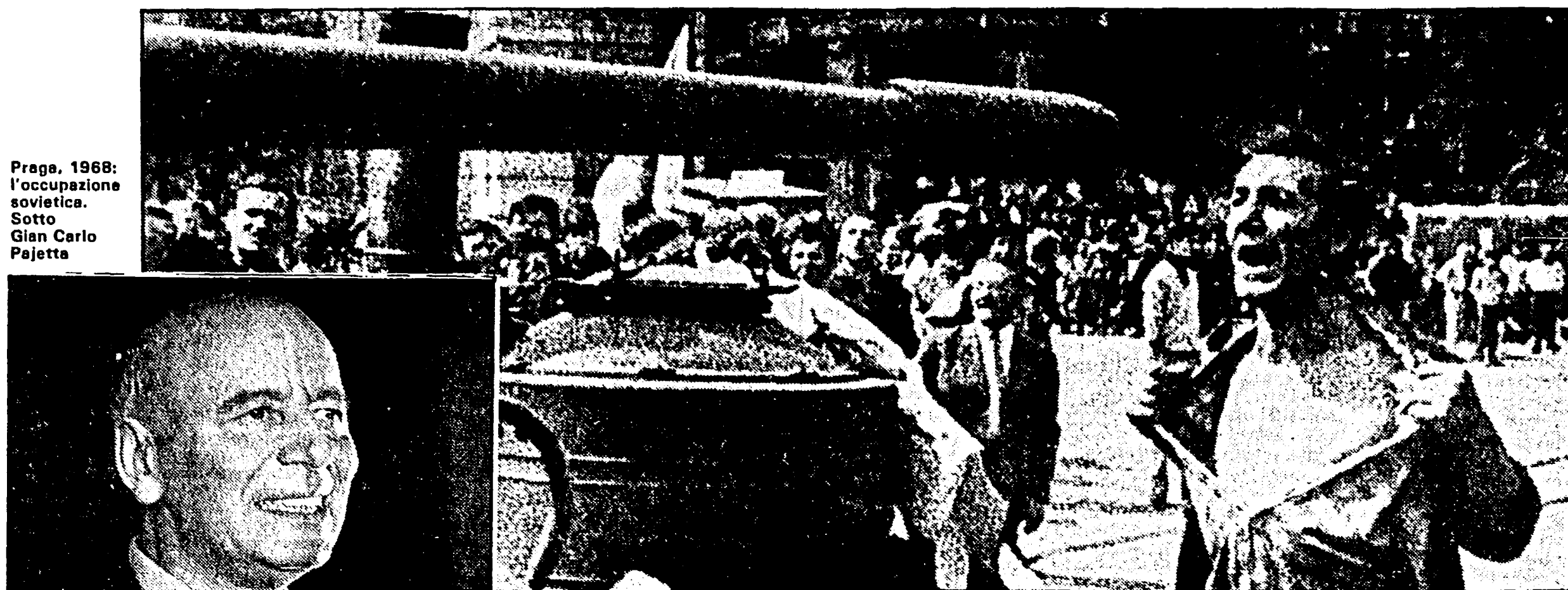


Nelle «Crisi che ho vissuto» Gian Carlo Pajetta sceglie di raccontare, della sua vita di dirigente comunista, i momenti più difficili e dolorosi: le crisi di Budapest, Praga e Varsavia. Ne esce la descrizione coraggiosa delle scelte internazionali compiute dagli anni 50 a oggi dal PCI



Praga, 1968: l'occupazione sovietica. Sotto: Gian Carlo Pajetta

«Fogli di diario», o per più esattezza, di un «diario mai scritto» e ritrovato solo «nei cassetti della memoria»: così lo stesso Gian Carlo Pajetta ha definito il suo libro, appena uscito dagli Editori riuniti («Le crisi che ho vissuto. Budapest, Praga, Varsavia»). È una definizione modesta eppure seducente, che tuttavia mi pare riduttiva: lascia supporre un frammento di vita che nel libro non c'è. Al contrario, il volume ha un preciso filo conduttore unitario che ne fa allo stesso tempo un lungo racconto e un ragionamento politico.

