

# Spettacoli

## Cultura

### Qualche riflessione a partire da un'intervista di Cacciari

# Davvero la Destra è un «atteggiamento»?

**I**L SETTIMANALE è «Panorama». Il titolo è «Parlami». L'intervista è a Massimo Cacciari e credo che l'abbiano letta tutti con una certa sorpresa. Gli interlocutori di quel «parlami» sono un gruppo di giovani (Marco Turchi, Giancarlo Accame, Stenio Solinas) che in polemica col Msi, legati alle idee di «rifondazione culturale» di Pino Rauti, vicini alle posizioni della «Nuova destra» francese, si sono coalizzati intorno a pubblicazioni letterarie e politiche. La sede di quel «parlami» sono oggi a Firenze un convegno dal titolo «Sinistra e nuova destra: appunti per un dibattito». Sembra essere una «notizia» destinata a far rumore. Il paginone di «Repubblica» ha titolato un corsivo di Nicola Tranfaglia «Togli il martello e metti il manganello». Era lo stesso paginone che si era completamente dedicato, una settimana prima, alle interviste dei vari figli di Mussolini. Ora l'intervista di Cacciari è abbastanza impegnativa e non può essere liquidata in poche righe. Proviamo a manifestare qui alcune ragioni della nostra sorpresa che deriva anche dall'impressione che Cacciari «forse» le sue riflessioni fino al punto di smettere prima di tutto se stesso.

**P**ERCHÉ l'analisi di una cultura non potrebbe prescindere dal confronto con chi ha con essa «familiari» politica? Prima sorpresa: uno dei principali cavoli di battaglia di Cacciari all'interno della sinistra non è stato proprio quello di «aradicare» le appartenenze alla «famiglia» politica, ma la sua uscita di disidenza che aveva regolato il rapporto tra cultura e politica nel movimento operaio? E per citare Nietzsche, un autore ormai abusato dai mass-media, Cacciari non ci inquina a leggerlo, ma a leggere il suo pensiero che ci ha mossi reattori di questo secolo avevano fatto del suo pensiero, riducendolo a «gruciac».

C'erano, nella sua ricerca, importanti elementi di rinnovamento e rottura di quell'ideologia lukacsiana che aveva impedito alla classe operaia di esplorare nuovi terreni culturali, di confrontarsi ad esempio con tematiche come quelle del «soggetto», della «persona»-figlie di discipline dalle quali la sinistra si era voluta «distinguerne». Cacciari aveva cercato di arruolare nella nostra cultura. Ora Cacciari sembra tornare indietro: per discutere di Nietzsche gli intellettuali della sinistra dovrebbero rintracciare interlocutori nelle zone della sua familiarità politica (che noi diremmo dell'ortore e politico che ne ha fatto la destra)? E quale «famiglia» rappresenta oggi POUND, quale eredità politica ha creato Céline? E per discutere meglio di Benedetto Croce dobbiamo fare un convegno con Patuelli?

Il punto di contraddizione è proprio qui: la massima apertura e spregiudicatezza che si debbono pretendere dalla propria ricerca intellettuale si immisero quando la cultura trascorrea in «gioco politico». Quando tornano in campo le tradizioni, le familiarità, le appartenenze. E la contraddizione è acuita dalla scelta degli interlocutori. Dice Cacciari che la scelta è quella di «coetanei» per rompere vecchie contrapposizioni, che De Turi è un cultore e uno studioso di Tolkien, della fantascienza, che Giancarlo Accame è uno dei commentatori politici italiani più acuti. Allora il convegno poteva essere tenuto con diciemila altre persone. Non credo che i lettori di Tolkien abbiano eletto loro rappresentante De Turi. No, è evidente che l'unico «coetaneo» che resta in piedi per il lettore dell'intervista non sta nel livello culturale degli interlocutori, ma in quelle due parole: tradizione e familiarità. E il senso del «parlami».

