«Testimonianze» su Giorgio La Pira

Un cattolico che non attese

Una presenza dirompente nella società politica e religiosa degli anni '50 - Un « dialogo » che anticipò il Concilio

La rivista fiorentina « Testimonianze » dedica, in un ampio volume, 4 dei suoi numeri alla ricostruzione e all'interpretazione della personalità, e dell'opera, di Giorgio La Pira, a poco meno di un anno dalla scomparsa. Non si tratta di una ricostruzione *unitaria*, perché troppo variegata, e multiforme, la presenza di La Pira in più di un trentennio di storia, non solo italiana. Già lo dicono le tappe dell'itinerario politico che « Testimonianze » ripercorre, dall'impegno antifascista di « Principi » (la rivista di La Pira che uscì solo dal gennaio del 1939 al febbraio del 1940), al ruolo importante svolto alla Costituente (che Stefano Grassi esamina in un lucido saggio), alla sua lunga attività di sindaco di Firenze, dove anticipa le più avanzate esperienze politiche nazionali, agendo come « difensore della povera gente », e da dove muove per proiettarsi in campo internazionale con tante e clamorose iniziative.

Anche il suo attaccamento alla Chiesa costituisce sino agli ultimi giorni un motivo di riflessione per La Pira e per quanti hanno lavorato con lui: e un attaccamento che lo vedeva fedele ai valori religiosi più tradizionali, ma anche ispiratore di tante nuove ricerche negli anni '50-'60, e che è alla base di un isolamento sempre più accentuato negli anni '70 di fronte ai processi di trasformazione che con crescente intensità attraversano l'area cattolica, italiana e internazionale.

All'interno di questa particolarissima esperienza, « Testimonianze » cerca di identificare alcuni tratti non contingenti dell'opera di La Pira. La sua formazione culturale ispirata al « personalismo » di Maritain, in primo luogo, che lo vede, nel gruppo di Dossetti assertore di una ipotesi di *alternativa* al sistema capitalistico e a quello marxista, che avrebbe dovuto esprimersi nella edificazione di una *società organica* in cui giustizia sociale e fede religiosa, organizzazione *umana* del lavoro e spirito comunitario si sarebbero saldati all'interno di una ricomposizione unitaria, e spirituale, obiettivo ultimo di ogni *tempo storico*.

Originalità e limiti

Occorre muovere da qui per comprendere il fascino, e, naturalmente, i limiti dell'azione di La Pira, la sua « originalità » rispetto al cattolicesimo ufficiale e insieme le sue « sconfitte »; e per comprendere il rapporto che La Pira medesimo instaurò con la dimensione della « politica » e con gli « altri ». La esperienza di sottosegretario al Lavoro (su cui farà più tardi dell'ironia) apre e chiude subito la sua esperienza governativa. Mentre inizia la vicenda di Sindaco cui sono legate alcune delle più clamorose *gesta*, che mai gli furono perdonate dalla classe imprenditoriale, in difesa della *piena occupazione*, nel vivo delle lotte di fabbrica alla Pignone, alla Manetti e Roberts, ecc.

Come si muove La Pira in queste scelte, con quali obiettivi, e con quale metodo? E' questo uno dei tratti della personalità di La Pira, che Francesco Cancedda rievoca quando lo ricorda impegnato nella difesa della occupazione delle fabbriche fiorentine, contro i licenziamenti e le « chiusure ». La Pira reclama la « legittimità costituzionale » dell'occupazione, si reca in fabbrica a parlare, e a pregare, a lottare con tutti, aprendo *di fatto* a comunisti, socialisti in un'epoca in cui non c'era spazio per atteggiamenti che non fossero rigidamente ortodossi. E lo scandalo che così suscita giunge ai vertici del potere industriale e di quello democristiano.

