

Gli intellettuali e l'emergenza

Le «tre culture» davanti alla democrazia

E' noto quel che succede abitualmente tra vecchi amici che non si rivedano se non molti anni dopo del tempo, delle circostanze, delle esperienze che fecero nascere quella amicizia: esaurite le prime effusioni, si scopre che il ricordo dell'uno e dell'altro sugli stessi luoghi deputati a profondere discorde, che si è letto quel libro fondamentale in modo complementare e diverso, che si sono visitate le città del cuore percorrendo vie che non si incontravano e che quella giornata famosa della memoria la si rivive con simboli e persino aneddoti contrastanti. Devo dire che lo stesso piacere e lo stesso sottile disagio ho provato leggendo le sparse pagine di Giovanni Spadolini ora raccolte in L'Italia della ragione (Le Monnier, 1978, pp. 600; lire 10.000), nate quasi tutte come articoli di giornale e tese a gettare sempre un ponte tra giornalismo e cultura, se non un'attitudine e una lezione espressamente coltivata con Mario Missiroli.

Il rischio di stabilire contrapposizioni ideologiche artificiose nella ricerca di un comune impegno di rinnovamento civile. Un libro di Giovanni Spadolini

da un altro tipo di contraddizioni che colpiscono e spaccarono trent'anni dopo il «terzaforzismo». Spadolini offre, sulla lotta politica e culturale italiana che si impegnò nel primo decennio post-liberazione (e anche sulla storiografia dell'epoca) pagine spesso interessanti, come e più di una volta (come quando ricorda la profonda antitesi tra Togliatti e De Gasperi) ci si trova d'accordo con lui. Ma la sua apologia dei partiti minori (del proprio, si capisce, in particolare, il repubblicano), nel quadro dello schieramento centrista dominato dalla Dc, non è molto convincente. In specie su un punto: l'occasione e il significato della battaglia intorno alla legge-truffa del 1953, quella legge che non scattò (e Salvemini per primo si rallegrò che gli elettori non avessero dato retta a lui, che perorava il premio antifascista da assegnare agli appartenenti con la Dc). Il punto non è soltanto politico, è culturale. Come inquadrare, ad esempio, l'opera e la scelta di

Piero Calamandrei, della sua rivista Il ponte, nello schema della «terza forza»? Ci fu un gruppo di intellettuali d'origine liberale, gobettiana ma anche crociana, di predilezione politica socialista-liberale e persino socialdemocratica, i quali allora si battono — ed ebbero una funzione determinante elettorale — per contrastare una involuzione clericale e autoritaria, schierandosi a fianco dei partiti di sinistra, contro molti dei loro stessi amici di cui rifiutavano l'anticomunismo. Norberto Bobbio ha scritto su quel momento, su quella scelta, una testimonianza importante (Spadolini la ritroverà nel volume I comunisti a Torino, con prefazione di Pajetta). Il loro rifiuto di porre sullo stesso piano totalitarismo fascista e totalitarismo comunista era il frutto stesso della rivoluzione antifascista che essi avevano vissuto nella lotta alla dittatura, e di cui volevano almeno preservare le condizioni di sviluppo dopo la tragica rottura del 1947.

Il travaglio aperto col 1956

Le carte si sarebbero assai rimescolate nel 1956 (figuriamoci ora!) ma il senso di un travaglio della cultura democratica non frapponesse una muraglia cinese tra il campo della cultura, il campo della cultura, l'altra, quella dello spettro del «compromesso storico», nella accezione, assai corrente quanto deformante, di un accordo di potere DC-Pci. La «curiosità» viene da questo: che pareva data per scontata una economia culturale che a qualcuno di noi è sempre parsa invece più una prospettiva che una realtà e, in secondo luogo, che — se fosse davvero stata ormai raggiunta — quella egemonia avrebbe richiesto proprio dalla cultura che abbiamo chiamato laica ben altra autorità da quella timidamente tentata dopo le elezioni. Senonché — e il discorso va assai al di là delle posizioni personali di Spadolini, sempre storicisti-