È l'uso «politico» che se ne può fare è evidente. Non si tratta di POUND, non si tratta di Céline, non si tratta neanche di SERRINO. Si tratta di Turchi e Accame. Ritorna Nietzsche: «l'epoca dei mediocri subentra all'epoca dei dominatori».

2) Cacciari risponde nell'intervista che a questo gruppo sta stretta l'etichetta di destra. Può darsi. Ma quando Cacciari definisce la destra di oggi dice: «destra è chi vuole che i propri figli restino chiusi dentro le vecchie stanze, dentro i vecchi recinti e i vecchi cortili». Dunque, definisce la «destra» sul terreno dei valori, dei comportamenti. E anche qui mi sembra che Cacciari smentisca se stesso. Non era anche sua la battaglia per fondare una politica moderna finalmente lontana dalle scelte di valore che i

singoli e i collettivi possano fare nella vita? E non sta proprio nella identità tra morale e politica la più grande carta segreta di ogni regime totalitario? E non sta sempre in questa stessa falsa identità il punto limite più viscoso di tutta una cultura del movimento operaio i cui schemi, quelli della III internazionale, non reggono più alle prove della storia?

Ora se c'è davvero una guerra civile che questo paese deve superare e nella quale il '68 ha passato, ma poche responsabilità è proprio quella che è nata e che sempre nasce quando si vogliono fondere «categorie politiche» sulla base dei valori, dei costumi, degli atteggiamenti. Effettivamente oggi la dissoluzione dello Stato si è accolta ad una «infezione morale» di azione politica, che ha portato alla «morte» indiretta che il potere restringe il peso delle zone che ha «occupato» nella società. Non si sente affatto il bisogno di una nuova fondazione teologica.

«Il Grande Politico risulta dalla piena assunzione della morte di Dio», e Cacciari non si deriva neanche Bismarck grande politico perché comunque espressione di un tentativo di conciliazione tra cultura e Stato. Dio è morto. Ma la destra sarebbe un atteggiamento, una religione. Cacciari sulla «labilità» della linea che separa religiosità da laicità ha dimenticato la Grande Politica?

3) L'idea che non abbia più senso il confine tra destra e sinistra è del resto un'idea che va conosciuta da tempo. Ma alla Biennale di Venezia, ad esempio, prendono tecnici avventizi, che cambiano ogni volta, e questo è pericoloso», commenta Michael Compton, direttore della Tate Gallery di Londra.

Gli americani ce l'hanno con la burocrazia. «Quando si devono fare i business non c'è tempo da perdere. Da noi una telefonata e si decide. Qui invece chi «ha le mani legate», chi aspetta la firma, insomma non si sa mai a chi si deve rivolgere», sentenziano all'unisono Thomas Messer, direttore del Guggenheim Museum e Richard Oldenburg del Museum of Modern Art di New York.

Tagliata fuori dai circuiti internazionali, povera di gallerie e fondazioni di arte contemporanea, stritolata da normative vecchie e ferree, l'Italia rischia sempre più di limitarsi a conservare il passato, senza incidere, non diciamo sull'arte del futuro, ma su quella del presente o del passato più prossimo. «Si ripropone nel nostro paese», denuncia Augustus Monferini Calvesi, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, «l'eterna frattura tra una produzione artistica all'avanguardia nel mondo e una organizzazione di musei che non è in grado di raccogliercela e documentarla. Se non ci fossero stati i collezionisti privati, non avremmo in Italia le avanguardie storiche; ora rischiamo di perdere anche le documentazioni di quelle nuove».

Così è giunto a proposito il faroico convegno organizzato per quattro giorni a Bari dal Ministero dei Beni culturali sul tema «Musei e collezionismo d'arte contemporanea», che ha chiamato a raccolta da tutto il mondo i «nostri» scritti del settore. E chissà se dopo tanto parlare e denunciare non si appropria qualche cambiamento. Le soluzioni sono diverse da Stato a Stato. In America, predomina come è noto il meccanismo privato, favorito da drastiche riduzioni di tasse per chi investe nelle «Belle arti».

