I comunisti e la tradizione teorica

Di quale marxismo discutiamo oggi?

Riassumerei così un'opinione che forse non è solo personale: «Il movimento di idee, e di programmi etico-sociali, conosciuto con il nome di marxismo potrà dare l'impronta ad un'intera epoca storica della cultura e delle istituzioni, pur se vi confluiscano altre fonti del sapere e della coscienza civile contemporanea».

In altri termini: perché anche gli *altri* (anche chi giudica irreversibile la crisi del marxismo) «non possono non dirsi» marxisti? Credo che non debba esser trascurato questo aspetto del problema quando si discute sull'art. 5 dello statuto del PCI. Il nostro legame con il marxismo, infatti, può esser visto in due modi: o come impegno di fedeltà, più o meno dogmatica, ad una *nostra dottrina* o come constatazione *storicistica* di una presenza che osserviamo in noi e nel nostro tempo.

Ma la constatazione storicistica, a sua volta, può indicare semplicemente la *nostra origine* (dire da dove veniamo) o suggerire in quale direzione andiamo e quale *futuro* attribuiamo al marxismo come movimento di idee capace di svilupparsi ed espandersi in una dimensione epocale. Nel primo caso, cioè se volessimo esibire il nostro certificato di nascita storico-culturale, un riferimento al marxismo nello statuto del nostro partito sarebbe forse superfluo e pleonastico: chi potrebbe contestarlo? Nel secondo caso, invece (cioè se il marxismo fosse presentato in una previsione di svolgimenti che lo *trasformino* dilatandolo, come prodotto storico) saremmo insieme più vicini allo spirito dello storicismo gramsciano, più coerenti con le finalità previsionali e progettuali proprie di una grande formazione politica e più attenti interpreti di ciò che effettivamente accade oggi intorno a noi.

Obiezione

Intorno a noi si consuma la fine dell'unità del marxismo. Ne prendono atto i suoi critici e i suoi prosecutori o interpreti (a cominciare dai promotori dell'ultima *Storia* edita da Einaudi) convergendo, tutto sommato, nel situare i molti marxismi in un processo di dilatazione del nucleo originario. Ma i critici muovono una obiezione contro l'uso della stessa parola. Bobbio ritiene, con Roy Medvedev, che non abbia senso designare con un qualsiasi «ismo» lo studio scientifico dei fatti sociali, così come non ha senso chiamare galileismo il moderno studio dei corpi celesti. In quanto pretendiamo di essere scienziati (sociali), non potremmo fare alcuna professione di fede («ismo»), salvo che nell'intelligibilità del reale, punto e basta. Bobbio mette in questione il nostro presunto «fideismo» extrascientifico.

Limitarsi a rispondere che il marxismo segnò il nostro punto di partenza e un buon tratto del nostro cammino, sarebbe come ammettere che *fummo* fideisti, ossia seguaci di un «partito preso» anche nel campo della scienza sociale, mentre interessa di più, a noi stessi e agli altri, sapere quel che saremo domani, in che senso saremo ancora marxisti nel futuro prevedibile e progettabile del nostro partito.

Le parole che finiscono in «ismo» non indicano soltanto una fede, una setta o una scuola, ma possono designare, in alcuni casi, grandi movimenti ideali-culturali che gli storici assumono come carattere di un'epoca, carattere storicamente determinato, eppure dotato di tale ampiezza, penetrazione e fecondità da trasmettersi, nel suo motivo ispiratore più profondo, alle epoche successive.

Il cristianesimo non è soltanto una religione, ma anche il comune denominatore «sovrastrutturale» di una epoca storica. Una società di dominio fondata su rapporti personali seppe sprigionare l'ideale di un *rispetto della persona* umana come valore permanente capace di perpetuarsi anche quando cadde quel dominio e quei rapporti di *dipendenza* personale tramontarono.

Così, una società di rapporti (impersonali) contrattuali-competitivi tra individui o somme di individui, qual è la moderna società di classe, associò alla logica strutturale di quei rapporti *liberi* («liberistici») tra gli individui il più duraturo principio ideale della *tolleranza*, che sarebbe passato in eredità ai posteri come valore non più revocabile. Gli storici futuri, se vorranno indicare con un nome solo la stagione culturale e istituzionale che va da Francesco Petrarca, attraverso Erasmo (e lo stesso Lutero), a Voltaire e da Voltaire fino allo stesso Nietzsche (non direi fino a Sciascia), sceglieranno forse la parola «illuminismo», allargandone i confini rispetto ai nostri ricordi di scuola, ma restringendoli rispetto all'uso che ne fece la suola di Francoforte.