sante — comprendendovi la cosiddetta «area socialista» — che confina con quella laica (e spesso tende a incorporarla) — da due impiezioni: l'una, quella della «egemonia comunista» nel campo della cultura, l'altra, quella dello spettro del «compromesso storico», nella accezione, assai corrente quanto deformante, di un accordo di potere DC-Pci. La «curiosità» viene da questo: che pareva data per scontata una economia culturale che a qualcuno di noi è sempre parsa invece più una prospettiva che una realtà e, in secondo luogo, che — se fosse davvero stata ormai raggiunta — quella egemonia avrebbe richiesto proprio dalla cultura che abbiamo chiamato laica ben altra autorità da quella timidamente tentata dopo le elezioni. Senonché — e il discorso va assai al di là delle posizioni personali di Spadolini, sempre storicisti-

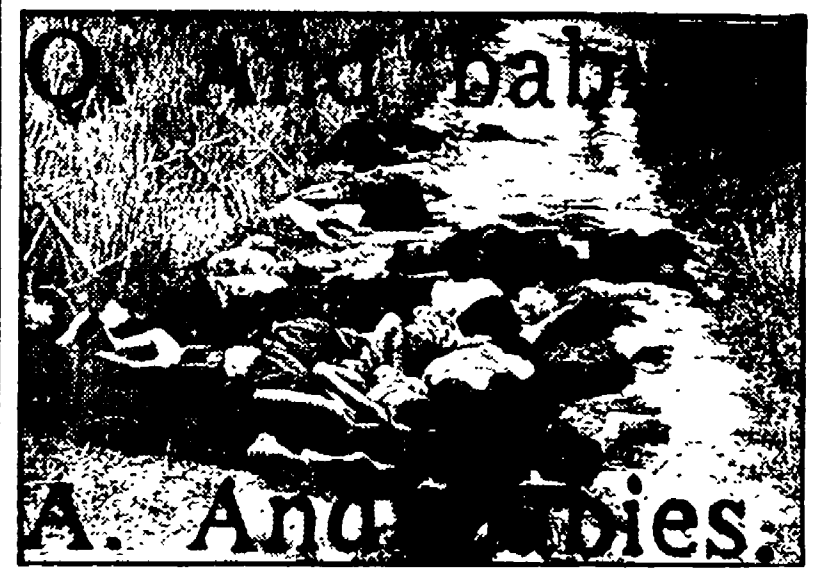
camente misurate — è successo piuttosto, da allora, che si è assistito a una confluenza, per colpire il bersaglio del temuto compromesso storico, delle più eterogenee forze e ispirazioni ideali e politiche. Quello che Spadolini designava, nella estate del 1976, quale un compromesso storico era invece una terribile paura di esso, alimentata da destra, da sinistra, dal centro. Sarebbe interessante farne una antologia, o una ricerca, sul modello del famoso libro di Georges Lefebvre dedicato alla «grande paura» del 1789 in Francia. Però, dinanzi alla gravità della situazione di questo ultimo anno, si è dato un fenomeno nuovo che anche esso non sopporta una netta divisione di tre culture, quella cattolica, quella marxista, quella liberal-democratica (o liberaria che oggi piaceva scelto, e necessità, si sono operate o accettate, sulla base di valori che spesso venivano espressi piuttosto che dalle origini teoriche lontane, dal modo di porsi attuale dinanzi allo Stato democratico, alla sua difesa, alla sua stessa valutazione nei confronti della società. Lo spaccatore, infatti, sono avvenute tra cattolici come tra marxisti come tra democratici laici. Il caso Moro insegna. Il discorso torna, dunque, ai suoi riferimenti culturali. Il filo rosso della contrapposizione di minoranze illuminate a maggioranza illiberali sembra spezzato. Ciò che non significa che il richiamo a una tradizione laica, dal risorgimento ad oggi, con tutti i passaggi attraverso la galleria di nomi, di autori, di maestri, così sapientemente visitata da Spadolini, sia superfluo. Il pregio maggiore del suo libro lo si ritrova infatti in un'avvicinanza implicita, diretta anzitutto ai giovani: non tutto è cominciato nel '68, che la lotta politica e la cultura italiana hanno dietro di sé una grande storia in questo secolo, che — perché no? — sarebbe meglio rileggere Gaetano Mosca che non Proudhon, Gaetano Salvemini che non Cohn-Bendit. Le «tre culture» non debbono essere un diaframma quando la posta in gioco è la democrazia politica, quando l'antitesi corre tra l'amore della conoscenza e dell'analisi concreta e la fumisteria ideologica.