Scende in campo, nel '54, Angelo Costa per sostenere che « le leggi che regolano l'economia, che sono pure leggi divine, non possono essere superate ». E lo stesso don Sturzo, che gli ricorda che i cattolici devono essere, e restare, interclassisti e non statalisti, anche per non finire col « vagheggiare una specie di marxismo spurio », abbandonando « l'insegnamento cattolico-sociale della coesistenza e cooperazione tra le classi ». La Pira risponde a Sturzo anzitutto riportando la « cartella clinica » di Firenze che ha 70 000 disoccupati, 3 000 sfratti, 17.000 libretti di povertà, e chiude con una delle sue celebri *battute* « scusi », dice a don Sturzo « davanti a tutti quei "feriti" buttati a terra dai "ladroni" — come dice la parabola del Samaritano (S. Luca, X, 30 sgg.) — cosa deve fare il sindaco? Può lavarsi le mani dicendo a tutti: scusate, non posso interessarmi di voi perché non sono statalista, ma un interclassista? »

Se si guarda all'altro versante dell'azione di La Pira, in campo internazionale, vi si scorge il rifiuto di tutti gli schemi del suo *tempo storico*, e la affermazione di un obiettivo che sentiva superiore agli altri, quello di costruire un rapporto tra gli uomini e i popoli che superasse le divisioni ideologiche, politiche e militari. E riviste con gli occhi di oggi, quelle iniziative hanno questo di particolare, che nessuna di esse forse appare inutile o forzata. Tanto ingenue erano le formule che adottava e usava, quanto sicuri e centrali i temi che affrontava: quel suo correre a Mosca, a Roma, ad Hanoi, o quel suo convocare i rappresentanti dei popoli mediterranei, accompagnano i passaggi cruciali degli anni '50 e '60 e muovono dalle grandi intuizioni, poi vincenti, della distensione, della lotta al colonialismo, della pace nel Vietnam.

La sua stessa fede religiosa, tanto tradizionale da renderlo a volte un po' curioso, si accompagnava alla più completa assenza di *odium theologicum* verso chiunque: chiedeva alla « quercia socialista » di abbattere i « rami secchi » dell'ateismo, ma senza mai confondere questo con il processo storico aperto dalla rivoluzione d'ottobre; credeva nella conversione degli uomini ma a modo tutto suo, con un ecumenismo (potremmo dire) del tutto nuovo: « per battezzare i cinesi » diceva privatamente, « non basterebbe il Pacifico! Basta vederli in faccia: sono già in grazia di Dio! ».

L'interrogativo che resta aperto, dunque, non è sul valore politico di Giorgio La Pira, che i suoi avversari (anche interni alla D.C.) vollero negare costruendone l'immagine di *uomo bizzarro* (salvo poi ricorrere nuovamente e strumentalmente a lui nei momenti difficili del 1974 e del 1976), quanto sul rapporto che egli seppe mantenere con i processi di trasformazione della società contemporanea che negli anni '60 e '70 si svilupparono attraverso strade inedite e ancora oggi non compiute.

Nel volume di « Testimonianze » si ritrovano diversi tentativi di ricostruzione del rapporto tra La Pira e *la politica*, di Roberto Barzanti, di Alberto Cecchi, Enzo Enriques Agnoletti, ecc. oltre che in una intervista di Pietro Ingrao a Lodovico Grassi. Scolpisce questo rapporto Ernesto Balducci nel suo intervento introduttivo, quando avverte che La Pira va inserito nel suo sistema simbolico nel quale si muoveva « tra fabulazione mitica e calcolo realistico », e che se è vero che egli agiva in « un universo abitato solo da lui », le sue azioni erano però tutte attuali e finivano col sorprendere con l'affermazione, nel pieno delle polemiche, dei *suoi valori*.

Ma altri colgono frammenti importanti di una incessante attività, difficile da racchiudere in un mosaico completo. Luciano Martini, in un breve raccordo tra la figura di La Pira e quella di Moro sottolinea la comune fiducia nell'operare umano per far riavvicinare sistemi « mondi tra loro troppo lontani, ma indica l'uso diverso e contrapposto dei mezzi, quello della mediazione politica da parte del leader democristiano, l'altro dell'intervento immediato e provocatore di La Pira. E Mario Lancisi, in un acuto saggio sui rapporti tra La Pira, Pistelli e la DC, riprende questo spunto ricordando che La Pira esprimeva « una carica dirompente nel grigiore della società politica e religiosa degli anni '50 », ed era personalità sostanzialmente antitetica al cattolicesimo moderato di quegli anni, ma che toccava ad altri (tra cui, appunto Pistelli) tradurre questa carica in una azione politica organica e concreta.

