

Un seminario sull'opera del dirigente comunista

Ma Novella è davvero un uomo di altra epoca?

Alla testa della CGIL - Le divergenze con Di Vittorio e Lama sul sindacato in fabbrica - Il giudizio di Amendola - L'impegno per l'autonomia sindacale - La sua valutazione sui consigli dei delegati - Le relazioni di Natta, Tortorella e Scheda - L'intervento di Chiaromonte

Cosa sa di Agostino Novella un trentenne di oggi? Se è impegnato nel sindacato, saprà che è stato segretario generale della CGIL dopo Di Vittorio e prima di Lama. Se ha vissuto le tumultuose vicende dei primi anni '70, ricorderà, forse, le polemiche sul carattere e la struttura dei consigli dei delegati, o quelle sull'incompatibilità tra cariche sindacali e di partito. Ma non molto di più. Invece, Novella è stato uno degli esponenti di primo piano non solo del PCI, ma della politica e del sindacalismo italiano. Il suo insegnamento resta di notevole attualità. Eppure, nonostante sia morto da sei anni, è come si parlasse di « un'altra epoca ».

Il seminario che per due giorni ha impegnato dirigenti di partito e della CGIL, all'Istituto di studi comunisti di Frattocchie, è servito, dunque, a fare un po' di « giustizia storica » — come ha detto Natta nella prima delle tre relazioni — su quest'uomo « totalmente politico », assorbito fino in fondo nell'azione e nell'organizzazione, abituato ad un metodo di lavoro che spesso lo faceva quasi scomparire come individualità (nonostante fosse senza dubbio forte e prepotente) e lo portava ad identificarsi nell'opera collettiva del partito e del sindacato. Un uomo che rifiutava, fino all'eccesso, di personalizzare le scelte, i gesti, i comportamenti politici. Tutto l'opposto, dunque, della politica come spettacolo oggi di moda. Ma qual è, allora, l'attualità di Novella? Molti, senza dubbio, ricordano che poco più di un anno fa Amendola, nella polemica sulla Fiat e il ruolo del sindacato, disse che, a dieci anni di distanza, bisognava ammettere che aveva ragione Novella. Il suo distacco dalla CGIL, all'inizio del 1970, avvenne — come ha ricordato Scheda nella sua relazione — in seguito ad un dissenso di fondo sulle scelte concrete che il « suo » sindacato si accingeva a compiere. Novella, allora, rimase in minoranza e ciò influì in modo determinante nella sua decisione di tornare al partito, esattamente 21 anni dopo aver

compiuto la scelta inversa. Non fu certo il fatto di restare in minoranza che lo fece decidere. Altre volte era accaduto, in passato, e magari, poi, alla lunga, aveva avuto ragione lui e le sue idee erano prevalse. Come avvenne sul sindacato in fabbrica: Di Vittorio e Lama erano contrari, nei primi anni '50, a creare degli organismi aziendali, convinti che, inevitabilmente, sarebbero stati viziati di corporativismo, antitetici, quindi, a un sindacato di classe. Poi, venne la sconfitta alla Fiat, l'autocritica di Di Vittorio e la svolta.

È più probabile, invece, secondo Chiaromonte che Novella abbia avuto la sensazione di aver compiuto la sua missione. Quella sindacale forse, non quella politica — ha commentato Natta — perché fino all'ultimo, finché non glielo impedì la malattia che lo avrebbe ucciso, non rinunciò a svolgere una funzione di primo piano. Il suo contributo fu determinante e la linea dell'unità

democratica, la strategia del compromesso storico, portano anche la sua firma.

Allora, perché se ne andò? L'interrogativo, tutt'ora aperto, resta di grande interesse storico e politico. Dal seminario sono emersi, intanto, i motivi del dissenso tra Novella e la maggioranza del gruppo dirigente della CGIL. La questione centrale non fu l'unità sindacale, perché, anzi, si dovettero proprio a lui i primi decisi passi verso l'unità a metà degli anni '60. Egli sventò il pericolo di un « sindacato socialista » che non solo avrebbe spaccato la CGIL, ma avrebbe creato una nuova barriera tra le confederazioni. Certo, Novella era anche molto realista e pensava che l'unificazione tra i sindacati non sarebbe mai stata possibile senza un decisivo spostamento nei rapporti di forza tra i partiti. Tuttavia, l'ispirazione unitaria fu una costante del suo pensiero politico.