I dirigenti dei musei sono manager, amministratori più che studiosi. «Si diventa prima curatori, poi mostre», spiega Oldenburg — poi direttori. Ma a questo punto si resta travolti dai problemi di gestione e di amministrazione, per cui ci si limita a scegliere altri esperti che cureranno le mostre e curano la nostra cultura. Dipendenti privati con responsabilità pubbliche, come si definiscono, hanno budget da capogiro per le loro collezioni (sei milioni di dollari l'anno il Guggenheim, tre milioni il Museum of Modern Art) e non amano mandare in giro il mondo. «I nostri si fanno solo a chi ci dà qualcosa di adeguato in cambio», è il secco commento, ma poi giungono elegantemente sulla polemica per la mostra veneziana in USA.

È necessario è sempre lo Stato, invece, in Inghilterra, dove la Tate Gallery allarga al punto i suoi acquisti da avere seri problemi di spazio. Quasi un archivio dell'arte contemporanea inglese, la Galleria «compensa anche opere che non verranno mai esposte» — spiega Michael Compton — «circa duecento l'anno entrano e fanno parte della nostra collezione, tanto che stiamo pensando di fare come in America: mettere in vendita il surplus di opere». Non vedendo di buon occhio il collezionismo privato, che rimane sommerso come in Italia per paura delle tasse, gli inglesi vi sopprimono con la massiccia presenza statale e si tengono ben stretta le loro collezioni. «Spostare un quadro comporta troppi rischi. Si possono correre solo per mostre che abbiano una vera garanzia di



In alto, Pablo Picasso «Autoritratto del 1906». A sinistra una foto dell'artista

### A Bari un convegno con i più grandi direttori dei musei internazionali

# «Ma voi italiani con le mostre siete un disastro!»

**Dal nostro inviato**

**BARÌ** — Con i tedeschi non si riesce a scambiare parole. «Voi italiani siete troppo improvvisatori, noi invece abbiamo bisogno di programmare in tempo», dice Peter Weiermair, direttore della Kunstverein di Francoforte.

Gli inglesi hanno paura che roviniamo i quadri. «Per carità, avete persone molto preparate, ma alla Biennale di Venezia, ad esempio, prendono tecnici avventizi, che cambiano ogni volta, e questo è pericoloso», commenta Michael Compton, direttore della Tate Gallery di Londra.

Gli americani ce l'hanno con la burocrazia. «Quando si devono fare i business non c'è tempo da perdere. Da noi una telefonata e si decide. Qui invece chi «ha le mani legate», chi aspetta la firma, insomma non si sa mai a chi si deve rivolgere», sentenziano all'unisono Thomas Messer, direttore del Guggenheim Museum e Richard Oldenburg del Museum of Modern Art di New York.

Tagliata fuori dai circuiti internazionali, povera di gallerie e fondazioni di arte contemporanea, stritolata da normative vecchie e ferree, l'Italia rischia sempre più di limitarsi a conservare il passato, senza incidere, non diciamo sull'arte del futuro, ma su quella del presente o del passato più prossimo. «Si ripropone nel nostro paese», denuncia Augustus Monferini Calvesi, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, «l'eterna frattura tra una produzione artistica all'avanguardia nel mondo e una organizzazione di musei che non è in grado di raccogliercela e documentarla. Se non ci fossero stati i collezionisti privati, non avremmo in Italia le avanguardie storiche; ora rischiamo di perdere anche le documentazioni di quelle nuove».

Così è giunto a proposito il faroico convegno organizzato per quattro giorni a Bari dal Ministero dei Beni culturali sul tema «Musei e collezionismo d'arte contemporanea», che ha chiamato a raccolta da tutto il mondo i «nostri» scritti del settore. E chissà se dopo tanto parlare e denunciare non si appropria qualche cambiamento. Le soluzioni sono diverse da Stato a Stato. In America, predomina come è noto il meccanismo privato, favorito da drastiche riduzioni di tasse per chi investe nelle «Belle arti».