Il filo non è però quello delle memorie autobiografiche, dove l'autore ripercorre le tappe salienti della sua esistenza: in questo caso Pajetta avrebbe avuto parecchie altre cose da raccontarci. Egli sceglie invece un periodo ben delimitato della sua esperienza personale nella storia del movimento comunista: quello che va dalla morte di Stalin al colpo di Varsavia del 13 dicembre scorso e al successivo, aperto nostro scontro col sovietico. Ma anche di questo periodo egli sceglie solo tre momenti cruciali, quelli delle crisi più gravi — l'ungherese, la cecoslovacca e la polacca — per offrire non un'analisi distaccata, ma una testimonianza personale, che è fatta di ricordi, episodi vissuti, riflessioni maturate nel tempo. Vi è in quella scelta quasi una sfida: infilare la porta stretta, parlare delle cose difficili e dolorose, non di quelle facili o esaltanti, sobare un combattente conosca sempre le une e le altre.

Ne esce un libro profondamente sincero e, in questo senso, molto personale, poiché se aiuta a comprendere ciò che le tre crisi sono state o sono per un movimento come il nostro, aiuta forse ancor più a capire e a sentire vicino Gian Carlo Pajetta, l'uomo, il militante, il dirigente politico. Opera individuale quindi, con tutte le propensioni che sono proprie dell'autore, i suoi gusti intellettuali, i suoi interessi specifici; ma ciò di cui quell'opera parla è pur sempre un patrimonio comune, un'esperienza che è stata vissuta collettivamente dal Partito comunista italiano e che lo ha portato a essere quel che è. Nessuno, del resto, può non prendere, tanto stretto è, come tutti sappiamo, l'intreccio fra la biografia personale di Pajetta e le vicende del PCI.

Raccontare o anche semplicemente sintetizzare il libro è superfluo. Sarebbe, del resto, praticamente impossibile, tanto esso è un susseguirsi di ricordi, vicende, incontri, riferiti a volte con lo spirito caustico, che tutti riconoscono all'autore, eppur sempre con la passione del protagonista che vorrebbe far procedere gli eventi in una certa direzione, ma non sempre riesce a farlo e che tuttavia non crede a nessun determinismo ineluttabile della storia, restando convinto che questa sia pur sempre gli uomini a farla e che essi vadano quindi giudicati per le loro azioni. I giudizi non mancano in queste pagine e sono, in genere, assai pertinenti. Basterebbe allora anche una sommaria galleria dei personaggi che Pajetta ha conosciuto o con cui ha avuto familiarità per dare un'idea dell'interesse del volume: Togliatti, Chruscev, Mao, Tito, Breznev, Gomułka, Rakosi, Novotny, Gierek e una folla di altre figure, che hanno lasciato una minor traccia sugli avvenimenti, ma che pure possono aiutarci a comprenderne almeno alcuni risvolti.

Con gli altri partiti al potere nei paesi dell'Europa dell'Est. E bene tuttavia sgombrare il terreno da un equivoco: l'autore non retrocede mai, non cerca mai di trasferire in un lontano passato il senso di poi. Al contrario, vi è in lui una ben determinata intenzione di dipingersi e di dipingerci «come eravamo», come siamo stati nelle diverse fasi della nostra esperienza. Inoltre egli non pretende mai di gettare sugli avvenimenti di un passato più o meno lontano uno sguardo ormai distaccato. Dall'inizio alla fine racconta e ragiona di Pajetta vengono tutti dall'interno di un movimento internazionale, che ha avuto nel Comintern degli anni giovanili dell'autore la sua matrice comune e di cui egli si è sempre sentito partecipe.

Ma appunto perché scaturisce dall'interno, il suo discorso, via via che si dipana, ci consente di misurare meglio come nel dopoguerra si sia andata accentuando negli anni una divergenza sempre più seria di sensibilità, di concezioni, di interessi e di idee — di cultura politica, in una parola — che ha trovato nelle polemiche degli ultimi tempi il suo punto culminante. Non per nulla il libro si chiude con un appassionato richiamo alla visione di un «internazionalismo nuovo».