Paolo Spriano

Trenta anni di arte e tecnica nei manifesti USA (1945-75)



Ben Shahn «We Want Peace» (1946)



Art Workers Coalition, «And babies? And babies» (1970)

Dopo aver toccato molte città europee — è in giro dal 1976 — è arrivata a Roma, al Palazzo delle Esposizioni dove resterà fino al 5 novembre, la bella e importante mostra «Immagini di un'epoca: il manifesto americano 1945-1975». La mostra è organizzata dalla National Collection of Fine Arts della Smithsonian Institution di Washington col patrocinio della Mobil Oil Corporation. Ed è nata così. Nel 1974 la Mobil commissionò a tredici pittori statunitensi dei manifesti sul tema «America: il terzo secolo» che divennero poi i manifesti ufficiali del Bicentenario Americano. I pittori erano William Bailey, James Brooks, Christo, Allan D'Arcangelo, Roy Lichtenstein, Costantino Nivola, Robert Rauschenberg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Edward Ruscha, Raymond Saunders, Ben Schonzeit e Velox Ward.

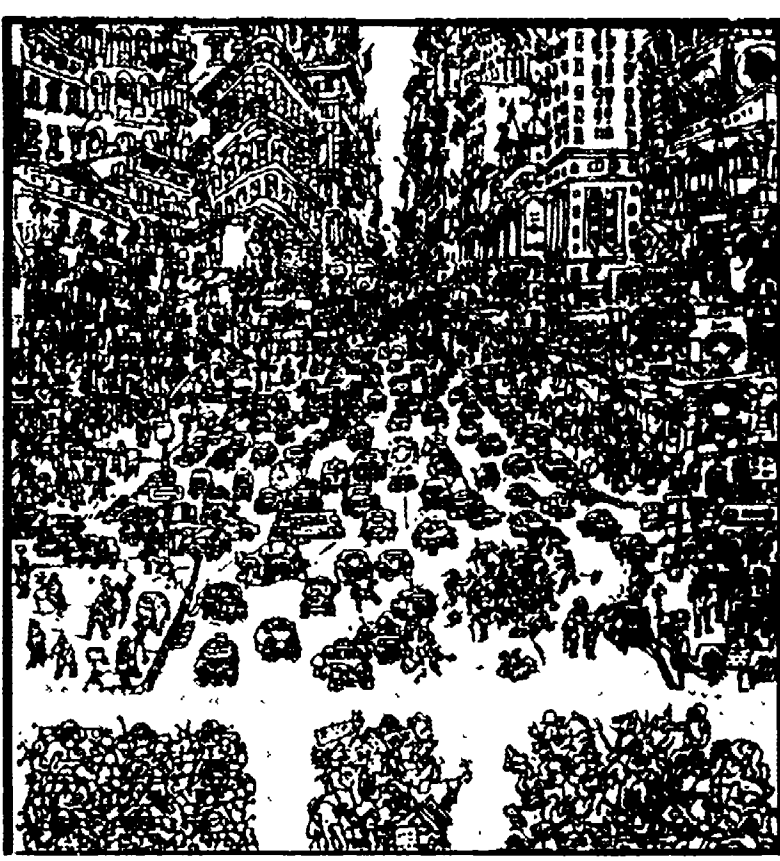
La scelta della mostra non ci sono, o quasi, immagini pubblicitarie della sterminata produzione di oggetti di consumo dell'economia americana. Non sono state scelte o perché inesistenti o perché ritenute troppo mediocri. Ma si deve tener conto di un fatto fondamentale: la pubblicità commerciale, coi suoi caratteri di massa più violenti e ossessivi, passa in gran parte attraverso i tanti canali televisivi o si serve in maniera fantasmagorica — realistica di grandi murali che coprono tutto o in parte gli edifici e che sono sia stampati, sia luminosi, sia conglomerati di vari materiali (e sono questi che hanno provocato l'immaginazione oggettiva e mitica sull'America degli artisti pop). La mostra è filata ambiziosamente «Images of an Era» e la selezione ha rispettato stili, tendenze grafiche e argomentazioni (ma poteva esserci qualche poster dell'underground). Ma non emerge un'intera epoca, bensì squarci tragici e orridi in uno sterminato tessuto di energie ribollenti e che tanta parte delle immagini tendono a far vedere, con sottile persuasione, come una vita americana mitica e portatrice di sogni e di libertà.

