

Difendere la Fiat o risanare il paese?

L'operaio, l'avvocato e la DC

Le difficoltà della nostra industria e le scelte del movimento dei lavoratori - Un articolo di Alberto Asor Rosa

Toccherà a noi difendere (e salvare) la Fiat? A questa domanda Asor Rosa rispondeva affermativamente venerdì, sia pure con argomenti che non hanno molto a che vedere con i problemi dell'industria automobilistica italiana...

La Fiat, prima ancora di essere la base di un sistema di potere, è dunque un aggregato di forze produttive, frutto del lavoro degli operai, dei tecnici e dei dirigenti d'azienda, che oggi conosce un momento di crisi...

La lotta per la riconversione e per la programmazione democratica è destinata a scontrarsi con un sistema di potere, o meglio con un modo di dirigere l'impresa e di concepire l'intervento dello Stato...

La condizione però è che il movimento operaio sappia distinguere fra il sistema di potere delle vecchie classi dirigenti (quello democristiano non meno di quello Fiat) e il patrimonio di forze produttive, di lavoro accumulato, di conoscenze e competenze racchiuso nell'industria.

Infatti del tutto possibile separare il destino della Fiat da quello degli Agnelli (così come quello delle aziende a partecipazione statale da quello del sistema di potere della DC) e immaginare una società senza « padroni » e liberata dalla « tigre democristiana » come la chiama Asor Rosa.

Lo scontro di due « destini »

E' tipico dei capitalisti identificare il destino dell'industria con il proprio. Per il movimento operaio è vero invece il contrario ed esso inizia la sua « battaglia rivoluzionaria » nel momento in cui appare capace di separare il destino delle forze produttive e del loro ulteriore sviluppo da quello delle vecchie classi dirigenti.

Per questo noi oggi non dobbiamo identificare la Fiat soltanto con chi ne detiene il pacchetto di maggioranza né, tanto meno, identificare le aziende a partecipazione statale con chi governa il paese.

Offrire una alternativa seria

Da questa convinzione nasce la nostra critica al governo e al gruppo dirigente della Fiat. Il problema dell'industria automobilistica italiana non si risolve impedendo all'Alfa di risanarsi e di ricercare a tal fine collaborazioni con altri gruppi (cosa che del resto la Fiat, la Zanussi, e altri stanno facendo senza che nessuno abbia a ridere)...

La lotta per la riconversione e per la programmazione democratica è destinata a scontrarsi con un sistema di potere, o meglio con un modo di dirigere l'impresa e di concepire l'intervento dello Stato, profondamente sbagliato e che oggi agisce come fattore di aggravamento della crisi.

Proprio la polemica sull'accordo Alfa-Nissan mette chiaramente in luce questo fatto: il protagonista di questo fatto è il gruppo dirigente Fiat non ha, almeno sino ad ora, avanzato proposte di collaborazione adeguate alle necessità dell'Alfa, né si è fatto por-

Gianfranco Borghini

Il film di Federico Fellini non si possono raccontare. Si debbono vedere. E' difficile trovare le parole capaci di evocare le sue fantasmagoriche allucinazioni. Lui stesso, che pure è un narratore d'eccezionale faccenda, risulta rovinoso se chiamato a parlare delle sue opere. Come se le parole, le storie (e i loro significati) togliessero luce alle immagini. E Fellini racconta proprio con la luce. Credo sia questa la ragione vera per la quale Fellini non ama parlare pubblicamente dei suoi film né prima, né durante, né dopo la lavorazione. Tutto il resto (la segretezza, il mistero, l'allusione) è leggenda, alimenta la sua arte, giocosamente, da lui per primo. Forse per togliersi, e togliere, d'imbarazzo.

Conversando con Fellini sul suo ultimo film



Per il signor Snàporaz il cinema è donna

Lo spietato autoritratto del protagonista maschio e delle sue mitologie: « Non ho voluto parlare del femminismo, ma del femminile » - Un regista che « tenta di capire e se possibile di far capire »



Il film di Federico Fellini non si possono raccontare. Si debbono vedere. E' difficile trovare le parole capaci di evocare le sue fantasmagoriche allucinazioni. Lui stesso, che pure è un narratore d'eccezionale faccenda, risulta rovinoso se chiamato a parlare delle sue opere. Come se le parole, le storie (e i loro significati) togliessero luce alle immagini. E Fellini racconta proprio con la luce. Credo sia questa la ragione vera per la quale Fellini non ama parlare pubblicamente dei suoi film né prima, né durante, né dopo la lavorazione. Tutto il resto (la segretezza, il mistero, l'allusione) è leggenda, alimenta la sua arte, giocosamente, da lui per primo. Forse per togliersi, e togliere, d'imbarazzo.