Anche per l'autonomia sindacale, Novella si impegnò a fondo: egli lavorò per costruire — ha spiegato Natta — un sindacato indipendente dai padroni, dallo Stato e dai partiti superando la teoria e la pratica della cinghia di trasmissione e la logica delle correnti. Non solo: nel 1967 socialisti e comunisti della CGIL si accordarono perché i propri parlamentari si astenessero nel voto sul piano Pieraccini, nonostante il gruppo parlamentare comunista avesse deciso di votare contro. Non fu una scelta da poco. Anche se fu discussa e, in un certo senso, concordata preventivamente in sede di partito — lo ha ricordato Scheda — la presa di distanza fu un fatto che destò clamore.

Sull'incompatibilità, Novella sostenne la necessità — qualora la decisione fosse presa da tutti e tre i sindacati — di dimettersi dalle cariche elettive e da quelle esecutive nei partiti (ma non dalle direzioni e dai comitati centrali). Egli fu contrario alla incompatibilità a tutti i livelli. Ma non fu questo il punto di maggior contrasto.

La questione di fondo, infatti, fu la scelta di assumere il consiglio dei delegati come base del sindacato unitario. Una decisione che la CGIL prese pochi mesi dopo l'uscita di Novella. Non che egli fosse contro i consigli. Anzi, nel '69 — lo ha sottolineato Soave — capì la portata



non solo economico-sociale, ma politica, dell'autunno caldo e sostenne la necessità di « assorbire » i consigli nel sindacato, di non lasciarli vivere come organismi separati, autonomi se non addirittura antitetici. Tuttavia, egli pensava che occorresse mantenere le sezioni sindacali di fabbrica, cioè le rappresentanze dei tre sindacati (finché restano tre) insieme e accanto ai consigli, i quali, in un certo qual senso, avrebbero dovuto rappresentare una sorta di allargamento delle commissioni interne.

Non è una questione solo organizzativa. Il potere contrattuale, prima, lo avevano solo i sindacati, non le commissioni interne che — elettive da tutti i lavoratori, anche non iscritti — dovevano controllare l'applicazione delle leggi e dei contratti. Il consiglio dei delegati, invece, fonde — in un certo senso — le due espressioni e riunifica in un solo organismo rappresentanza uni-

tarla dei lavoratori (anche non iscritti) e potere di contrattazione.

Alla luce dell'esperienza di questo decennio e, soprattutto, delle difficoltà della crisi che sta vivendo oggi il sindacato dei consigli, bisogna concludere — come fece appunto Amendola — che Novella aveva ragione? « Io allora fui tra quelli che lo misero in minoranza — ha detto Scheda — ma penso che oggi una riflessione si imponesse senza miti e senza nostalgie. Non solo perché l'unità sindacale non è andata avanti, ma anche perché i consigli rischiano l'isolamento di tipo aziendalistico. Occorre chiedersi — come hanno fatto alcuni degli intervenuti — se il prezzo pagato per non « intralciare » il cammino unitario non sia troppo alto, soprattutto se mette in discussione l'unità dei comunisti. Sono interrogativi brucianti, nel momento in cui alcuni nodi che Novella aveva toccato — ma non sciolto — si ripropongono in tutta la loro complessità.

Chiaromonte ha messo in guardia dalla tentazione di leggere i problemi di oggi con gli occhiali di ieri: « A differenza di Scheda, io allora ero d'accordo con Novella, ma oggi debbo ammettere che avevo politicamente ragione gli altri. Non bisogna mai dimenticare quel che ha significato per la democrazia italiana la crescita straordinaria del sindacato e la sua unità. Senza di ciò, sarebbe inconcepibile anche il 20 giugno '76 ». Certo, oggi quel processo è in crisi, ma anche perché — lo ha sottolineato anche Natta — non è andato avanti il cambiamento politico che sarebbe stato indispensabile.