Dal punto di vista della cultura figurativa che sta dietro questi poster, si può dire che dal '45 a tutti gli anni cinquant'anni ci sia una poderosa assimilazione dell'arte europea e anche dell'eccezionale fantasia della grafica svizzera sulla tipografia. Negli anni sessanta si apre un periodo tutto nuovo che corrisponde alla vitalità e all'espansione internazionale dell'arte americana, quella pop innanzitutto. Ed è a questo punto che il poster assume una così profonda potenza di progetto e di espressione-comunicazione che è tipica della pittura da costituire una seconda vita per la pittura americana.

E veniamo alla mostra. Diciamo subito che il grande filone creativo dell'immagine grafica è quello della coscienza sociale e politica, quello che Dora Ashton chiama del «rigore della protesta» opposto alla «frivolosità del consenso» (e qui troviamo la straordinaria, persuasiva raffinatezza dei manifesti psichedelici e della musica rock). Un altro filone che si sviluppa come seconda vita della pittura è quello delle immagini create dai pittori e affidate ai manifesti (le immagini di William Baitey, James Brooks, Christo, Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Sam Francis, Robert Indiana, Norman Ives, Jasper Johns, Roy Lich-

Incollato ai muri il sogno americano

Una grande mostra in questi giorni a Roma offre una straordinaria immagine della ricchezza espressiva e della capacità di moderna informazione di massa nella grafica statunitense



Costantino Nivola, «City» (1975)

stein, Leo Lionni, Marisol, Georgia O'Keeffe, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Saul Steinberg, Frank Stella, Andy Warhol). Non è senza profonda emozione politica ed artistica che si rivedono i manifesti di Ben Shahn. «Per il pieno impiego dopo la guerra», «Per tutti questi diritti», «Noi vogliamo pace», «Il duetto, ovvero un uomo buono è difficile da trovare», «Una salita travolgente di Truman al piano e di Acheseon arrampicato sul piano come un cantante», «McCarthy, Pace». Shahn, nel '45, nel primo dopoguerra atomico e della guerra fredda, è una grande cerniera tra la cultura del New Deal e la cultura dell'America che ha combattuto il nazismo.

Pittore di immaginazione straordinaria, e che ha assimilato Klee, Grosz, la pittura messicana, Picasso; la pittura dei manifesti-pittura folgoranti per la plasticità del messaggio sociale: il negro e il bianco con i caschi e con il riflesso negli occhiali delle strutture di una costruzione di «Per il pieno impiego dopo la guerra»; e il ragazzo malinconico, emaciato ma così stranamente fiero che stende la mano per una generazione a chiedere pace con quella maglietta rossa sul collo neri di «Noi vogliamo pace». Il manifesto americano si è sviluppato prodigiosamente in trent'anni manipolando tutte le tecniche grafiche che mai Shahn sono come un principio, una sorgente da cui scaturisce un limpido modo di vedere la realtà e che è necessario tornare a vedere anche oggi che la «frivolosità del consenso» ha tro-

vato tanti e tanti modi abbaglianti e persuasivi. Accanto a Shahn, c'è Milton Ackoff col suo manifesto «Cancella la discriminazione» del 1949: una mano forte e sicura cancella con uno straccio le scritte razziste su un muro rosso; è un'immagine semplice, appassionata e violenta quasi come una di quelle antiaziste uscite dal dada bolscevico di Heartfield. Per ritrovare in questa selezione di manifesti un poderoso risveglio della coscienza politica americana, cui corrisponde una straordinaria creatività grafica, bisogna arrivare agli anni sessanta e alla guerra in Vietnam. Qui troviamo Rudolf Baranik con il tragico, picciaccio «Le arti arrabbiate — contro la guerra in Vietnam»; Ron Borowski, Howard Blum e Robert Mandel con «Senza titolo» (riconosciuto con piastrella di neonato con la pistola di un soldato) e Steve Bryan e Carmine Maccedonia con l'orrida pistola guardata nella canna di «O.K. per l'Associazione nazionale per le armi da fuoco. Ora però osservatela dalla nostra parte».