Gli episodi riferiti sono tanti. Può essere arbitrario isolarne qualcuno. Faremo tuttavia due eccezioni che hanno — mi pare — anche un autentico sapore di rivelazioni storiche. Pajetta racconta come nel '56, dopo il XX congresso di Mosca, si fosse abbozzata fra comunisti italiani e francesi una stretta collaborazione che avrebbe dovuto portare a rapporti molto intensi — oggi si direbbe «privilegiati» — fra i due partiti. Poi non se ne fece nulla perché i compagni

Guardando negli occhi la nostra storia

La scomparsa a 90 anni di Djuna Barnes. Dimenticata per molto tempo, ultimamente era stata riscoperta più come «personaggio» che come artista

La scrittrice di notte

Il termine «camp» è così definito nel dizionario Webster: «ostentativo, origine sconosciuta; 1. omosessuale; 2. manierismi esageratamente effeminati esibiti in particolare da omosessuali; 3. qualcosa di così scandalosamente artificiale, affettato, inappropriato o inattuale da essere considerato divertente». Se di persona l'americana Djuna Barnes era «così affascinante, così irlandese, così dotata» — profilo aquilino, modi eleganti — la sua opera, abbastanza esile ma da sempre circondata da una fama di cenacolo, sembra potersi inscrivere in questo ambito del «camp» per oltranzza e devianza: tanto dalla forma quanto dall'esperienza esistenziale che vi si racconta.



Una foto di Djuna Barnes degli anni 30

Non molti i dati che è possibile raccogliere sul suo conto: nata presso New York nel 1892, compie il tirocinio nell'ambito del Greenwich Village e della statunitense «Little Review», che, redatta da due donne con il sostegno finanziario del collezionista John Quinn, è uno dei principali organi «modernisti» dal 1917 fino al primo dopoguerra. Nel 1922, altrimenti segnalato negli annali della letteratura per via dell'«Ulisse» di Joyce e della «Terra desolata» di Eliot, esce il suo primo romanzo, «Un libro». La intravediamo quindi nella Parigi degli Anni Venti con alle spalle almeno un matrimonio, a passeggio col principale critico del periodo, il quasi coetaneo Edmund Wilson, e vicina al «Salon lesbico francoamericano» della «mazzona» Natalie Barney, che essa sembra aver ritratto in un libro edito anonimamente e attribuito, «L'Amore della signora», che Sylvia Beach, libreria della fin troppo nota «Shakespeare & Company», definisce un capolavoro poco conosciuto.

È questo in parte il mondo «gotico» di cui racconta la «Nightwood» («Bosca di notte», nella traduzione italiana, Bompiani), pubblicato nel 1934 a Londra dalla casa editrice diretta da Eliot, che nella prefazione all'edizione americana (1937) rileva la qualità poetica del linguaggio della stessa struttura, che non è tanto narrativa, quanto largamente lirica o teatrale. Il racconto è infatti, come se fossero stati «catturati e caricati», «camp» in-

somma, e trova la sua ragione di essere in una serie di scene statiche in cui grotteschi personaggi cosmopoliti monologano fantasticamente, sul modello del teatro ellisabettiano e più giacomiano per l'appunto Eliot s'era affatto anni addietro. Vi è certo del manierismo in Djuna Barnes, ma in questa sua prova migliore è controllato dall'angoscia del nulla e da un terrore della morte non pretestuosi anche se molto letterari. I capitoli hanno titoli come «Veglia notturna» e «Guardia», che notizie della notte», nell'ultima una delle protagoniste, Robin (nome androgino), ritrova quello che il poeta chiamava «L'incontrollabile mistero sul pavimento bestiale», in una sorta di amplesso con un cane.

È comunque senz'altro il caso di fare un po' di tara sull'interesse spropositato che s'è avuto in questi ultimi tempi in Italia per quest'opera della Barnes, ricordando per esempio che un recensore inglese di una recente ristampa diceva che quando parli, ne fai qualcosa di più del silenzio; «V'è solo un centimetro di bontà in un donna».

Com'è gli ellisabettiani, e poi i romantici, la Barnes è ossessionata da carne, morte e diavolo; ma non sappiamo se «L'antifona» offra più che una conferma di una serie di presenze. Fra l'altro essa può considerarsi un'interprete del «tema inatteso» di Henry James, riscritto in chiave espressionistica e lacertaria.

«Gli anni Cinquanta sono accennati alla sua povertà e al suo non scrivere. Nel 1969 si rivede a New York con Pound e quando lei scende in stanza, lui le si infila dietro per le scale. «Djuna è le sue maniere sfuggenti», rammenta Carlos Williams.

Massimo Bacigalupo

Dopo un lunghissimo restauro il capolavoro di Botticelli si ripresenta al pubblico con colori intensi e splendidi. E ora, forse, si riaprirà anche la discussione sull'interpretazione dell'Allegoria...