La componente illuministica, «volterriana» o non, è comune a un diversificato orizzonte di coscienza che suol dirsi «borghese» e che spazia dal liberalismo di Bentham all'ideale libertario di Nietzsche. Persino Nietzsche si dichiara illuminista ed è talmente consapevole del valore storico-universale di quell'espressione da riconoscere che «anche il cristianesimo ha dato un grande contributo all'illuminismo».

Dal canto nostro, riconosciamo che la cultura marxista è stata (si pensi soltanto a Togliatti) e sarà sempre debitrice verso quella illuministica: che quando si è oscurato un tal legame di «perpetuità» (quando l'idea di tolleranza si è eclissata nella teoria e nella pratica dei comunisti) anche la cultura marxista si è stemperata o fossilizzata (fino ad eclissarsi essa stessa). Come il cristiano rispetto della persona umana rivive nella «fraternità», accanto agli altri principi dell'89, e nell'appellativo «compagno» con cui il lavoratore socialista si rivolge all'altro lavoratore, così la tolleranza (la «libertà») da noi non è più considerata una illusoria dea dalle «alcinesche seduzioni» (Croce-Gramsci), ma davvero uno degli «immortali» principi dell'89 che conservano valore anche per noi.

E l'«uguaglianza»? Essa è, come idea di società, inscindibile dal suo *presupposto* politico: dalla democrazia moderna. Della Volpe lo aveva ben compreso, quando indagava il *continuum* Rousseau-Marx. Nell'affermare oggi il valore «permanente» della democrazia politica, non dichiariamo un debito verso altri mondi culturali (come ci accade invece per l'idea di tolleranza, o libertà che dir si voglia), ma ci richiamiamo alla nostra tradizione: il giovane Marx, sia pure col «sarcasmo appassionato» che Gramsci attribuirà ai veri rivoluzionari, additava nell'uguaglianza formale tra i cittadini, propria della moderna democrazia rappresentativa, la (contraddittoria) promessa dell'uguaglianza sociale reale. Per noi le due formano *un valore solo:* il valore faticosamente elaborato dalla *nostra* tradizione e, soprattutto, quello che dovrebbe connotare l'«epoca del marxismo» come conquista di eticità e cultura.

Non sembri anomalo, per un materialista, un così insistente richiamo ai valori ideali e ancor più anomalo, per uno storicista, il ricorso a valori «permanenti». Dopo tutto, quella di Marx volle essere una teoria del *valore* (materiale) aperta ai «prodotti» della coscienza sociale superiore; prodotti che, quando vi sia impegnata una intera epoca storica, sono *meno deperibili* dei prodotti materiali. Non ci ammonì lo stesso Marx sul «fascino eterno» dell'arte greca?

Considerazione

Vorrei aggiungere un'altra considerazione. L'etica illuministica condivide oggi, per troppa contiguità, la crisi della società borghese; la «concezione del mondo» marxista stenta a spiccare il volo anche perché la nuova società, dopo le prime prove, non sembra ancora credibile. Non dobbiamo stupirci, allora, dell'odierno risveglio religioso e cristiano in nome del solo valore che *oggi* appaia sciolto da legami immediati con una storicamente determinata realtà sociale, sia essa in gestazione o in crisi: che appaia capace di un richiamo alla coscienza «sub specie aeternitatis».

Se poi il neo-illuminismo libertario è capace solo di protesta contro lo «statalismo» marxista (anzi, contro lo Stato moderno), in nome soltanto di una libertà dei diversi («antiegualitaria») sospinta fino all'assoluzione dell'intolleranza come terrore; e se, d'altra parte, una cupa maschera di pseudo «marxismo-leninismo» fa scempio della persona umana eleggendo, nel suo credo terroristico, l'assassinio come professione, dall'una e dall'altra parte si convalida la ritrovata autorità della Chiesa. E noi?