D'altra parte, proprio Novella sta ad insegnare — come ha messo in risalto Tortorella nella sua relazione — che il processo unitario è uno sforzo complesso, programmatico e politico, che è compiuto mai una volta per tutte. Essere comunisti e sindacalisti, l'uno e l'altro a pieno titolo, come fu Novella, non significa trovare l'unità diplomaticando i problemi, o ricorrendo a continue

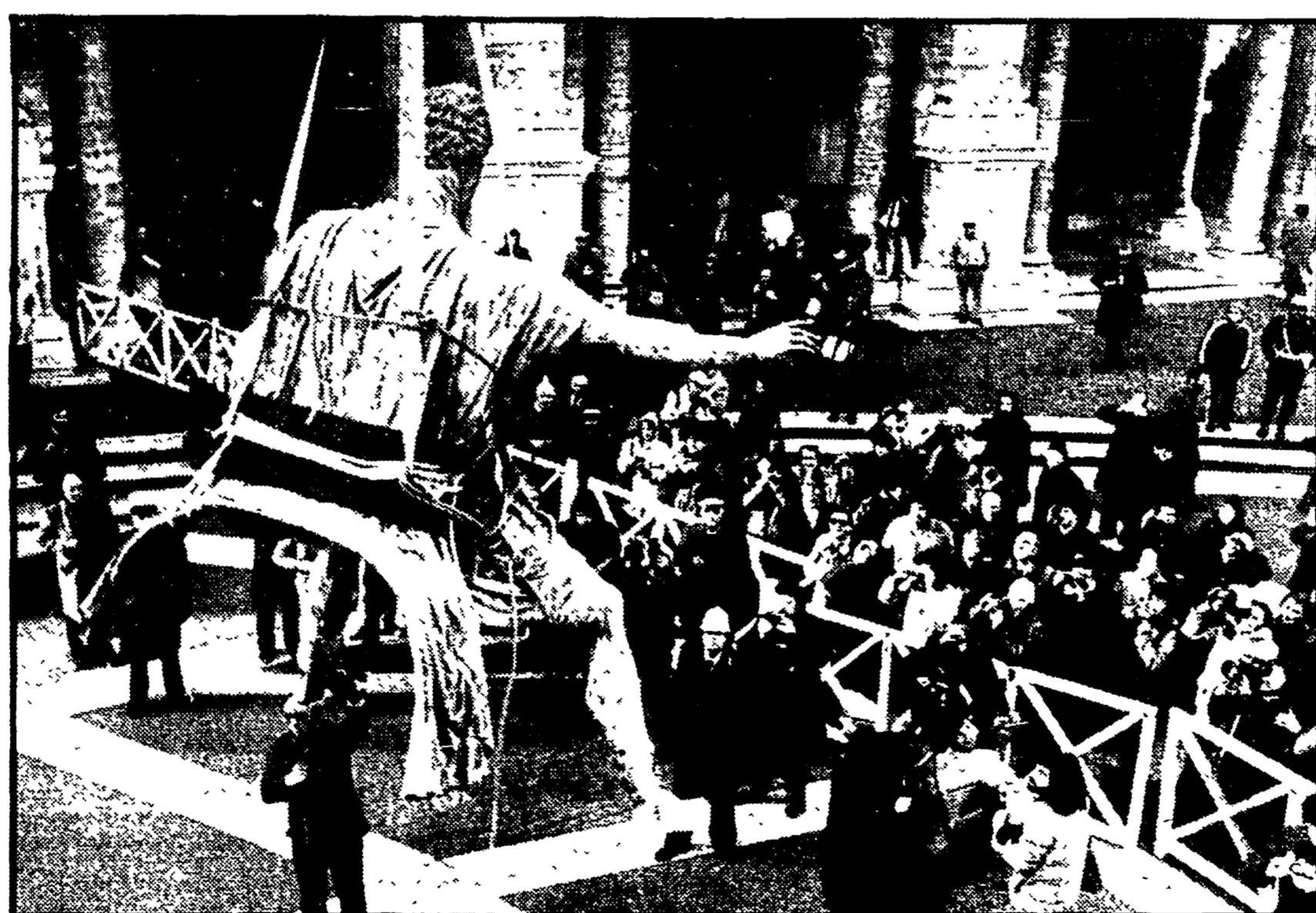
mediazioni di vertice, ma aderendo al nuovo, ai processi che avvengono nella realtà, proprio come fu con la polemica sul sindacato in fabbrica e la riflessione dopo la sconfitta alla Fiat.