Troviamo ancora A.G. Epstein con la crudele immagine di repressione «Chicago agosto 1968. Una convenzione chiusa in una città chiusa» e Peter Gee col suo fotografico «Senza titolo» (Monumento a Martin Luther King) — una immagine di prigione dove la ragione del prigioniero rischiara l'ambiente come una luce; e ancora Nordahl che presenta l'orrore della guerra in Vietnam nello stile caricaturale di un manifesto di un film colossale con Johnson seduto che ride in primo piano. Molti autori politici lavorano ironicamente, grottescamente sull'immagine della bandiera americana: George Macchini, Michael Ljuncic, la Roart Production Ltd con la figura di Nixon-aquila che lancia bombe, Gary Viskupic, l'anonimo che alle stelle e alle strisce ha sostituito aerei piani e fuochi, Faith Ringgold con la rassa e fitta di parole che accusano e Rappaport con la Starfish Production con la figura del negro che porta dipinta la bandiera su metà del volto in «Io giuro fedeltà...». Altri autori di manifesti politici sono Kenneth Deoroff e Paul Davis, Paul Rand, Gary Viskupic col manifesto femminista, l'ignoto disegnatore goyesco dell'America-Saturno che mangia i suoi figli e Ken Bruce con la balonetta che divide l'America, lo Strick Workshop del Massachusetts College of Art con i suoi semplici ma formidabili manifesti di lotta studentesca, Rupert Garcia con «Libertà para los prisioneros políticos» e infine la Art Workers Coalition che su una terribile fotografia di R. L. Haebler del massacro di Song My ha costruito, stampando sulla foto una domanda e una risposta, un'immagine-accusa dell'imperialismo americano «che è un'immagine indicibile della nostra epoca: «And e bambini? R. Anche i bambini». Questo terribile manifesto è del 1970. Negli stessi anni, nel 1967, Victor Moscoso che è il più surreale, immaginifico disegnatore di manifesti per la musica rock disegnava il sogno, con l'uomo che scivola sull'onda e la mano che prende delicatamente il sole, per «Il Pop Rock Festival delle Hawaii a Waikiki». La mano che spara a Song My e la mano che afferra il sole, anche in questa mostra di manifesti, ripropongono le contraddizioni selvagge di un'America tesa di diversa da quella degli operai, neri e bianco, del manifesto 1944 di Ben Shahn.

Dario Micacchi

Cento film scelti dalla critica internazionale

I più belli in ottanta anni?

Nel '58, tra le tante e mirabolanti ipotesi futuribili formulate all'ombra della struttura della cultura dell'Atomium, emblema dell'Esposizione Universale di Bruxelles, un'iniziativa innescò fin da Mosca, per il secondo anno consecutivo, una serie di polemiche reazioni: vennero scelti, tra le migliaia di film realizzati nell'intera storia del cinema, trecento film che, a parere di 117 critici e studiosi di prestigio internazionale, fossero da considerare in assoluto i migliori di tutti i tempi. Oggi, a vent'anni da quella scelta, la stessa idea parrebbe scarsamente praticabile. Invece, ecco che in un ponderoso e dovizioso volume «Cento film da salvare», Mondadori, pp. 336; L. 15 mila) Fernando Di Giammatteo, critico e studioso di cinema, si prende la briga di rinfocare vecchie ma non inattuali querelles stilando, col contributo di diciannove critici e storici di fama internazionale, un elenco di cento migliori opere cinematografiche privilegiate, con ragionate e ragionevoli considerazioni, tra le migliaia di altre prodotte nel corso di circa ottant'anni di storia della «settima arte». Di Giammatteo non si nasconde i rischi di una simile scelta e, perciò stesso, così, più che «giustificazioni», egli espone i motivi: «L'immenso e disorganico patrimonio della storia del cinema ha operato dal folto studio di sistemi di volta in volta sono cambiati i criteri in base ai quali (nelle selezioni) si cercava di mettere ordine. Lo scontro e la sovrapposizione delle culture nazionali, l'ambiguo rapporto fra l'industria (finanziamento, produzione, distribuzione, esercizio, pratiche monopolistiche) e iniziative indipendenti e quella che un tempo si chiamava arte, gli interessi sociologici e le operazioni semiologiche sul