Resta in definitiva da approfondire il modo concreto con cui La Pira viveva le tensioni tra fede e storia, su cui si sofferma Lodovico Grassi, e che il volume nel suo complesso analizza fuori di ogni tentazione apologetica. Le contraddizioni di La Pira emergono così proprio all'interno delle scelte più positive che egli veniva elaborando. Quando coglieva i segni della crisi del sistema capitalistico contro ogni appiattimento restauratore, e rimaneva nell'analisi di questa crisi ad una acuta percezione dei guasti gravi provocati nella organizzazione del lavoro, ma era meno pronto a cogliere le ragioni strutturali e di fondo che impedivano all'assetto produttivo di modificarsi e di risolvere le proprie contraddizioni. Quando agiva, in una epoca di contrapposizioni, come uomo di cerniera che ha saputo gettare dei ponti tra sistemi e mondi diversi, ma era più disponibile all'intervento « carismatico » che non attento a suscitare e provocare movimenti di idee, di uomini, di strutture, secondo l'assetto che veniva prendendo la società di massa contemporanea.

Un'eredità trasmessa

Ed è anche su questo sfondo che si può comprendere meglio il suo rapporto travagliato con l'area cattolica, nella quale pure aveva agito come uomo di rottura, anche prima del Concilio Vaticano II, ma nella quale sembrò ritrarsi quasi timoroso di fronte alle lacerazioni e ai modi nuovi di intendere la religiosità che si manifestarono nell'epoca post-conciliare. Lo ricorda, con parole serene ma non prive di amarezza, Don Mazzi quando alla convinzione di La Pira che la Chiesa fosse là dove era l'istituzione (« ubi episcopus ibi ecclesia », era solito dire), contrappone il movimento comunitario che sembrerebbe roveseiare questa immagine con l'altra dell'« ubi ecclesia, ibi episcopus ». Ed è questo, forse, un tema da studiare ancora, anche se appare convincente la conclusione di Padre Balducci che con riferimento al « declino » di La Pira degli ultimi anni scrive che « il suo compito era già chiuso da anni e la sua più vera eredità era già stata rimessa nelle nostre mani ».

Carlo Cardia

Scelse di non dipingere mai l'uomo

Al pittore fu mossa la critica di non essersi saputo misurare con la figura umana, quasi sfuggisse alle tensioni del suo tempo, ma in quella determinazione c'è il senso profondo della sua arte

Una mostra ripropone i problemi dell'interpretazione critica dell'opera di Giorgio Morandi

Fu verso la fine del 1934 che, in prolusione al corso di storia dell'arte nell'università di Bologna, Roberto Longhi paragonò la figura di Giorgio Morandi a quella di un « nuovo incammmato »: l'allusione alla famosa scuola dei Carracci, che aveva inaugurato una delle più belle stagioni della pittura del '600 (tra gli altri « incammminati » furono Guido Reni, Francesco Albani, il Domenichino, Bartolomeo Schedoni, e il Guercino) sembrava fatta quasi allo scopo di indicare nell'opera di Giorgio Morandi la via da seguire. Poteva essere la ripresa di una autentica, originale vena d'arte in una Italia dove, all'ombra del fascismo, accademici coloriti e rutilanti restati di una avanguardia contraffatta avevano finito col darsi la mano.

Ed ha probabilmente ragione Franco Solmi, nel saggio introduttivo alla grande mostra di Morandi aperta in questi giorni fino a ottobre al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, quando fissa in quella data l'inizio della fortuna critica « ufficiale » del grande pittore bolognese: non molti fino a quel momento si erano occupati di lui, e spesso se ne erano serviti l'interpretazione. Nessuno certo lo considerava, come invece il Longhi, « uno dei migliori pittori viventi d'Italia ». E tuttavia l'acuta osservazione del critico, che si accompagnava ad un auspicio quasi « militante » per una più larga estensione dei caratteri o dello spirito di quel « nuovo incammmato », non trovò conferme negli anni a venire: fino ai nostri.

