed è davvero difficile sottrarsi al sospetto della malafede se non al totale *black out* visivo-auditivo del politologo) di « complicità dirette di cui i terroristi godrebbero nelle fabbriche ». Non si vuole certo negare, qui, la presenza di alcuni di questi legami, anche se altri ben più significativi possono essere intravisti « al di fuori e contro » le fabbriche. Ma nell'esposizione di Matteucci c'è una manipolazione che va denunciata, oppure un'astigmatia che vede l'albero e non la foresta e che, come tale, va certamente curata Ma c'è dell'altro. Dopo questo infelice esordio egli ci avverte, scendendo nell'analisi, delle complicità indirette o inconsapevoli e, fra rozzi anatemi contro « consacrazioni di principi morali », « tabù », « cultura di regime » e « avvelenamenti delle coscienze » cui ha dato luogo (e naturalmente questa cultura di regime è « roba di sinistra »), ci delinea un nemico e la sua ideologia cancerogena.

Questo nemico sono i burocrati della cultura giovani o ringiovaniti, partoriti dal '68, i quali, moderni Ikaros, si sono impadroniti di gangli vitali degli apparati di Stato, soprattutto della cultura e dell'informazione, per farne la base di lancio di una corrosiva ideologia del permissivismo antiautoritario ed antistatalistico. E' questa cultura che ha delegittimato lo Stato e ne ha reso impotente la forza coercitiva aprendo il varco al terrorismo. Una analisi sociale siffatta è a dir poco risibile e su di essa non vale certamente la pena spendere troppe parole. Ma come? Abbiamo questa terribile crisi sociale ed economica, una disoccupazione di massa (soprattutto intellettuale e giovanile) che non ha precedenti, una crisi dello Stato che, al di là delle ragioni strutturali che vanno ben oltre gli stessi confini nazionali, deriva in Italia dalla crisi della storica identificazione fra lo Stato e un Partito; e abbiamo, d'altro canto, un movimento operaio la cui forza è oggi tutta piegata a difenderne e svilupparne gli istituti democratici superando, in nome di questi, questa perniciosa identificazione; uno storico tentativo di nuova legittimazione (che è sempre un prodotto dell'affermarsi di una nuova egemonia) di uno Stato capace di rinnovare dinamicamente le proprie strutture democratiche aprendosi alla partecipazione di grandi masse che è inconcepibile relegare in una funzione meramente passiva. Ebbene contro chi azzisce il terrorismo? Cosa dovrebbe destabilizzare? L'ho l'abbiamo visto: già in partenza, cieco e impotente, il politologo ha rimosso il soggetto vivo della sua stessa scienza: questa classe operaia che non si chiude in una logica corporativa ed emerge con forza a difesa degli istituti democratici minacciati, chiamando attorno a sé altre forze politiche e sociali, garantendo a tutte la stessa pratica possibilità di riempire politicamente le regole formali della democrazia. Ma il politologo non vede nulla, è cieco e come Tiresia profetizza sulla crisi dei valori, cerca i demoni contro cui scaricare l'angoscia della sua stessa impotenza. Non è vero che la partita si risolva esclusivamente in uno scontro tra apparato repressivo dello Stato e terroristi: c'è, in mezzo, la classe operaia e i suoi partiti, una strategia unitaria per far fronte alla crisi: la barriera opposta la quale veramente la democrazia, priva della sua storica e naturale difesa, sarebbe preda dei suoi nemici.

Certo c'è in alcuni settori intellettuali una titubanza a riconoscere il terrorismo. Ma quando si giunge a tal punto non è certo perché troppa attenzione sia dedicata alla denudazione « dell'autorità ». A Matteucci può sembrare un paradosso provocatorio; ma, con ogni probabilità, ciò accade perché ci è perso questo lume, il significato di questa battaglia operata. C'è da un lato un antiautoritarismo impotente che, proprio perché incapace di innervarsi e di sostanziarsi nella soggettività politico-strategica del movimento operaio, è destinato o alla degenerazione o a farsi diretto strumento, anche se inconsapevole, proprio del nemico che intende combattere; e c'è il rovescio della medaglia: l'arretramento sulla trincea di un garantismo liberale vecchia maniera che, altrettanto incapace di sostanziarsi di nuovi contenuti democratici di massa, è inevitabilmente destinato a regredire alla pura evocazione di una forza di repressione tanto più inefficace quanto più eretta a difesa di una idea di Stato che oggi non può più avere una legittimazione storica. La classe operaia può intimorire forse il liberale stanco, non dargli sufficienti « garanzie », e può disilludere chi cerca elisir di lunga vita, spinelli dell'utopia Ma non è un caso. E' proprio perché essa è una forza reale, nella storia reale, con la pratica chiave di passaggio nella realtà della crisi.

Fausto Anderlini