Per ricomporre l'unità politica, d'altra parte, non esistono ricette — lo ha ripetuto Chiaromonte — non si può tornare indietro. Occorre ritrovare l'unità con i metodi di oggi. Come? L'unica risposta — secondo Natta — è cercare instancabilmente il confronto e la dialettica continua delle posizioni, senza mai cristallizzarsi. Solo così si evita che si formino « i partiti nel partito ».

La discussione nel seminario (sono intervenuti molti compagni; tra gli altri, Simonelli dell'Italsider di Genova, la città di Novella, che ne ha ricordato la sua formazione nel PSI e la confluenza nel PCI insieme a Serrati, Forni, Vignola, Vimerca, D'Albergo, Di Gioia, Spesso, Rosso, Levrero) si è concentrata naturalmente sulle questioni più scottanti e attuali: d'altra parte non c'era nessun intento puramente celebrativo, nell'organizzarlo. Tuttavia, molti altri aspetti politici andrebbero esaminati: per esempio, la polemica di Novella nei confronti del centro sinistra — sulla quale ha insistito Tortorella — davvero rigorosa, stimolante e di grande attualità. Egli colse in quell'operazione non tanto i limiti programmatici, ma il senso politico di un'operazione che voleva incidere nella stessa base di massa del partito comunista. E si oppose dando battaglia — come dimostra la vicenda del piano Pieraccini — stando attento a incidere nelle contraddizioni che si susseguivano, a suscitare « un saldo schieramento unitario della classe operaia e delle masse popolari ». L'unico che può sfuggire a quella « alleanza di illusioni e paure nei confronti dell'avversario », tipica del PSI allora (e potremmo dire anche oggi) senza subalternità e senza chiusura settaria.

Stefano Cingolani

Minacciata dallo smog la famosa statua se ne va dal Campidoglio



ROMA — 8 gennaio: viene rimossa la statua di Marc'Aurelio dalla piazza del Campidoglio

Marc'Aurelio scende da cavallo

Il monumento trasferito all'Istituto del restauro - Il bronzo è aggredito dagli acidi - Verrà sostituito da una copia? - Parlano il sindaco Petroselli e Argan

A vederlo così, sospeso per aria, inaccoppiato come un prefabbricato, appeso al braccio di una gigantesca gru, esposto alle raffiche di un vento cattivo, era come assistere a un evento impensabile. Gli occhi di una folla attentissima — tecnici, curiosi, moltissimi stranieri, fotografi, operatori televisivi — hanno seguito il breve volo quasi con spavento. Tutto è andato bene e quando l'operazione si è conclusa la piazza ha tirato un sospiro di sollievo.

Così Marc'Aurelio è sceso di cavallo. Con molta attenzione, estrema delicatezza, ma non — va detto — con la dignità del grande imperatore che fu. Ha volteggiato nell'aria mostrando le sue cave interiori, ha galizzato, rotteandosi, il palazzo senatorio, quello dei Conservatori e poi la facciata del Campidoglio, cui per 443 anni aveva mostrato la schiena, infine si è accomodato su un rozzo baldacchino, portato subito al riparo nell'angolo più sicuro dei portici dei musei capitolini.

Il cavallo, invece, è rimasto al suo posto: un po' assurdo, al centro di una piazza che non sembra più quella. Anche lui, perso il compagno, espone alla curiosità degli indiscreti il suo interno vuoto. E i suoi guasti. I tecnici restaurato-

ri son corsi subito a gettarci un'occhiata. Roba da far rizzare i capelli: quello che ci si aspettava, forse peggio. Anche a lui toccherà tra qualche giorno volare sopra la piazza, poi cavallo e cavaliere aspetteranno insieme il giorno in cui, riuniti, gli faranno attraversare su un camion un bel pezzo di Roma fino all'Istituto del restauro, a San Michele, sul fiume, a Trastevere. « Non sarà un viaggio facile — dicono i tecnici — ma il più è fatto. Poi toccherà ai restauratori e non c'è da invidiarli ».

