



Arturo Martini,
«Busto di bambina» (1928)

Al Palazzo della «Permanente» a Milano si è aperta una grande mostra sulla pittura e la scultura del «Novecento». Ma quel movimento, che negli anni Venti si vestì dell'ideologia fascista, fu davvero solo arte di regime?

Pittori di terra, d'aria, di mare

MILANO — Nei larghi spazi della «Permanente» di via Turati, s'è aperta, ieri pomeriggio, l'attesa mostra del «Novecento italiano». Coadiuvata da un gruppo di studiosi, ne è ordinatrice Rossana Bossaglia, che già qualche tempo fa, all'argomento, aveva dedicato un lungo saggio. Giustamente, gli anni entro cui sono state scritte le opere vanno dal 1923 al 1933: cioè dall'anno della mostra alla Galleria Pesaro, momento iniziale del fenomeno novecentista, a quello in cui uscì il famoso «Manifesto della pittura murale» di Sironi, che inaugurava una vicenda in qualche modo diversa da quella del primo periodo. Tra sculture e dipinti, sono circa centocinquanta le opere raccolte e a guardarle ci si rende subito conto che non è in alcun modo possibile ricondurre ad una sola matrice programmatica o stilistica. Tutt'altro che omogeneo è infatti il «Novecento italiano» nel suo insieme, poiché motivi di opportunità, di alleanze, di amicizia, di giochi mercantili vi hanno operato all'interno mescolando e confondendo le carte.

Tuttavia alcuni segni caratteristici generali, almeno per un gruppo di artisti, vi si possono senz'altro riconoscere. Si tratta degli artisti che allora erano più vicini a Margherita Sarfatti, animatrice e organizzatrice, nonché teorica di quell'impresa. In Italia, nel clima di restaurazione post-bellico, l'orientamento prevalente fu allora quello di una promozione classicistica delle arti. Cipriano Efisio Oppo, pittore e personaggio di rapida carriera (segretario del Sindacato nazionale degli artisti, deputato al parlamento fascista come rappresentante della categoria, membro d'influenza determinante nelle principali giurie), invocando il classicismo, scriveva: «Tradizione italiana vuol dire: chiarezza di racconto; simpatia; sana sensualità; gioliosità ma non frivolezza; mai smaturamento simbolico; pessimismo, incompreso; mai gusto dell'orlo, del decoro, dello strano, dell'aristocratico. Con tale criterio, Oppo voleva favorire una «sorta di fiancheggiamento in spirito plastico del fascismo». Ma persino gli astrattisti ci tenevano a essere «classici». Carlo Belli sosteneva addirittura, nel suo saggio «KN», l'identità dell'ordine estetico dell'astrattismo con l'ordine politico del fascismo: «Gli uomini irrimediabilmente in un ordine luminoso, ecco la meta».

Erano dunque parecchie le voci del coro. Di tutte però, la più squillante era quella della Sarfatti, amica e confidente personale di Mussolini sin dai tempi dell'interventismo, collaboratrice per l'arte del «Popolo d'Italia» e coinvolta sin dall'inizio nelle esperienze e nelle ricerche dei pittori più vivi e innovatori dell'ambiente milanese, quegli stessi artisti cioè che erano stati al fianco del futuro capo del governo ai tempi delle «giornate radiose». In un articolo tra i più impegnativi fra quelli scritti a tale proposito, la Sarfatti ha tentato una sintesi delle sue idee sul rapporto fra arte e fascismo, facendovi intervenire Carducci quale rappresentante dell'italianità rovente; Pascoli come cantore di quel gigante legato e muto che allora cominciava a farsi con il settario appellativo di proletariato; d'Annunzio come espressione di un'urbanesimo esasperato e senso eroico della vita; il tutto confluito in Mussolini, nel suo «stile», nella sua «prosa secca, netta, recisa, fatta soprattutto di verbi e sostantivi».

E la Sarfatti continuava, descrivendo tale prosa come fosse una vera e propria opera plastica: «Banditi i sinonimi, la prosa procede a grandi masse campite, energiche, senza sfumature, a linee decise; stile affresco; espressioni che andrebbero bene per un quadro di Sironi. Del resto è proprio di qui che fa discendere, analogamente, le indicazioni per un nuovo linguaggio dell'arte: «Semplicità, concisione e chiarezza di pensiero e di espressione sono le grandi parole d'ordine per lo stile artistico di un nuovo regime... lo stile del novecento classico, che è stile fascista».