Noi saremo, sempre di più, un partito laico; ma non rinunceremo a considerarci parte di un movimento che aspiri ad affermare, e realizzare, *nuovi valori* per le moltitudini umane.

Giuseppe Prestipino

La scomparsa dell'artista italiano più famoso nel mondo

Con De Chirico il mestiere di pittore ha la sua apologia

Un grosso personaggio: formidabile lavoratore, con un carattere intellettuale assai ironico e corrosivo - Una notorietà fondata anche sulle polemiche sui falsi dei suoi quadri - La sua opera gode di un prestigio indistruttibile

Giorgio De Chirico era il pittore più famoso, più popolare in Italia ed anche il pittore italiano più famoso nel mondo. Era, forse, il maggior pittore dell'Italia moderna per il suo sublime lirismo del primo periodo metafisico, per il realismo enigmatico, tra metafisico e courbettiano degli anni venti e trenta, per le sempre nuove riprese pittoriche dei primitivi motivi metafisici anche in tempi recentissimi e con una freschezza strabiliante, per l'apporto tecnico al moderno dipingere, per le polemiche ora avanzate ora conservatrici in difesa della pittura contro certi sviluppi dell'arte moderna che sentiva estranei, che non capiva. La fama, certo, era in gran parte fatta dal personaggio, un grosso personaggio: lavoratore formidabile con un carattere intellettuale assai ironico e corrosivo, polemico fino al paradosso, difensore accanito delle proprie idee e del proprio modo di dipingere. Una fama anche fondata sulle innumerevoli polemiche che hanno accompagnato la pittura delle tante, discusse e discutibili, repliche dei primitivi quadri metafisici che venivano a portare scompiglio nell'esatta datazione; e, soprattutto, fondata sul gran chiasso e le azioni giudiziarie intentate dal pittore per il grandissimo numero di falsi che lo perseguitava, falsi diffusi in Italia e all'estero con una certa facilità per l'elevato valore economico raggiunto dai suoi quadri e per l'interesse esclusivo di tesorizzazione dei nuovi ricchi italiani ed europei.

Certo la produzione di Giorgio De Chirico è sterminata ed è un grosso compito storico critico il farci ordine e chiarezza. Compito che si era preso lo stesso De Chirico con la collaborazione della moglie Isabella Far, con la consulenza speciale di Giuliano Briganti e la coordinazione generale di Claudio Bruni, in un catalogo generale, pubblicato dalla Electa Editrice e che conta già molti volumi. Quanto sia necessario un catalogo scientifico dell'opera di De Chirico lo conferma anche il gigantesco traffico di falsi, per miliardi, scoperto poco avanti la sua morte e che ha riacceso, in modo distorto, la fama del pittore così centrata sul suo valore mercantile, sulla sua commerciabilità internazionale come bene di investimento.

Restituire De Chirico alla sua arte, al suo lirismo, strapparlo alla fama facile e distorta dalla degenerazione mercantile è impresa assai ardua, anzi la più ardua per gli interessi capitalistici di mercato che intorno all'opera di De Chirico si sono creati e consolidati in circa settanta anni. Il fenomeno, certo, non riguarda il solo De Chirico ma tutta l'arte moderna: per la sua opera si può dire che lo scatenato sfruttamento commerciale abbia finito per offuscarne la qualità poetica e per sradicarla dalla cultura artistica moderna e dalla conoscenza popolare: noi oggi conosciamo solo un'immagine distorta, quasi caricaturale in qualche punto, di Giorgio De Chirico e del suo fondamentale apporto poetico e tecnico all'arte contemporanea che è inconfondibilmente quello di un artista italiano ed europeo.

Giorgio De Chirico nasce a Volo, in Tessaglia (Grecia), nel 1888. Il padre Evaristo, ingegnere di Palermo costruiva ferrovie per una società italiana e questa attività del padre venne poi assimilata dalla sua pittura e trasformata in mito mediterraneo di partenze, di arrivi, di attese di ore col sole a picco. Nel 1891, nasce il fratello Andrea che prenderà lo pseudonimo di Alberto Savinio per la sua attività di scrittore, musicista e pittore che oggi, giustamente, viene radicalmente rivalutata anche a petto della più fortunata ricerca metafisica di Giorgio. De Chirico è assai precoce come pittore e viene iscritto dal padre, nel 1900, all'Istituto Politecnico di Atene. Nel 1905 muore il padre e la famiglia De Chirico rientra in Italia.