Torna la Primavera in fiore

FIRENZE — Adesso si apre il caso Botticelli. L'inaugurazione della «Primavera» restaurata, avvenuta ieri mattina in Palazzo Vecchio presenta il presidente della Repubblica Pertini, ha infatti portato con sé una serie di sorprese e di sensazioni non del tutto adatte a molte discussioni.

Quando i flash si sono alzati sul dipinto, silenziosamente ospitato nella Sala del Gigli, ci si è immediatamente accorti delle enormi differenze tra prima e dopo l'intervento scientifico effettuato in questi mesi dagli esperti del Gabinetto di Restauri della Fortezza da Basso. Proviamo allora a leggere il capolavoro nella sua nuova versione. I toni grigi e scuri, che prima offuscavano l'insieme e che rendevano difficile la lettura dei particolari ai mille occhi indiscreti che ogni giorno la penetravano, sono definitivamente scomparsi.

Al loro posto imperano ora colori vivi, accessi, gaudenti. Zeffiro, uno degli dei del centro, era verde scuro e appare adesso di un azzurro intenso. La Ninfa che gli sta accanto è di un bianco acceso. Al centro del dipinto, maestosa e soave al tempo stesso, si innalza la bellezza di Venere sovrastata da un piccolo e giocoso Cupido. Le tre Grazie, infine, hanno acquistato una intensità più calda e sensuale. Ma l'operazione restauro è ancora più evidente sui fondi. La boscaiglia, un tempo nera e folta, vede ora rispuntare gli aranci e tra i rami filtra un paesaggio luminosissimo. Rinasciamo i fiori tra il tappeto erboso posto in basso: margheriti-



ne, piccole corolle, petali sparsi per un cammino d'aroma e di grazia che subentra alla oscurità precedente. Importantissimo — come hanno spiegato i tecnici del restauro al Presidente Pertini e alle altre autorità presenti all'inaugurazione — è stato il recupero del «verde» che ha risolto in pratica il problema della trasparenza e della leggibilità senza alterare ulteriormente i valori cromatici originali.

In sede di analisi si pensava all'inizio ad una modificazione dei pigmenti verdi in marrone con l'impossibilità di un loro recupero: esami più dettagliati di laboratorio hanno invece portato alla conclusione che i danni erano stati provocati da un precedente restauro. Di modo che, una volta tutti questi strati ag-



Due particolari dell'Allegoria della Primavera

giuntivi, ci si è trovati di fronte ad un «verde» in buono stato di salute anche se difficilmente recuperabile per la presenza di alcuni toni aggiuntivi. Si è operato allora su livelli differenziati che hanno trovato via via il loro equilibrio graduale. L'insieme, come si presenta oggi, libero cioè dalle antiche patine che lo oscuravano, rimette in gioco gran parte dell'interpretazione dell'opera.

Con il nuovo intervento di restauro le figure principali, pur vedendo riconosciuto il loro valore di risalto, trovano un rapporto diverso con il fogliame retrostante che viene invece definito nei suoi contorni e che possiede alcuni punti specifici di riferimento. Anche il fondo e gli alberi vengono quindi recuperati in un insieme che privilegiava

La cosiddetta «Primavera» l'opera indubbiamente più famosa tra quelle dipinte da Sandro Botticelli e certo il più famoso dipinto mitologico del Quattrocento fiorentino. L'opera, eseguita attorno al 1478 per Lorenzo Di Pierfrancesco dei Medici, un giovane cugino — allora appunto quindicenne — di Lorenzo il Magnifico.

Giorgio Vasari vide la «Primavera» nel secolo successivo, assieme al suo «pendente», qualche anno posteriore. «La nascita di Venere», e lo descrisse, con ambigua sinteticità, come «Venere che le Grazie la fioriscono, dinotando la mano destra; sopra di lei il suo aligero e capriccioso compagno, Cupido, seccava una freccia verso il gruppo mirabile delle Grazie».

L'assunto di partenza, tuttora non eludibile, è che la «Primavera», nel suo grandioso e nuovissimo impianto tematico di natura mitologica non poteva non avere, nella mente dell'artista o, più probabilmente, dell'incaricista che dettò al Botticelli il soggetto, un significato più profondo, che facesse tutt'uno il suo tema con l'impianto formale messo in opera dal pittore.