tutte le altre. Lui, Fellini, può parlare solo di cinema, che è l'unica cosa che sa, che sa fare. E dice che, quando era ragazzo, quando nel '35, per esempio, aveva quindici anni, e anche dopo, naturalmente, il cinema era donna. I due termini erano quasi sinonimi. Per i ragazzi di Rimini, per gli spettatori di tutto il mondo, il cinema significava la donna bellissima, fatale, irraggiungibile, di Hollywood. Di cui ci si innamorava, e si amava il cinema anche per questo. Nella Città delle donne la citazione è netta.

nare il disordine, di dare corpo all'impalpabilità, di fare cinema. Un film, dice, è stato poi letto come un apologo e certamente voleva esserlo, e interpretato in tanti modi diversi, contrastanti. Fellini aveva già detto, una volta, d'aver percepito dopo, a film ormai programmato, che Prova d'orchestra aveva un nesso strettissimo con l'assassinio di Moro. Si parla di terrorismo, dei tre magistrati ammazzati in quattro giorni, del disegno che sta dietro, dell'infinita pazienza del popolo, ma anche della sua paura, della voglia di dire basta. Poco prima, in macchina, si era chiesto come faccia tanta gente, ormai, a vivere, e ne- rennemente circondata da guardie del corpo, come facciamo tanti politici a capire la realtà se non possono neppure percepirla, e tanto meno viverla, assediati come sono dal terrorismo e quindi dall'impossibilità perfino fisica di muoversi, di comunicare, di capire, avendo attorno scorte armate che mediano e annichiscono qualunque contatto con la vita, col resto del mondo, quello vero. E gli sembra terribile che ormai si vada facendo sempre più estesa la schiera di coloro che, costretti dalle circostanze, rischiano di ritenersi inamovibili per il fatto che, vivendo così protetti dallo Stato, è lo Stato che garantisce loro la sopravvivenza e non loro la sopravvivenza dello Stato. Quel che più teme Fellini è la perdita di contatto con il reale. Quello, tornando al cinema, che gli offre, unico, tutti gli spunti, le idee, i processi dei suoi film. Non per fare realismo, ovviamente, ma per rappresentare una realtà altrettanto ovviamente ricreata, artisticamente reinventata, possibilmente capita, ma non mai giudicata. Chi sono per farlo? afferma, io posso solo proporre, e mediare, attraverso il film, fra quel che è la creazione dell'artista (scusa l'espressione retorica) e il modo in cui quel che racconto arriverà al pubblico, alla gente. La realtà, che è poi la vita, lo intriga, lo coinvolge, lo interessa, ma il film, fra quel che è possibile far capire, e così il film può essere, e in fondo è, un'inchiesta, a suo modo. Come La città delle donne. Un film curioso, nel senso che è carico di curiosità per i fenomeni indagati. Snàporaz, un'indagine, un'indagine che ama assistere a quel che vede, andarci dentro, dietro, tirarne fuori il senso. O anche solo un punto di vista. Restituire. In fondo, La città delle donne, pur così strabocceziosamente diverso dagli altri, è sempre lo stesso film di Fellini, con un piccolo particolare in più. E' anche la sintesi, fino ad oggi, di tutti i film da lui fatti. Felice Laudadio

Milano riparla di Stendhal La doppia immagine del console Henri Beyle

Un diplomatico in uniforme da console: un borghese in redingote con la canna in mano: i favoriti, la cravatta, la gravità nemosa del funzionario di Stato. I ritratti più noti di Henri Beyle celebrano la sua posizione sociale ed occultano la penna. Lo scrittore. La maschera mondana sembra essergli stata imposta a spese della parola. Perché i ritratti non sanno parlare, si limitano a guardarci. Un jabot alla moda, un ciuffo accennato, la posa o un impercettibile dischiudere di labbra che accennano ad un vizio, ad un sorriso, basteranno ad accreditare Henri Beyle, uomo piacente, galante.