Dopo una rapida visita a Venezia e Milano si stabilisce a Monaco dove abita fino al 1909 e dove, mentre De Chirico frequenta l'Accademia di Belle Arti, Andrea perfeziona gli studi musicali. Monaco era allora un importante centro artistico europeo e per Giorgio contò profondamente. Mentre leggeva Schopenauer, Nietzsche e Weininger scopriva i pittori Arnold Böcklin, Max Klinger e D. C. Friedrich e il romanticismo tedesco visionario. Il rapporto con la cultura tedesca e con il suo filtro della classicità greca e italiana fu fondamentale nella formazione intellettuale di Giorgio. Nell'estate del 1909 torna in Italia e a Milano dipinge i primi importanti quadri di stile bocklíniano: «Il centauro ferito», «La battaglia tra Opliti e Centauri», ed altri.

Nel 1910 si trasferisce con la madre Gemma a Firenze per un anno. Comincia a tradurre in pittura un sentimento penetrante e sconvolgente che aveva trovato nelle pagine di Nietzsche: la malinconia delle ore solitarie nelle città italiane, il senso struggente dell'ora solare nelle stagioni delle città storiche d'Italia. Nei primi capolavori come «Enigma di un pomeriggio d'autunno» e «L'enigma dell'oracolo» e nel «Ritratto del fratello» del 1910 è dipinto un «clima» psicologico di attesa e di tensione che anticipa quello metafisico delle più tarde «Piazze d'Italia». Nel luglio 1911 parte da Firenze, con la madre, per raggiungere il fratello Andrea a Parigi, e sosta a Torino la cui architettura, come prima quelle di Monaco e Firenze, lo suggestiona profondamente.

Il 14 luglio è a Parigi dove tra il 1912 e il 1914 espone più volte. Apollinaire, in articoli pubblicati in «Les Soirées de Paris» scrive di «Paesaggi metafisici» di De Chirico. Nel '14 dipinge il ritratto di Apollinaire. Frequenta l'ambiente artistico e letterario di Parigi dove è accolto come un artista d'avanguardia. Dipinge molti quadri già tipici per la straordinaria fantasia, per il «clima» visionario, per la «profondità abitata» metafisica (uno spazio dell'immagine dove sono importanti non tanto i segni

manifesti quanto quelli che possono entrare nuovi nel quadro): piazze d'Italia, ambienti e spazi architettonici, statue e manichini, oggetti in accostamenti strabilianti e rivelatori di una qualità delle cose al di là dell'abitudinario, dell'uso comune e quotidiano. Sono quadri straordinari, sconvolgenti per solare lirismo, per tensione malinconica, per l'attesa enigmatica di un accadimento che è un po' l'attesa di tutti quegli anni in Europa. Sono i primi originali capolavori e che si pongono come alternativa, con la loro allarmante malinconia, all'utopismo macchinistico di Boccioni, di Balla e dei futuristi: rispetto ai quadri futuristi c'è in quelli di De Chirico una poderosa forza frenante, si potrebbe dire un senso più profondo del tempo storico-esistenziale del nostro secolo.

Nell'estate del 1915 è richiamato alle armi in Italia per lo scoppio della guerra e viene assegnato al 27. fanteria di Ferrara, una città che, con la sua straordinaria architettura e urbanistica, colpisce profondamente la fantasia del pittore. Qui conosce Carlo Carrà e assieme dànno un profondo, particolare sviluppo alla pittura metafisica sia pratico sia teorico. Alle discussioni artistiche, oltre al fratello Savinio, partecipa Filippo De Pisis e così la poetica metafisica si diffonde in Italia e arriverà fino alle prime cristalline pitture di Giorgio Morandi. Nel 1918-19, De Chirico è a Roma con la madre. Frequenta i musei, in particolare quello di Villa Borghese, dove copia Lorenzo Lotto e si esalta per Tiziano. Tramite Roberto Melli conosce Mario Broglio e la rivista «Valori Plastici» di cui diventa prezioso collaboratore.

Interpretazione neoromantica della classicità mediterranea

Frequenta anche i letterati e gli artisti de «La Ronda». Espone opere metafisiche del periodo di Ferrara da Bragaglia ed espone anche a Berlino in una mostra organizzata da «Valori Plastici» che pubblica un libro sulla sua pittura con vari scritti e che viene recensito favorevolmente da André Breton.