I dirigenti dei musei sono manager, amministratori più che studiosi. «Si diventa prima curatori, poi mostre», spiega Oldenburg — poi direttori. Ma a questo punto si resta travolti dai problemi di gestione e di amministrazione, per cui ci si limita a scegliere altri esperti che cureranno le mostre e curano la nostra cultura. Dipendenti privati con responsabilità pubbliche, come si definiscono, hanno budget da capogiro per le loro collezioni (sei milioni di dollari l'anno il Guggenheim, tre milioni il Museum of Modern Art) e non amano mandare in giro il mondo. «I nostri si fanno solo a chi ci dà qualcosa di adeguato in cambio», è il secco commento, ma poi giungono elegantemente sulla polemica per la mostra veneziana in USA.

È necessario è sempre lo Stato, invece, in Inghilterra, dove la Tate Gallery allarga al punto i suoi acquisti da avere seri problemi di spazio. Quasi un archivio dell'arte contemporanea inglese, la Galleria «compensa anche opere che non verranno mai esposte» — spiega Michael Compton — «circa duecento l'anno entrano e fanno parte della nostra collezione, tanto che stiamo pensando di fare come in America: mettere in vendita il surplus di opere». Non vedendo di buon occhio il collezionismo privato, che rimane sommerso come in Italia per paura delle tasse, gli inglesi vi sopprimono con la massiccia presenza statale e si tengono ben stretta le loro collezioni. «Spostare un quadro comporta troppi rischi. Si possono correre solo per mostre che abbiano una vera garanzia di



Nonostante le mille mostre a lui dedicate Picasso non finisce mai di stupire. Oggi a Roma si apre un'esposizione mai organizzata prima: il tema è il Mediterraneo

# E Picasso uscì dalle acque

**ROMA** — Jean Laymarie, direttore dell'Accademia di Francia che già curò, vivo Picasso, la grande esposizione al Grand Palais e al Petit Palais del 1966, ha fatto dono a Roma di una mostra assai bella e su un tema straordinario e irripetibile: mostra coi mille pezzi raccolti da William Rubin a New York; c'è stata l'esposizione a Monaco, passata nel 1981 al Palazzo Grassi di Venezia, della collezione della nipote Marina Ruiz Picasso.

Oggi a Villa Medici si centra un tema che, nell'artista, risulta come un carattere dominante e stilistico: il Mediterraneo come grembo primordiale, risorgente civiltà e mitografia laica dell'avventura umana. Picasso questo Mediterraneo non l'ha dovuto inseguire, come hanno fatto tanti altri grandi europei scesi al Sud per trovare se stessi e il mondo. Se lo portava in grembo, nel



La collezione americana Peggy Guggenheim, Holm, mostra nel 1973

lo sguardo, nei sensi e nell'eros, nell'immaginazione vulcanica. Se andiamo a cercare i luoghi della sua creatività — quanti sono mediterranei? Barcellona, Cadacés, Juan-les-Pins, Saint-Raphael, Cannes, Cap d'Antibes, Vallauris, Mougins... E poi ecco l'Italia del 1917-1919 per le scenografie e i costumi di «Parade» di Satie (allestito al parigino Châtelet) e del «Pulcinella» di Strawinski/Fergolosi.

Roma, Napoli, Pompei, di passaggio Firenze e Milano. Questa specie serena, energica e tutta nuova di gigante gigantasse mediterraneo che entra nello spazio della pittura (come accadeva, in maniera assai diversa, anche nello spazio metafisico di Giorgio De Chirico).

Certo questo Picasso della «nuova classicità» non invoca un «ritorno all'ordine»; e chi oggi ha in mente il ricic-

claggio della classicità italiana compiuto da un certo Novecento e dal fascismo, proprio della sua creatività, il fare molte utili riflessioni. Guardate «Donna seduta» del 1920, popolana incredibilmente antica ma moderna (è il suo omaggio al fatto che nel suo soggiorno italiano Picasso rivisse la sua attenzione anche alle belle mode delle dame della scalinata di Trinità dei Monti e alle piazze di Napoli). La lettura della lettera, «La fonte», «Grande bagnante», «Famiglia in riva al mare» con quell'indimenticabile fulgore rosso del tre corali nella luce meridiana (più intenso che nel miglior Renoir), e quel sublime momento della giovinezza piena e come stupefatta della propria energia che è fissato nel capolavoro «Il flauto di Pan». Più mediterraneo di così non ci può essere, qui il Mediterraneo e l'Europa sono veramente il grembo d'una vita nuova.