Una inquadratura del film «Il tesoro di Arne» dello svedese M. Sillier (1919)

corpo del film (e del cinema) spassano di continuo il «fuoco» del problema, ma non eliminano il problema. Scegliere e classificare resta un impegno (sgradolevole, magari) cui non ci si può sottrarre». Introdotti, poi, sul terreno specifico, i risultati scarseggianti si ampliano fino a comprendere quasi tutti i maggiori e più rappresentativi film dell'intera storia del cinema e di ogni Paese, un elemento di singolare «novità» è dato dalla totale spartizione da questo «albo degli ottimi» di Ladri di biciclette.

È un altro risarcimento tutto dovuto è, inoltre, l'«ingresso» in questo Olimpo del proto-film Luscita dalle officine Lumière firmato appunto dal «padre nobile» del cinema Louis Jean Lumière e La grande rapina del treno di Edwin S. Porter, cui vengono ad aggiungersi via via «pietre miliari», come si diceva una volta, quali Nascita di una nazione di Griffith, Nosferatu di Murnau, Metropolis

e M di Lang, L'angelo azzurro di Sternberg, L'uomo con la macchina da presa di Victor, Il tesoro di Arne di Sillier, L'Atlante di Vigo, ecc. «L'alce e vegliardo» Luis Buñuel, l'altro, forse più importante, mentre adeguatamente rappresentati risultano le grandi scuole documentaristiche con le opere maggiori di Flaherty e di Ivens.

Per il resto, tra i cento film da salvare si è fatto debitamente posto, accanto al «cinema degli inizi», a quasi tutti i più significativi autori protagonisti dell'avventurosa e appassionante vicenda che corre dai primi del '90 ai giorni nostri: da Otto e mezzo di Fellini, L'Alce e Sjöström, da Kurosava a Bresson, da Mizoguchi a Bergman, da Stryker Ray a Rocha, da Munk a Cassavetes, da Losey a Kluge, da Tarkovski a Godard, da Altman ad Anghelopoulos e tutto un universo che riaffiora per segni balenanti e, forse, ancora per gran parte da reinterpretare e rimediare. La fatica di Fernando Di Giammatteo giunge a condensarsi così organicamente, anche al di là della incidentalità e forse contronferibile, che l'ha originata in una trattazione che, se da un lato trova i suoi punti di forza nell'entusiasmo, circostanza che rivela un sincero film, nel dettagliatissimo apparato bio-bibliografico sugli autori e le opere presi in esame e nel corredo di una preziosa, esaustiva parte iconografica (25 fotografie a colori, 230 in bianco e nero), dall'altro si raccomanda proprio per l'anticonvenzionale ed essenziale comunicazione che è tipica della pittura da costituire una seconda vita per la pittura americana.

Sauro Borelli

Raoul Boch Dizionario francese italiano italiano francese

Finalmente le qualità dello Zingarelli in un dizionario di francese! 137.000 vocaboli, 75.000 trascrizioni fonetiche, 7.300 nomi di persona tuogo popolazione, 900 sigle, 600 proverbi, 700 illustrazioni di tecnologia, terminologie tecnologiche normalizzate. 2.208 pagine, L. 18.800

ZANICHELLI

COMUNICATO REMAINDERS ROMA - PIAZZA S. SILVESTRO 27/28 ROMA - PIAZZA VIMINALE 12/13

I LIBRI IN VENDITA PROMOZIONALE

SCONTO del 75%