Negli anni dal 1920 al 1924 alterna soggiorni a Roma con altri a Firenze (spesso in casa di Giorgio Castelfranco). La sua pittura si modifica profondamente e con nuovi interessi tecnici per la pittura antica nel senso di una singolare interpretazione neoromantica, assieme struggente e opulenta, della classicità mediterranea. Dipinge una serie grandiosa di «autoritratti» e «ritratti», le «Ville romane», la serie dei «Figliol prodigo», degli «Argonauti». Partecipa a numerose mostre: quella del '23, la Biennale Romana, è visitata da Paul Eluard che compra varie pitture di De Chirico. Nell'autunno del 1925 torna a Parigi ma trova un «clima» mutato: la sua nuova pittura classicheggiante è violentemente attaccata da Breton e dai Surrealisti come un tradimento. In questo stesso anno, nelle edizioni di «Valori Plastici» pubblica la monografia sul grande realista francese Gustave Courbet che in senso storico-teorico sta alla base di una radicale revisione del modo di dipingere negli anni trenta.

Molte mostre a Parigi nel 1926-27. Nuovi suggestivi temi in pittura: «Archeologhi», «Cavalli in riva al mare», «Mobili nella valle», «Interni con combattimenti di gladiatori» che sono i primi quadri di scatenato humour all'interno della stessa visione classica come parodiata, e «Bagni misteriosi». La visione di Giorgio De Chirico, nonostante le polemiche che lo espungono dall'avanguardia, si arricchisce. Nel 1928, André Breton pubblica «Le Surréalisme et la peinture» dove celebra le opere di De Chirico antecedenti al 1918. Ma molti tributi e riconoscimenti vengono da artisti come Ernst, Magritte, Tanguy, Dali. Influenze della pittura di De Chirico sono rintracciabili tra gli artisti tedeschi della «Nuova Oggettività» e tra quelli del Bauhaus. Nel 1929 comincia la collaborazione al teatro in musica con le scene e i costumi per il balletto «Le Bal» di Rieti messo in scena da Serge Diaghilev. Nello stesso anno pubblica il breve romanzo «Hebdomeros, le peintre et son génie chez l'écrivain» che è una straordinaria trascrizione letteraria delle visioni classico-metafisiche su una enigmatica riva mediterranea popolata di vecchi-statue in disfacimento. Dal 1930, nel frattempo ha conosciuto Isabella Far, partecipa a molte mostre internazionali. Illustra con litografie i «Calligrammes» di Apollinaire.

Nel 1933, per la Triennale di Milano, esegue una grande decorazione a tempera all'uovo poi distrutta con altre decorazioni dell'esposizione. Disegna scene e costumi per «I Puritani» di Bellini al Maggio Musicale Fiorentino e, da questa data, l'attività per il teatro sarà molto intensa e innovatrice. Nel 1935 tiene una personale a New York e rientra in Italia nel 1937. Espone assai frequentemente in Italia e all'estero. Dipinge moltissimi ritratti, nature morte e soggetti di cavalli e cavalieri. Negli anni della guerra vive tra Firenze e Roma. Dal 1945-47 vive stabilmente a Roma nella casa di piazza di Spagna. Pubblica «Memorie della mia vita» e, in collaborazione con la Far, «Commedia dell'arte moderna» e altri scritti polemici. Gli anni del secondo dopoguerra sono incredibilmente fertili per De Chirico, e anche anni di polemiche contro l'arte moderna e di incredibili lotte contro i falsari che talora lo vedono soccombere. La sua produzione pittorica e grafica è sterminata nella maniera neoromantica classicheggiante. Ma ci sono molte riprese di maniera del periodo metafisico primitivo e nuove freschissime immaginazioni metafisiche come quelle recenti delle stanze col sole che da sole farebbero la novità originale di un giovane. La tecnica si fa più, lieve e rapida, meno complicata ed elaborata, ma sempre di una sicurezza assoluta, di una felicità piena sostenuta da una grande lucidità intellettuale e da un'ironia che, nella grande vecchiaia, s'è fatta prepotente, a volte irresistibile: tanto che il manierismo e la classicità di De Chirico non è possibile interpretarli senza questo profondo risvolto ironico.