Ha bisogno di molte cure

In effetti le condizioni del gruppo equestre sono molto gravi. Si sapeva da tempo — ma la conferma, drammatica, arrivò all'indomani del criminale attentato fascista in Campidoglio, nell'aprile del '79. I rilievi compiuti per verificare i danni prodotti dalla bomba misero in luce un avanzato processo di « solfatazione » del bronzo. Il metallo era aggredito in profondità dagli acidi corrosivi. L'inquinamento dell'aria (traffico e, soprattutto, scarichi dei riscaldamento), l'esposizione alle intemperie e agli sbalzi di

temperatura, nonché (tra detto anche questo) una fusione di metalli non proprio di « prima scelta » stavano accelerando in modo pericoloso il normale processo di degrado del bronzo. Soprattutto un punto preoccupava gli studiosi: fra le parti più intaccate dalla « malattia » c'erano proprio le zampe del cavallo. Insomma, la statua rischiava addirittura di cadere. Bisognava fare presto, quindi.

E presto si è fatto. I rilievi, scolti sotto gli occhi vigili di una commissione di superesperti diretta dal prof. Giulio Carlo Argan, hanno permesso di diagnosticare il male, abbozzare qualche idea per le cure (ma bisognerà ancora studiarci parecchio) e, intanto, cercare il modo per trasportare cavallo e cavaliere nel luogo più adatto nel modo più sicuro.

Esperienze a cui ispirarsi, per organizzare il trasporto, ce n'erano pochine. Il trasferimento del cavallo di Costantinopoli da San Marco, a Venezia, dava scarse indicazioni, giacché la collocazione era molto diversa. Né ha aiutato molto quanto si conosceva del « viaggio » del Marc'Aurelio stesso. Del primo, che risale al 1538, quando papa Paolo III dal Laterano lo fece portare in Campidoglio (la dispetto di Michelangelo che « quello lì »

sulla « sua » piazza proprio non ce lo voleva) si sa poco o nulla. Il secondo, nel 1943, avvenne sotto l'incalzare della guerra, in fretta e furia, senza che ci si curasse troppo dei possibili danni. Inoltre il monumento fece un tragitto molto breve, fin dentro a molti capitolini, donde riuscì nel 1945, sempre un po' « alla bersagliera ». Sembra che qualche traccia di queste vicissitudini belliche il Marc'Aurelio l'abbia anche conservata.

La strada che è stata scelta per quest'ultimo (ultimo?) trasloco è senz'altro la più sicura, e al viaggio verso il San Michele tutti guardano con ragionevole fiducia. La preoccupazione, piuttosto, è un'altra. Tornerà più il Marc'Aurelio sul Campidoglio? La domanda girava ossessivamente, ieri mattina, sulla piazza; Roma ha perso per sempre uno dei suoi simboli più cari, oppure c'è qualche speranza? « Nessuno può dirlo ora — è la risposta del sindaco Petroselli — bisogna aspettare almeno i primi esami approfonditi, poi si deciderà. Tutto ciò che posso dire è che faremo di tutto per riportare il Marc'Aurelio al suo posto. Tutto ciò che si può fare senza correre il rischio di vederci « morire » sotto gli occhi ». « Lo cureremo — aggiunge Ar-

gan — ma come per gli esseri umani le cure servono a sconfiggere una malattia, non a ringiovanire, e quest'imperatore è vecchio. Forse scopriremo che è troppo vecchio per tornare dove stava. E allora ci si dovrà rassegnare. Ma non è detto, non è detto... ».

Il parere degli esperti

Forse il discorso è ancora prematuro, ma... e se non dovesse tornare? C'è chi esclude anche solo l'idea di una copia. « Sarebbe assurdo — è il parere del professor Adriano La Regina, sovrintendente ai beni archeologici. Se non si può rimettere la statua vera, tanto vale che la piazza resti com'è ». Il professor Urbani, dell'Istituto centrale del restauro è della stessa opinione, e poi c'è l'esperienza dei « falsi » cavalli: a Venezia, copie che non sono state molto apprezzate.