I vagabondaggi tra libri e contrade, le ambizioni e le illusioni di un giovane intellettuale tra letteratura e potere

bassa statura, « dicotico o di cianovve anni, di apparenza fragile, con tratti irregolari, ma fini, e un naso aquilino »; Fabrizio del Dongo (ne La Certosa di Parma), al suo debutto mondano, appare « singolare, brillante, molto serio, un ragazzo seducente che non era certo fuori posto nel salotto di una donna alla moda ». Il protagonista adolescente è circondato a sua volta, da altri personaggi, maturi, affaccendati o cauti, scaltri e gravi: ogni romanzo stendhaliano descriverà la sua difficile maturazione in una galleria di ritratti che incutono rispetto e talora disgusto. Dopo il ritratto di console a Civitavecchia di Luigi Filippo. Ma i vagabondaggi fra libri e contrade, le ansie amorose, le ambizioni, gli andirivieni tra Italia e Francia (a partire dall'anno 1800) riflettono un'immagine meno sicura di sé di quella dipinta durante un'alterna carriera. L'immagine, e non il ritratto, presenta e sfuggente di una giovane, troppo maturo, che

deve giocare una partita persa in partenza. Il protagonista adolescente infatti appare al mondo adulto come un essere carente (di denaro, dignità, esperienza), bisogno di modelli, ma non necessariamente di quelli che egli stesso si elegge (come il ritratto di Napoleone custodito da Julien Sorel). Lo adolescent inoltre è squadrato, da capo a piedi, dallo sguardo dell'uomo di potere, deve mentire per sopravvivere; immaturità e subordinazione genereranno in lui, sottoposto allo sguardo inquisitore, ipocrisia e perversione. « L'autore », dice Stendhal di sé stesso, « dieci anni fa voleva fare un giovane dolce e onesto, lo ha reso invece ambizioso ma ancor pieno di immaginazione e di illusioni con Julien Sorel ». Il romanzo (si allude, in questo caso a Il Rosso e il Nero) sembra imprimere al mito della natura felice dell'età prima, una distorsione violenta. L'adolescente (con la complicità di Beyle) serve quindi a sperimentare un potere perverso, sulle donne che gli sono vicine, sugli adulti che restano ciechi. Da questo svelamento progressivo si deduce un contesto sociale borghese e aristocratico in cui la violenza si esprime anzitutto nella staticità iconica, nella vanità (co-



me perfezionamento della propria immagine), nella cecità (non ci si può specchiare in un ritratto, perché il ritratto è uno sguardo rivolto piuttosto verso di noi). Donde una analisi della società borghese francese e dell'aristocrazia italiana in epoca napoleonica e risorgimentale, in termini non di ceti o classi, ma di ruoli individualmente esercitati con tanta più violenza in quanto imposti dal principio di autorità e dal potere originario del genitore. A partire dal momento in cui la identità deve obbedire ad un gioco prestabilito, il personaggio stendhaliano diventa dialettico nello smontare quei meccanismi che regolano una società. Lo Stendhal ideologo raffina, in questo, i suoi mo-

del Dongo, ma capace delle affermazioni epistolari più contraddittorie: « questo amore folle per l'allegria, la musica e i costumi molto liberi, l'arte di godere della vita con tranquillità... tutto questo rappresenta il carattere del Milanese » e, un mese e mezzo dopo, « i popoli d'Italia... sono biliosi, niente affatto amabili; la canaglia italiana è inoltre la più fastidiosa dell'universo e sfortunatamente un viaggiatore è sempre in contatto con la canaglia » (lettera del 29 ottobre 1811 a Pauline Perier-La-grange). Il mito dello Stendhal milanese non filtrato attraverso le sue perversione, adolescenti creature, sembra ridursi alle peripezie di un edonista distratto; viceversa, riportata alla distorsione impressa da ambizioni e illusioni, l'immaginazione « italiana » di Stendhal permette la ricostruzione paziente, ossessiva di una classe di potere aristocratico, decrepita. Ma lo scrittore politico dell'Italia risorgimentale, il conoscitore della borghesia provinciale francese nei suoi calcoli più sordidi e nelle sue ottuse magnanimità, non è nemmeno da prendere alla lettera come un testimone oculare: troppo viva in lui è la violenza di un Rinascimento non ancora sopito nella Penisola, troppo acuti la tristezza e il disagio per la propria casa natale. E questo Stendhal, chino su di sé, maturo e propenso a spiare in alcuni giovani tempi eccezionali, i suoi successi passati e le sue future delusioni, fissato infine nei ritratti ufficiali, che dobbiamo vedere come il vero storico del romanzo, quello che ha potuto dire con ironia e verosimiglianza: « niente di tutto questo mi è capitato ».

DE DONATO NOVITÀ «Atti» Nuova serie diretta da Chiara Saraceno Il consultorio difficile Esame di un'esperienza e guida per la realizzazione di un nuovo servizio sociale A cura di Franca Manoukian Olivetti pp. 224, L. 5.000

Albert Einstein Il lato umano Scritti quotidiani, lettere, interviste, la personalità arguta e profonda del grande scienziato. «Struzzi/Ragazzi», L. 3500 Einaudi

Albert Capatti