In quanto alla tecnica, in un tempo che la pittura conosce tutti i modi di riporto fotografico e meccanico seriale, essa resta un'esaltazione della intima, profonda relazione mente-mano in un processo lavorativo e conoscitivo che è unico e che ha la sua esattezza nel dare forme alla infinita, complessa realtà del mondo moderno. Con De Chirico, e proprio il De Chirico di questi ultimi anni e che sono anni drammatici per il dipingere e per chi dipinge con senso degli uomini e del tempo che viviamo, il mestiere del pittore ha la sua apologia, il suo trionfo. Con lui scompare un modo, alto e nobilissimo, di intendere la pittura, il *dare forma* pittorica, il mestiere del pittore pure turbato e corroso dalle speculazioni mercantili, dal crescente potere del denaro sul potere della poesia. Figura, dunque, fino all'ultimo giorno di sua attività, enigmatica quella di Giorgio De Chirico cui tanto deve l'arte moderna e anche molte delle ricerche più recenti dei giovani tra i quali la sua opera gode di un prestigio poetico indistruttibile ed è sorgente di continui rimandi e riferimenti plastici.

Sterminata è la bibliografia su Giorgio De Chirico, epure il complesso così ricco e contraddittorio della sua immensa opera pittorica sfugge a una definizione unitaria culturale. La personalità di Giorgio De Chirico resta enigmaticamente sospesa tra proiezioni in avanti e ritorni conservatori all'ordine pittorico, tra sconvolgenti intuizioni sul destino e sullo spazio dell'uomo moderno e ripiegamenti malinconici e orgogliosi sulla sua storia. Ma il fare tenace, ostinato, quasi pazzo, del pittore è un poderoso segno della sua presenza nella storia, della sua infaticabile spola tra passato e presente, tra tradizione e modernità pittorica. Tante, tantissime ricerche artistiche e anti-artistiche del secolo contraddicono Giorgio De Chirico; ma il suo essere così tipicamente e ossessivamente *il pittore* è qualcosa che appartiene profondamente al secolo e lo caratterizza. Senza le tipiche immagini metafisiche di Giorgio De Chirico, così come avviene per le immagini di Picasso, di Klee, di Ernst, di Matisse, di Chagall, la nostra Europa, il nostro mondo in disfacimento e in formazione, sarebbe assai più opaco: c'è una trasparenza del mondo che è fatta dalla politica, dal marxismo; ma c'è una trasparenza del mondo che è fatta dalla pittura.

A Giorgio De Chirico metafisico e realista (degli anni venti) si deve non poca parte di tale trasparenza che porta all'affacciarsi umano su uno spazio puro, integro, aurorale anche se il costo umano di questa impresa dà alle immagini la malinconia e lo stupore doloroso del travagliato procedere per affacciarsi: *bisogna scoprire il demone in ogni cosa*, ha lasciato scritto De Chirico, e ancora *bisogna scoprire l'occhio in ogni cosa*.

Così come complesso è il percorso pittorico di De Chirico, complessa è una valutazione di quasi settanta anni di pittura: credo che si debbano decantare molte esperienze e situazioni della società e della cultura contemporanee per un apprezzamento giusto e vero della pittura di Giorgio De Chirico e del suo lascito a ciò che l'uomo costruisce per la società futura. Al momento di sua morte tale lascito, che è somma grandezza italiana, è affidato alla pittura metafisica. C'è un frammento di un suo vecchio scritto sulla tipicità della pittura metafisica che illumina il senso di questo lascito pittorico: «... Ricordo la strana e profonda impressione che mi fece da bambino una figura vista in un vecchio libro che portava il titolo "La terra prima del diluvio" La figura rappresentava un paesaggio dell'epoca terziaria. L'uomo non c'era ancora. Ho di sovente meditato su questo strano fenomeno dell'assenza umana nell'aspetto metafisico. Ogni opera d'arte profonda contiene due solitudini: una che si potrebbe chiamare solitudine plastica e che è quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme (materie o elementi morti-vivi o vivi morti); la seconda vita delle nature-morte, natura-morta presa nel senso non di soggetto pittorico ma di aspetto spettrale che potrebbe essere anche quello d'una figura supposta vivente); la seconda solitudine sarebbe quella dei segni, solitudine eminentemente metafisica e per la quale è esclusa a priori ogni possibile logica di educazione visiva o psichica. Vi sono quadri di Boecklin, di Claude Lorrain, di Poussin abitati da figure umane i quali malgrado ciò sono in stretta correlazione con il paesaggio dell'epoca terziaria. Assenza umana nell'uomo. Alcuni ritratti di Ingres giungono a questo limite. Giova però osservare che nelle predette opere (salvo forse in alcune pitture di Boecklin) non esiste che la prima solitudine: solitudine plastica: solo nella nuova pittura metafisica italiana appare la seconda solitudine: solitudine dei segni o metafisica. L'opera d'arte metafisica è quanto all'aspetto serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi, debbano subentrare nel quadrato della tela. Tale è il sintomo della profondità abitata...». E' la trasparenza nella tensione dell'occhio contemporaneo per quel qualcosa di nuovo che dovrebbe accadere il senso del grande lascito di Giorgio De Chirico e che la sua morte fa più struggente e solitario.