Morandi non fece « scuola », nel significato migliore di quel termine. Rimase un isolato, sempre, e nel circolo della cultura artistica italiana egli appare oggi quasi irrimediabilmente destinato a figurare in una illustre teca, come l'ineffabile « solitario di Via Fondazza ». Eppure per quella vecchia strada nel cuore di Bologna, dove Morandi visse e lavorò fino alla conclusione della vita, si è avventurata per mezzo secolo la migliore critica italiana: che vi fece capo per chiarire problemi, capire, e osservare sviluppi e procedimenti di quella continua sorgente di pittura. E' anche un fatto incontestabile che la sua qualità di artista abbia dopo la morte ottenuto i riconoscimenti maggiori, più di quanto non ci si attendesse; e che la serie progrediente di quella « severa elegia luminosa » di cui narrano le sue nature morte e gli improvvisi brani di paesaggio, sia venuta a far parte di una « memoria d'immagine » collettiva, accolta con favore da un pubblico sempre più vasto.

E non è poi inutile osservare come la necessità di tornare a scrivere e discutere su Morandi, e a rivedere i suoi quadri, sia ricorrente più che per altri: quasi il sintomo di un'ansia mappagata di centrare il giudizio, di storicizzare un artista che si avverte troppo « maestro » per considerarlo un isolato e pur sempre troppo « solitario » per elevarlo a modello di una proposta espressiva, o di un indirizzo di ricerca. Si potrebbe così concludere che la pesante eredità di « consegnare alla storia Giorgio Morandi, e cioè di giudicarlo, sia forse una delle maggiori difficoltà incontrate dalla cultura artistica italiana contemporanea.

Non sarebbe difficile segnalare parzialità e limiti di molte interpretazioni monografiche e critiche dell'opera di Morandi, di cui abbiamo notizia: sia per quanto riguarda l'indirizzo fenomenologico, più articolato degli altri, che l'idealistico crociano, il formalistico, e anche per una certa « ambizione sintetica », eccessivamente prettolosa, che pure si è avuta in campo marxista (per non dire, naturalmente, di un certo cattolicesimo di tono fogazzariano, come ad esempio quello di Giovanni Testori che scrivendo di recente sulla pittura di Morandi a Ferrara, vi ha scorto — anche lì, immancabilmente! — il balugimo della Morte).

Il fatto è che sulla figura di Morandi c'è ancora da riflettere, come problema urgente, interno alla cultura italiana: e fa bene per questo Franco Solmi, nel catalogo di Ferrara, a non chiudere sbrigativamente il circolo dei giudizi, mantenendosi nell'ambito di una ricostruzione « aperta » dei problema suscitato e della contesa critica, a volte anche aspra, che si è accesa attorno all'opera e alla personalità di questo grande artista. Basterebbe pensare a quante letture selettive avrebbero operato sul corpo della pittura di Morandi, in rispondenza ai diversi canoni di interpretazione con la sequenza dei più correnti « isms » ai lavori del periodo « metafisico », o alla scoperta del naturalismo « informale » incontrato a più riprese dal '20 al '40, o ai cosiddetti ritorni intimistici da « vecchio italiano », o alle equilibrate sintesi formali degli anni '50, ai lievi esegesi un po' languida « un po' evanescente di un « assoluto poetico » raggiunto per via di non si sa bene quale privilegiata « incontaminazione » dalle correnti pratiche della cultura e della storia; fino alle varie incorniciature sociologiche fabbricate per definire una pretesa arte della « piccola borghesia », che si rivolgerebbe al passato inorridita dagli sconvolgimenti dell'epoca moderna.

Resta, dopo la conclamante intersezione delle voci classificatorie, la pietra di paragone della pittura, splendente, continua, « severa elegia luminosa », come forse nel modo più aderente al testo, ebbe a definirla con sicura metafora Roberto Longhi. Una via per accostarsi e comprendere Morandi che, sebbene non esauriente, sembra ancora la più utile: soprattutto quando la si colleghi all'altra più importante osservazione dello stesso critico, che paragonava quella esperienza pittorica a una « traiettoria » piuttosto che, come comunemente avviene, a una « parabola » nel senso del costante svolgimento tematico attorno a un centro ideativo, prescelto e permanente, nel quale si venivano condensando i « valori » della pittura (e anche, per certi aspetti si potrebbe dire dell'« Pittura » come valore in sé).