Sono tutti dipinti del 1921 e tutti dedicati a Roma. Ma la classicità di Picasso è ristrutturata sul cubismo e sulla plastica nera, ha preso dentro sé tutta la melanconia dei disperati del periodo blu e tutta la tenerezza, l'amore e la fratellanza delle figure umane del periodo rosa della gioia di vivere. Basta guardare «I due fratelli», il «Nudo su fondo rosso» e «L'incisione» del 1900, quest'ultimo splendente, carne rosata come per un incrocio fra un anatenato o re nero con un kouros greco.

Un completo intreccio di pubblico e privato è quello tedesco, dove non c'è città che non abbia il suo spazio per gli artisti contemporanei. Ci sono le Kunstvereine, dove un secolo e mezzo fa gli artisti in polemica con la cultura della Corte trovarono spazi per le loro opere e la loro ricerca. «Ora si fanno solo esposizioni», spiega Peter Weiermair — «con scambi tra vari paesi (Austria, Olanda, Svizzera), con i quali siamo coordinati anche per i programmi. Con l'Italia è difficilissimo avere rapporti, perché voi non avete progetti a lungo scadenza. Solo adesso siamo riusciti a instaurare una collaborazione costante con la Galleria Comunale d'Arte moderna di Bologna».

Finanziate dai Comuni e dai privati («ma i budget oggi sono molto ridotti e per questo sarebbe necessario collaborare di più», afferma Weiermair, le Kunstvereine non hanno trenta. Ad esse si affiancano le Kunsthalles che espongono arte antica e moderna. E non è raro il caso che le due istituzioni lavorino insieme. «A Francoforte stiamo facendo una mostra su Medardo Rosso, contemporaneamente la Kunsthalles espone opere di Rodin che su Rosso esercitò un notevole influsso».

Non mancano strutture con collezioni permanenti: a Muenchengladbach, ad esempio, una città di 260 mila abitanti, è stato aperto da poco un museo civico, che acquista opere sul mercato, ma si fonda anche su un originale rapporto con i collezionisti privati.

«Molti di loro non sanno dove mettere i quadri», spiega Johannes Sieders, il direttore — «noi li prendiamo in gestione per ventiquattro anni, periodo nel quale possiamo utilizzarli come vogliamo. Siamo in contatto anche con Panza di Biumo, il vostro più famoso collezionista».

Perché in Italia di tutti questi metodi non c'è neppure l'ombra? Solo di recente le nuove norme fiscali permisero di far uscire i quadri dalle ville private per entrarli nelle gallerie pubbliche, senza che sia lo stesso donatore a dover pagare, ma per quanto riguarda la politica degli acquisti... «Ma che acquisti», espone Dario Durbin, da poco sovrintendente della Galleria nazionale d'Arte moderna, «se non i dipinti di Picasso? Ci devono ancora approvare il bilancio dell'anno prossimo. Ho tirato fuori 700 mila lire dalle mie tasche per comprare i francobolli, nella galleria ci piove, l'impianto elettrico del 1911 e si rompe in continuazione, le collezioni sono tutte da sistemare, non c'è posto per fare le mostre, i custodi non bastano, i ministri vanno e vengono e non ci si capisce nulla. Non si fa mai in tempo ad acquistare un quadro all'estero perché non abbiamo un fondo apposito, ma dobbiamo ogni volta fare la richiesta, aspettare decine di approvazioni. Quando ormai siamo pronti l'asta è stata fatta. Il quadro venduto e, se lo vogliamo, lo dobbiamo pagare il doppio. Non abbiamo nessun tipo di autonomia, come ad esempio l'Ufficio centrale del restauro e del catalogo, e così davvero non si può andare avanti. E che non si vada avanti lo dimostra la Galleria nazionale d'Arte moderna e contemporanea, dove le più grandi collezioni sono quelle dell'800».