Dario Micacchi

Una inchiesta tra gli operai di Milano e Torino

Terrorismo: il giudizio che viene dalle fabbriche

Da Basone alla Besuschio, parecchi «brigatisti» sono usciti dalle fabbriche. Alcuni di loro hanno avuto anche la tessera del PCI in tasca. Hanno, dunque, un qualche fondamento le «suggestive» storie sugli «album di famiglia»? E ancora: contiene un qualche frammento di verità la parabola sui pesci e sull'acqua, rimessa in circolazione per adattarla al tema del terrorismo? Che cosa c'è di vero e che cosa c'è di falso in queste affermazioni? Che cosa pensano davvero gli operai del terrorismo di segno «rosso» e delle sue finalità? Massimo Cavallini, redattore dell'*Unità*, è andato in quattro fabbriche di Milano e di Torino (le più colpite dal terrorismo) e ha intervistato venticinque lavoratori, ricavandone un libro («Il terrorismo in fabbrica», pag. 245, Lire 3.660, Editori Riuniti) di sicuro interesse.

La realtà di queste fabbriche (Fiat Mirafiori, Sit-Siemens, Magneti Marelli, Alfa Romeo) è notevolmente diversa, e di tali specificità, soprattutto in riferimento al tema preso in esame, ci si sofferma a lungo nel libro. All'autore, però, preme conoscere come mai abbiano potuto verificarsi fenomeni che, sia pure in forme e modi distorti e spesso mistificanti, hanno potuto fornire una certa legittimazione agli interrogativi ricordati all'inizio. Le risposte, anche a domande scomode e talvolta persino volutamente «provocatorie», sono improntate sempre alla massima schiettezza. «Noi diciamo che il terrorismo è stato isolato — dice Gianfranco Ferrari della Magneti Marelli — ed è vero. Ma è vero anche che non si isola il nulla. Si isola qualcosa che c'è, che esiste e che agisce».

Ermes Raineri, della Sit-Siemens, è ancora più esplicito: «Le BR in fabbrica ci sono state e ci sono: hanno trovato una propria base sociale in una sia pur ristrettissima fascia di impiegati tecnici, hanno avuto una loro storia nitidamente leggibile, si sono strutturate in una organizzazione definita ed hanno saputo anche infiltrarsi all'interno degli organismi sindacali».

Come è stato possibile e quali sono state le risposte? Questi spazi, sia pure esigui, sono stati conquistati facendo leva sulla giusta esasperazione, sulle condizioni a volte infernali in cui si è costretti a lavorare, sulla rabbia per le ingiustizie subite? Sì, anche. Soprattutto, però, vi è stato un ritardo nella comprensione corretta del fenomeno, una sottovalutazione degli sviluppi che avrebbe potuto assumere. Il «fascino» della clandestinità e della lotta armata non ha mai neppure sfiorato gli operai. Né il meridionale «portato di peso dalla campagna alla catena di montaggio, trapiantato in una città che lo respingeva» è stato mai «l'acqua in cui il pesce-terrorismo si è mosso». Anzi — dice Armando Caruso, della Mirafiori — questo meridionale «è stato la spina dorsale di un grande movimento rivendicativo su cui, ancora oggi, si fondano le speranze di un profondo rinnovamento del paese».