L'arte di Morandi si esprime certamente in modo antiretorico, rigidamente selettivo, e il carattere di quel « procedere rettilineo » che gli deriva senz'altro dall'incontro con la « metafisica » e con la successiva intensa esperienza dei « Valori Plastici » di Carrà, Broglio, Saccomo, Edita Walterowna. Se quel particolare e originalissimo tratto di « purismo » italiano anni '20 » rappresenta il nucleo centrale della sua pittura, non ne è però la « armatura flessibile » che si rivela nell'accostare le cose di natura — bottiglie, oggetti umili, fiori, campagne, angoli di città — con una spontaneità « ingenua » (dove non manca, può darsi, il tono gozzaniano) in grado di scogliere i termini di un rigoroso « intellettualismo realista », e di cogliere la vibrazione degli oggetti dentro, anziché fuori del tempo reale.

Per questo, forse, nell'iride morandiana faranno il loro ingresso, con calorose accoglienze, accanto ai prismi e ai volumi di Piero della Francesca, o di Paolo Uccello, o di Poussin, anche i cieli puliti di Lorrain e Corot, e il suo Cézanne non sarà soltanto quello riscoperto dai cubisti, con le quattro dimensioni squadernate « in parete »; per questo infine coltiverà con amore — non tanto dello stereotipo intellettuale quanto del « particolare concreto » — il gusto di ritrarre le « piccole cose », la loro atmosfera. Come gli aveva insegnato un altro suo autore francese del '700, lo Chardin, incantato pittore di « interni borghesi », a non perdere mai l'equilibrio tra l'artificio intellettuale e il « quanto » di sentimento del reale — o « toglierà », dice che è in natura » — che dà il tono alla pittura e le consente di esercitarsi liberamente all'infinito, con varietà di invenzione, sui dati dell'esperienza sensibile.

La mostra di Ferrara ci consente di verificare ampiamente questo motivo morandiano nella sequenza prevalente di « nature morte » composte tra gli anni '40 e '50 (i dipinti sono 91, più alcune decine di acquarelli e disegni, con una prevalenza netta degli ultimi periodi dell'artista rispetto alla formazione iniziale, dove l'intelaiatura dei solidi, composti nello spazio, non è che una lucida trasparenza del colore nelle misure e combinazioni in cui quest'ultimo si viene assorbendo nelle « cose »).

E meditando sullo « straordinario realismo » di questo Morandi maturo, da lungo tempo « incamminato », viene da ripensare a quanto diceva in una intervista del '57, forse l'unica che abbia mai concesso: « I sentimenti e le immagini suscitati dal mondo visibile, che è mondo formale, sono molto difficilmente esprimibili con le parole. Sono infatti sentimenti che non hanno alcun rapporto o ne hanno uno molto indiretto con gli affetti e con gli interessi quotidiani, in quanto sono determinati appunto dalle forme, dai colori, dalla spazio e dalla luce ». Se in questa nota di poetica si riflette l'eco di certe squadrature « trasvalutanti » dei primi anni del secolo, è solo per un abbaglio iniziale, un tributo più al fondo la convinzione della qualità insopprimibile del sentimento della « poesia pittorica », irriducibile tanto al formalismo intellettuale, quanto alle indistinte ragioni del sentimento estetico coltivato dall'« espressione pura » di ritorno a osservanza crociana.

Così Morandi poté ritrovare una « retta » arte lasciandosi alle spalle una posizione molto avanzata, in un tempo cruciale per la cultura europea moderna dove il problema della pittura non si poneva più soltanto in termini di « avanguardia », ma al tempo stesso di « specificità » delle tecniche espressive e del linguaggio (con tutto ciò che questo aprirà in tema di « materialità » dei processi di comunicazione e di conoscenza, contro i cerchi viziosi della ragione speculativa).