## Informazioni Einaudi

Novembre 1982

**Morante**  
Araceli. «Del «drumone» ottocentesco... la Morante non ci risparmiò nulla». (Paolo Misri, «La Repubblica»).

«... questo schema «ottocentesco» è qui sempre più travolto da un vento di assoluto. Senza dubbio, quest'opera è fatta per chi sa che cosa è stata, finché è esistita, la letteratura». (Franco Fortini, «Corriere della Sera»).

«... un evento memorabile... nella narrativa italiana di questi anni. Una scrittura stupenda per solennità e completezza ritmica...». (Giovanni Raboni, «Il Messaggero»).

«Supercoralli», pp. 328, L. 9.000.

**Arte medievale**  
San Bernardo e l'arte cistercense di Georges Duby. Un libro di storia e di cultura artistica. Un'avvincente narrazione.  
«Saggi», pp. 211, con 48 illustrazioni fuori testo, L. 28.000.

**Braudel**  
Civiltà materiale, economia e capitalismo.  
«Biblioteca di cultura storica». Tre volumi.  
1. «Le strutture del quotidiano», pp. xxviii-328, con 25 illustrazioni, L. 9.000.  
2. «I giochi dello scambio», pp. xxii-641, con 31 illustrazioni, L. 43.000.  
3. «I tempi del mondo», pp. xxvi-701, con 31 illustrazioni, L. 30.000.

**Benjamin**  
Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922. Nel secondo volume delle opere di Benjamin, a cura di Giorgio Agamben, le riflessioni su questioni di critica, metodo e politica.  
«Einaudi Letteratura», pp. xxii-384, L. 20.000.

**Fruttero e Lucentini**  
La cosa in sé. I due noti romanzi di Fruttero e Lucentini in un divertentissimo dramma d'azione.  
«Collezione di teatro», pp. 92, L. 2.000.

**De Filippo**  
Mettilti al passo. Un lavoro di Claudio Bracchini nato dall'insegnamento di Eduardo alla Scuola di Drammaturgia dell'Università di Roma.  
«Collezione di teatro», pp. 91, L. 2.000.

**Cechov**  
Atti unici. Letti, Platoneo. A cura di Vittorio Strada. Traduzioni di Vittorio Strada e Ettore Lo Gatto.  
«Collezione di teatro», pp. 92, L. 2.000.



**Grahame**  
Il vento nei salici. Una favolosa storia in gesso di animali parlanti, l'equivalente inglese del nostro Pinocchio, nella versione di Beppe Venoglio.  
«Supercoralli», pp. 223, L. 18.000.

**Libri per ragazzi**  
Cera due volte il barone Lambert di Gianni Rodari. Nuova edizione illustrata.  
pp. 107, L. 10.000.

**Rose nell'instabilità** di Bruno Munari. La fantasia di Munari suscita la creatività dei giovani.  
pp. 64, L. 12.000.

**Quando passarono le anatre** di Giuseppe Bufalari. L'avventura di quattro ragazzi in un'isola mediterranea.  
pp. 113, L. 10.000.

**Il letterato e le istituzioni**  
Il primo volume di una nuova storia della Letteratura italiana. La dirige Alberto Asor Rosa e vi collaborano oltre cento insigni studiosi italiani e stranieri. In questo volume dal titolo *Il letterato e le istituzioni*, il lettore troverà: le corti medievali, le università e gli Ordini domenicani e francescani, lo Stato rinascimentale e le accademie, la scuola, i giornali e le riviste, i partiti politici.  
pp. xxii-1072, con 32 tavole a colori fuori testo, L. 70.000.

## Einaudi

Matiide Passa  
Dario Nicocci