Ma in che ambito rinvenire questa unità superiore e come conciliare i due termini

Quella Venere è ancora un mistero

— Venere e la Primavera — esposti dai Vasari? Venere è la figura centrale del dipinto — sembra dare il benvenuto allo spettatore sollevando la mano destra; sopra di lei il suo aligero e capriccioso compagno, Cupido, seccava una freccia verso il gruppo mirabile delle Grazie.

Non del tutto chiaro era il ruolo del personaggio all'estrema sinistra, immancabilmente riconoscibile come Mercurio.

Ma quale era il ruolo e il significato di questa epifania pagana? Le risposte, prive tutte di un congruo apparato di prove documentarie ed antiche, si dividono su un ventaglio diversificato di ipotesi, tutte destinate, quale più e quale meno, ad arenarsi su scogli ardui e imprevedibili. Ricordiamone soltanto

alcune: la Primavera è in realtà una allegoria del mese dell'anno; una raffigurazione della Venere-Humanitas raccomandata da Ficino a Lorenzo Di Pierfrancesco; una fedele rappresentazione del sistema filosofico neoplatonico del Ficino; una allegoria amorosa connessa al coevo trend della cultura fiorentina o a fonti nordiche e tardo medioevali; la semplice cronaca di un ballo contemporaneo cui prendevano parte la personalità storica della poca, guidato dalla Dea dell'Amore.

Il significato ultimo del dipinto resta dunque ancora da scoprire. Letta di Lorenzo il Magnifico non fu, come la ricerca più aggiornata ha sottolineato, una età dell'oro e di balde sicurezze, ma anzi una era di dubbi, nostalgia, incertezze. Con l'apparire del Savonarola l'ardore di un credo pagano-cristiano tentato dai filosofi di Careggi fu spazzato via d'un sol colpo.

Anche Botticelli si pose al seguito del «partito» di rinascita rinnegando le radici culturali di questo capolavoro che oggi, restaurato e restituito alla ricchezza della lettura figurativa, pare prendersi, una volta di più, la meritata rivincita storica.

Nello Forti Grazzini

solo le figure principali. Il pathos della Primavera appare oggi più limpido, quasi antichistico con quei corpi ben delineati e quel rapporto armonioso tra la Ninfa e Zeffiro non improntato su una sensazione di perversione demologica, ma su una dolcezza penetrante che rende più leggiero il senso feroce che manifesta il dio posto tra gli alberi.

I primi giudizi sono ovviamente improntati all'attendimento e alla moderazione. Primo tra tutti il Presidente della Repubblica il quale ha voluto solamente dichiarare: «Un mio parere sarebbe azzardato. Noto comunque le differenze dall'opera che lo vidi nel lontano 1924. La Primavera è e resta bellissima: secondo me è l'opera più intensa che abbiamo del periodo rina-

scimentale». Pertini ha quindi visitato le mostre contenute in Palazzo Vecchio, «La città degli Uffizi» e «Metodo e scienza operativa e ricerca del restauro» che riteneva appunto la Primavera restaurata. Con esse si riprende il discorso avviato tre anni or sono con i grandi espositivi mediceo, tentando un approccio non superficiale con un passato glorioso, troppo spesso appannaggio solo di fini turistico-consumistici.

La mostra dedicata al restauro cerca di ripercorrere le orme della fortunata esposizione «Firenze restaurata» che si tenne dieci anni sono, dopo la disastrosa alluvione del '66. Allora si puntò molto alla «didattica del restauro», anche sulla scia di quella generazione degli «angeli del fango» che

accorse generosamente a dare il proprio contributo alla rinascita della città dell'arte ferita nel suo ventre.

Oggi, invece, si pone l'accento sull'idea di un restauro, quindi sulle nuove e moderne tecnologie che vengono applicate nel settore. Salvo poi scoprire che uno dei gabinetti di restauro più famosi nel mondo, l'Opificio delle pietre dure diretto da Umberto Baldini che ha eseguito il lavoro della Primavera, è sul punto di chiudere per la disastrosa situazione finanziaria in cui si trova e per mancanza di spazi da destinare ai laboratori. Forse varrebbe la pena di scandagliare più a fondo gli strati della Primavera. Vi si troverebbero tante sorprese del genere.

Marco Ferrari