Da questa sorta di « retto realismo critico » potrebbe anche derivare quel rispetto per il « mestiere » della pittura, il suo elemento artigianesco, che lo indusse a lavorare un quadro come una pietra preziosa, secondo un atteggiamento che a torto è apparso « antimoderno », e che gli valse anche la critica di non essere mai riuscito a superare con la « pittura pura », le sue angosce, le sue tensioni, di altro tipo, « contemporanee ». Ma si trattava di una scelta, la sua, complessa, lucidamente compiuta, legata alla reazione morale maturata dentro i cerchi della vecchia Europa tra le grandi tempeste che avevano rapito il diritto dei sentimenti, dalla ragione scorgendo la identità dell'arte in Morandi a cui Morandi non sceglie né rifiuta che « sia poesia ». Assumendo alcune grandi esercizi verso « la forma » alle ragioni dell'arte.

Il mistero dell'opera che ha « parola » nel senso, appunto, della Storia, non riesce a interpretarla, non appare oggi svelato un limite, come pure sembrò a quanti, nella Italia appena liberata, videro da temperamento di Giorgio Morandi la sua determinazione intellettuale a non uscire dal circolo segnato dai vertici dei nostri Maestri: « solo questo oggi possiamo dire, che non siamo, cioè che non riusciamo ».

Non si tratterà solo di una formulazione « astratta » di un'arte staccata sul tempo della politica, di fronte all'urto della barbarie nascente, ma di una tra le più forbite sospensioni di giudizio, mascherata sul tempo della storia di fronte alla crisi di un secolo e all'incerto fato di un passaggio di civiltà. Tutto ciò non riesce a dar conto pienamente della complessità della sua esperienza, che ha impegnato per più di trenta anni la sua coscienza di artista, e che ha guadagnato la battaglia per la edificazione dello stato democratico in Italia; ma resta ancora il punto di riflessione obbligato, e attuale, per valutare l'eredità culturale e artistica, proiettata nella modernità, di Giorgio Morandi.

Duccio Trombadori

Nelle foto in alto, i quadri: **Giorgio Morandi, « Natura morta » (1957)**; a destra, **« Natura morta » (1918)**.

Successo in URSS del romanzo di una scrittrice estone

Il marito cercato in birreria

Aimée Beekman sviluppa la sua ricerca con un racconto che coglie con accenti spregiudicati aspetti della condizione umana sovietica - La storia di un fantomatico centro-raccolta di opinioni

Dalla nostra redazione

MOSCA — Una ragazza contesta la società, gli studi, gli uomini: vuol vivere « in pace », senza tanti problemi. Si dichiara felice scegliendo « da sola » il suo destino. La vicenda, nella repubblica sovietica dell'Estonia.

Siamo in una cittadina « qualsiasi » e una ragazza — « una delle tante » — è impegnata negli studi e nella attività scientifica: si occupa di filologia germanica, ma non è contenta del suo impegno. Cerca soluzioni, che non trova e, alla fine, stanca, comincia a frequentare una « birreria » dove sceglie per marito — tra i tanti, personaggi che frequentano il posto — un ubriacone deciso a farla finita con la vita precedente. Quindi col marito va a lavorare in un colcos in una zona lontana dalla città, dagli studi. L'obbiettivo che si pone è fare figli scegliendo però, di volta in volta, il partner dopo una accurata indagine sanitaria...

Questa — a grandi linee — la storia che guinge dalla Estonia sulle pagine della rivista locale « Looming » (« Attività artistica ») che rilancia una scrittrice che si sta rivelando sempre più come una « innovatrice » del genere letteratura verità. Il suo nome è Aimée Beckman.

Nata nel 1933 in Estonia è restata per anni isolata nel mondo della repubblica baltica a causa, soprattutto, della lingua locale, che non trova facilmente traduttori in altri paesi. L'unico tramite è il russo che ci porta le novità e ci permette di comprendere una realtà diversa e complessa.