Dall'altra parte, però, c'è già chi sta studiando il modo per fare una copia del monumento. La possibilità di realizzarla mediante un calco verrà verificata quando il restauro sarà già a buon punto. Se non sarà possibile per ragioni di si-

curazza, altri studiosi, tra i quali Argan, suggeriscono la tecnica dello « studio dei punti ». Un fatto è certo: esistono tutti gli strumenti per costruire una copia tecnicamente perfetta. Tutta la discussione, quindi, verte su un punto: è opportuno che sulla piazza del Campidoglio si installi un usurpatore, ancorché molto somigliante?

Intanto resta questa piazza « che non è più lei ». « Che effetto le fa? » — ha chiesto qualcuno al sindaco. « Triste, tristissimo. Ma ho la consolazione di sapere che questo atto, necessario, è un momento della battaglia che la giunta sta conducendo con tutti gli strumenti per la difesa del patrimonio archeologico e storico di Roma. Abbiamo ricomposto l'unità del Foro romano, stiamo lavorando per il grande parco archeologico che arriverà fino a piazza Venezia. E combattiamo così contro il rischio della caduca di questa città, per renderla di nuovo a pieno titolo un centro di cultura mondiale ».

Qualche sacrificio va fatto, e Marc'Aurelio avrà pazienza. Dall'altra parte, non era un filosofo? Paolo Soldini

Espressione estetica e fruizione di massa

Quando il pubblico diventa coautore

Leggendo un saggio di cultura, consultando la voce di una enciclopedia, scorrendo una recensione di teatro, seguendo un dibattito, può capitare di imbattersi in classificazioni prefabbricate, di sentirsi irretiti da discorsi critici preventivamente confezionati, di vedersi imporre valori prestabiliti. Gli esempi certamente non sarebbero difficili da reperire: basterebbe intanto rifarsi a quelle « scontatissime » demarcazioni che passano fra arti maggiori e arti minori, fra cultura di élite e cultura popolare, fra poesia scritta e declamazione in versi, fra letteratura e favola, fra gioco e spettacolo, e così via... « Scontatissime » demarcazioni appunto; già, ma di dove passano, di che natura sono, che funzioni hanno?

Non pochi dei recenti interessi e discorsi talora fumosamente polemici basati sul rapporto fra arte e pubblico (mostro d'avanguardia per la massa, poesia in piazza, musica al palasport, teatro per le strade...) sarebbero stati forse meglio orientati non solo teoricamente ma anche operativamente se si fossero guardati anche all'impostazione che a problemi del genere, sullo sfondo di un contesto culturale vasto e articolato, dà la scuola dei semiologi sovietici di Mosca e Tartu che conta, fra altri, prestigiosi esponenti come Lotman, Uspenskij, Ivanov, Pjatigorskij, Toporov. Di questi cinque autori è apparso da poco in italiano (passando per ora pressoché inosservato) uno stimolante volumetto collettivo dal titolo *Tesi sullo studio semiologico della cultura* (Pratiche Editrice, Parma 1980, pagg. 73, L. 2.000) che con un linguaggio scorrevole delinea un discorso metodologico secondo cui i singoli « linguaggi », o meglio « sistemi di segni », fra cui quelli delle arti, funzionano appoggiandosi l'uno sull'altro. Neanche l'arte dunque (dovrebbe essere scontato, ma non lo è) vive nell'isolamento ma rientra e interagisce nel grande quadro della cultura.

Proprio per non mortificare, ed anzi per opportunamente esaltare, quelle opere che ormai vengono associate (fino all'identificazione) al Museo, all'Antologia, alla Sala da concerti, e insomma ai luoghi circoscrritti e recintati in cui esse tradizionalmente si esibiscono o si rappresentano, le riflessioni più avanzate sull'arte tendono a ridefinire di essa l'identità e le funzioni, riconsiderando soprattutto le relazioni fra produzione colta e produzione

popolare, fra autore e pubblico, fra testo e contesto. **Testo e contesto.** *Semiotica dell'arte e della cultura*, è anche il significativo titolo dell'ultima raccolta di saggi di Jurij Lotman (a cura di Simonetta Salvestroni, Editore Laterza, pagg. 234, L. 12.000) che presenta per l'occasione delle parti appositamente stesive per questo libro. Una delle fondamentali distinzioni di Lotman, che in vario modo contraddistingue e percorre tutta la raccolta, è quella che concerne il modo con cui il pubblico si pone di fronte all'opera d'arte.