E dunque? «Abbiamo creduto di fronteggiare il terrorismo — dice Gianfranco Ferrari, della Magneti Marelli — limitandoci a dire: sono fascisti, convinti che questo bastasse ad esorcizzare il problema, ad evocare chissà quale mobilitazione contro gli artefici palesi ed occulti del fenomeno. E invece abbiamo fatto solo confusione». E poco prima, lo stesso Ferrari, cogliendo un altro aspetto importante, aveva detto che, di fronte alle novità aziendali, ai problemi della ristrutturazione della fabbrica, «l'inadeguatezza — culturale soprattutto — con cui inizialmente il sindacato si presentò sul nuovo terreno di scontro, lasciò ampi spazi nuovi. Ed in questi spazi si mossero, all'unisono, la direzione aziendale e la provocazione armata».

Su questo tema — quello di una sintonia fra gli obiettivi padronali e quelli del terrorismo — insistono altri, sia pure con la precisazione che il fenomeno ha ben altre dimensioni. Dice, infatti, Alfredo Novarini, della Sit-Siemens: «Non sto dicendo che le BR sono una creazione aziendale. Per carità: le dimensioni del fenomeno terroristico vanno ben oltre i confini di una singola azienda». Certo, vi sono aspetti che fanno riflettere. Uno di questi, ad esempio, è costituito dal fenomeno delle «strane assunzioni». Dice, in proposito, Caroppoli che alla Fiat si è spesso assistito allo spettacolo di «gente che arriva, fa discorsi di fuoco, alla prima occasione provoca l'incidente e poi non la rivedi più». E più avanti: «E' un fatto, ad esempio, che elementi sicuramente attestati su posizioni antisindacali, sicuramente legati all'autonomia e apertamente simpatizzanti per la violenza, vengono sistematicamente collocati in reparti chiave».

Risulterebbe, tuttavia, del tutto fuorviante e riduttivo, se il terrorismo venisse spiegato come un fenomeno che si «sintonizza» con i propositi padronali. Allargando il discorso, il «vecchio» Egeo Mantovani, classe 1921, dice infatti, anche in risposta di tesi ricorrenti in certa pubblicistica, che «il terrorismo non è figlio di un *album di famiglia*, né del '68», ma che è invece «il prodotto di una crisi attorno alla quale si giocano i destini del movimento operaio e della nazione». Ma allora, se le cose stanno così, è di tutta evidenza che non sono sufficienti né le «prediche», né le esorcizzazioni. Per frustrare ogni tipo di manovra e per tagliare l'erba sotto i piedi del terrorismo, è la politica di radicali riforme che deve finalmente imboccare la strada giusta, ed è anche la sete di giustizia che sale dal paese che deve trovare una rigorosa risposta.

Dice Manfredini, della Fiat: «Ma non ci dimentichiamo neppure di Catanzaro, dei generali e dei ministri che sono andati a raccontar frottole ai giudici sulla strage di piazza Fontana. Non ci dimentichiamo dei fascisti di Ordine Nuovo assolti, non ci dimentichiamo della Lockheed e del petrolio, dei ministri che chiedono sacrifici ai lavoratori e intanto rubano a man bassa». E aggiunge Enrico Ricotti, dell'Alfa Romeo: «Troppo pochi — quasi misurati col contagocce — sono i segni del nuovo. Troppo scarsa è ancora la quantità di "politica" che riusciamo a riversare nelle nostre iniziative di lotta. La vera posta in gioco, oggi, è la trasformazione dello Stato: o ci muoviamo coerentemente a questo livello, o il terrorismo continuerà a trovare spazio. Non c'è vigilanza che tenga».

Sul punto di dare segni concreti del nuovo che avanza insiste Manfredini, della Fiat. Bisogna riuscire — egli dice — a «saldare strettamente gli obiettivi di sviluppo economico con quelli di trasformazione democratica dello Stato», e conclude, battendo sullo stesso tasto del suo compagno milanese: «La lotta al terrorismo passa di qui, perché è qui, nello spazio che separa la classe operaia dallo Stato, che il terrorismo si insinua. Dobbiamo riempire questo spazio. Ed è questa, in ultima analisi, la forma più valida di vigilanza».

Ibio Paolucci