Ora, per meglio conoscere ed apprezzare l'opera di Aimée Beckman partiamo dalla sua biografia. Comincia gli studi a Mosca e tutti i tutto del cinema — il noto VGIK — dove si laureano i migliori nomi della cinematografia sovietica. Studia come « operatore » entrando a contatto con registi ed attori. Quindi si diploma e lavora, per alcuni anni, in Estonia. Poi debutta nella vita letteraria (suo marito, Vladimir Beekman è già affermato scrittore) nel 1964. Il romanzo è « Piccola gente » e segna l'avvio di una trilogia di un certo interesse. Seguono, infatti altri due lavori — « Lo specchio nel pozzo » e « I bambini vecchi » — che insieme, abbracciano il periodo tra il 1935 e il 1950, cioè gli anni difficili dell'Estonia, prima repubblica borghese poi, nel '40, repubblica sovietica. Quindi di nuovo terra occupata dai tedeschi e, nuovamente, repubblica sovietica dopo la liberazione del '44.

Segue il libro rivelazione che porta la Beekman ad un certo livello di notorietà. La storia è presa dal vero. E' la rievocazione del periodo trascorso nell'istituto del cinema. Il libro esce in estone col titolo « Valgete vareste part » (edizioni: « Eesti Raamat ») e cioè « Uno stormo di corvi bianchi ». E' una sorta di processo ad una categoria di persone che, per il solo fatto di studiare cinema, si sentono già « nel mondo di Hollywood ». Davvero in varie novelle il libro descrive caratteri e storie singolari c'è chi entra nell'istituto grazie alle « spinte » di persone influenti, chi esce dalla scuola sconfitto divenendo fotografo in un mercato colcosiano. Storie vere. Il periodo in esame, tra l'altro, è interessante: sono gli anni dal '50 al '60. C'è la morte di Stalin con la rievocazione dei suoi funerali... Dal romanzo esce così il ritratto di una generazione con i suoi miti, vanagloriose, contraddizioni. Un libro, in pratica, che fa vedere il « cinema » (ma sarebbe meglio dire la « società » dalla parte della macchina da presa.

Dalla vita delle « stelle mancate » all'alcolismo della situazione estone. Aimée Beckman presentata nel 1968 « I sonagli rauchi »: la vicenda di una famiglia della sua terra che vive negli anni della guerra, gli sconvolgimenti del paese. E', in pratica, la vicenda di quegli uomini che entrano nelle file dell'Armata rossa non per scelta autonoma, ma spinti dalle circostanze. Poi arrivano i tedeschi, e bisogna mutare uniforme. E l'uomo che ha già disertato dalle file sovietiche, diserta anche da quelle tedesche per finire alla macchia e non condersi tra quei braccati che vengono comunemente chiamati i fratelli del bosco. Cioè disertori rossi e neri.

L'opera affronta questo travaglio e contribuisce a chiarire vari aspetti del destino dell'Estonia, della sua cultura. L'impatto con la realtà sociale va avanti. Aimée Beekman, spinta anche da tutto un retroterra culturale originale punta, nel 1970, al genere che potremmo definire « fantapolitico ». « L'organino » — questo il titolo del romanzo — descrive la vita quotidiana di un gruppo di « collaboratori scientifici » ed impiegati che lavorano presso un fantomatico « Ente per la registrazione delle opinioni ». Un istituto « segreto » del quale nessuno conosce l'indirizzo e che, comunemente, viene indicato con il numero di una « casella postale ». Obiettivo dell'Ente è quello di « registrare le opinioni del pubblico » e tracciare « linee di sviluppo ». In particolare ogni cittadino ha la possibilità di scrivere all'Ente segnalando dei « sottoposti » problemi di carattere privato o sociale. In pratica una grossa « posta dei lettori » tutta particolare: il romanzo va letto in chiave di dietro alla quale lavorano ricercatori sociologi, psicologi, politici, economisti... Ed ecco che un impiegato — umile travet — si accorge che tutto l'impianto altro non è che una messa in scena che non risolve niente: serve solo a catalogare fatti ed idee e creare condizioni perché qualcuno scriva tesi di laurea, dissertazioni di carattere sociologico ecc. In pratica l'Ente non serve a niente e non riesce nemmeno a risolvere i piccoli problemi del povero impiegato. Il libro è andato a ruba

Carlo Benedetti