Dentro l'opera

Il pubblico dell'arte colta guarda, legge o ascolta, accettando la convenzione che è proibito ogni suo intervento fisico: non si toccano i quadri, non si canticchia durante i concerti, non si grida nel mezzo di una commedia, non si interviene in un testo letterario... Lo spettatore qui si trova all'esterno dell'opera ed è fondamentalmente passivo.

Diverso è invece il rapporto che si stabilisce fra pubblico e arte popolare: ci si agita in uno spettacolo di saltimbanchi, si impreca o si esulta assistendo alla proiezione di un film d'avventure, si toccano, si palpano con le dita della mano, si baciano le stampe, i santini o gli ex voto; si presta loro la parola e si avviano dialoghi. Lo spettatore qui si trova all'interno dell'opera ed è fondamentalmente attivo.

Uno dei più stimolanti saggi di Lotman riguarda il rapporto che può stabilirsi con oggetti che pur rappresentando la figura umana, possono avvenire ora la forma di statua, ora la forma di bambola. La statua vuole essere ammirata, predispose alla contemplazione. La bambola invece vuole essere presa in mano, orientata verso la partecipazione e il gioco. In quest'ultimo caso, secondo Lotman, il ruolo dell'artefice tende a ridursi fino a diventare ausiliario, e il « testo » appare il « pretesto » che stimola il gioco generatore di significati. Come nel caso delle stampe popolari, anche le bambole (non quelle meccaniche e iperrealiste) presuppongono l'esistenza di un pubblico attivo. Lo spettatore è coinvolto e implicitamente invitato a partecipare. Il giudizio estetico tende variamente a slittare sul piano del gioco, il quale — dice Lotman — « non presuppone uno spettatore che ascolti un monologo, ma dei partecipanti che intervengono attivamente nell'azione. Chi gioca è coautore del testo. Il testo è co-

non è qualcosa di dato in partenza che si deve ricevere, ma entra nel gioco, si crea cioè nel processo del gioco ».

La differenza che separa la bambola o il quadretto popolare dalla statua o dal dipinto colto, contribuendo alla identificazione di due diversi tipi di pubblico — l'uno attivo e partecipe, l'altro passivo e distaccato — permette a Lotman di fare delle considerazioni che pur inserite nel contesto sociale russo del primo Novecento (quando si diffusero le serate poetiche di massa durante le quali Aleksandr Blok e altri poeti si esibivano di fronte a un vasto uditorio), si prestano ad essere meditate anche in senso operativo, come abbiamo accennato all'inizio di questo scritto, nell'ordine dell'attualità.

Infatti, scrive Lotman, « se si guarda all'orientamento generale delle ricerche artistiche del XX secolo considerate nel loro insieme, e non come singole correnti e concezioni estetiche, la tendenza alla democratizzazione appare certamente come uno dei tratti fondamentali. Essa si realizza nella sfera ideologica e in quella estetica nell'ambito della cultura di massa il cui sviluppo è legato al forte ribasso del prezzo dei libri, alla comparsa del cinema e dei mezzi di registrazione meccanica dei testi che hanno bisogno di essere eseguiti ».

I due poli

Di conseguenza, mette a ragione in risalto Lotman, un tratto basilare di rifatto processo è la tendenza a trasferire nelle sfere tradizionali dell'arte, i principi della creatività popolare, inclusa la tendenza a rendere il pubblico partecipe del processo della creazione ». E' proprio ciò che si sta macroscopicamente verificando oggi nei più globali rapporti in atto fra espressione estetica e pubblico di massa. Ad ogni livello, seppure con modalità volta a volta diverse per le varie arti e per i vari contesti, stiamo assistendo alla rapida trasformazione di un pubblico da passivo ad attivo. La trasformazione, generata dal modo di porsi di fronte all'arte usualmente e su vasta scala, ha due poli di riferimento e di attrazione: lo spettacolo coinvolgente e la produzione estetica popolare.

Anche le specifiche rilevazioni semiologiche di Lotman fanno prestigiosamente fede che la distanza fra arte e pubblico, fra autore e spettatore, fra autore e lettore, fra testo e contesto, sta — in genere positivamente — diminuendo di giorno in giorno. Lamberto Pignotti