Sin da principio, la Sarfatti cercò di compromettere Mussolini nella sua vagheggiata idea di dar vita a uno schieramento artistico di sinistra, la natura, e Mussolini, inizialmente, non mostrò di detersene. Alla prima mostra del «Novecento italiano», aperta a Milano il 14 febbraio del '26, Mussolini giunse infatti a inaugurare con un discorso. Ormai la crisi seguita al delitto Matteotti era stata superata e il processo sulla via della soppressione delle libertà per la definitiva fondazione dello Stato totalitario era in atto. Tre mesi prima che intervenisse il Tribunale speciale era già entrato in funzione e gli arresti degli antifascisti s'intitolarono. Adesso, con più serenità, Mussolini poteva quindi interessarsi ai «problemi dello spirito».

In quella occasione, egli parlò con le stesse parole che la Sarfatti adoperava ormai da tempo sul «Popolo d'Italia»: «La pittura e la scultura qui rappresentate sono forti come l'Italia di oggi... Difatti nelle opere qui esposte vi colpiscono questi elementi caratteristici comuni: la decisione e la precisione del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure». Questa linea di tendenza verso il concreto, il semplice, verso «una forma di sintesi» che superasse l'abusata sensibilità tonale, non era tuttavia una conseguenza puramente sarfattiana; era invece un fatto che si stava rivelando in tutta l'Europa, dove ormai numerosi artisti si stavano preoccupando più di una ricostituzione del linguaggio che di una sua novità. La qualcosa non significa che le esperienze precedenti, dal cubofuturismo alla metafisica, dall'espressionismo ai primitivismi, non costituissero nelle nuove ricerche. Era anzi questo, appunto, il lato più interessante anche degli esponenti maggiori del «novecento» italiano, sia Sironi a Funi, ma anche d'altri artisti di storia diversa, che allora si avvicinavano, da Carrà a Casorati, da Tozzi a Guidi, da Campigli a Ceracchini,

Tre denunce americane per «Missing»

WASHINGTON — «Missing» è il film che ha ricostruito, quasi dieci anni dopo, il «caso-Horman», cioè la scomparsa e il brutale assassinio di un giovane americano nel Cile di Pinochet nel film di regista Costa Gavras. Oltre a Costa Gavras i tre hanno speso denunce anche contro Thomas Hauser, autore del libro cui si è ispirato Costa Gavras. In realtà Hauser raccolse con assoluta fedeltà i racconti di Ed Horman, padre di Charles, della moglie Joyce e dell'amica Terry Simon. All'uscita del film sugli schermi scoppiarono negli USA grosse polemiche perché gran parte dei cineasti americani ignorarono la reale portata dell'intervento del governo nel golpe di Pinochet. Per sedare gli animi il Dipartimento di Stato rilasciò una dichiarazione ufficiale nella quale sostanzialmente si difendeva l'operato di Davis. Anche le inchieste ufficiali, provocate dall'assidua ricerca di verità di Ed Horman, fino ad oggi non hanno fatto che ribadire che non c'è nessuna prova di complicità del personale diplomatico in Cile. A questi risultati, finora, si era appigliato lo stesso Davis, che aveva sempre assunto a prova della sua innocenza. La denuncia, quindi, arriva a scoppio ritardato. Da parte sua l'avvocato della Universal, casa di produzione del film, ha reagito alla denuncia sostenendo che «Missing» non ha alcun contenuto diffamatorio e che difenderà con tutti i mezzi l'opera di Costa Gavras.

Publicata una raccolta di saggi letterari di Sebastiano Timpanaro: al centro il ruolo storico del poeta di Recanati, sullo sfondo dieci anni di dibattiti e di polemiche culturali

Leopardi, sei contento della sinistra italiana?



Giacomo Leopardi nel 1826

È IMPOSSIBILE trovare qualcuno che non provi piacere — quanto meno un piacere estetico — di fronte alla singolare chiarezza, ragionevolezza e precisione alle quali Sebastiano Timpanaro dedica le sue pagine di saggi filologici, di storia della cultura o, come nell'ultimo recentissimo volume, «Antileopardiano e neomodernità nella sinistra italiana» (ETS, pp. 244, lire 15.000), di vivace dibattito e polemica su alcuni momenti fondamentali della nostra esperienza letteraria e politica. Ed è un merito, questo, che va sottolineato, giacché l'ordine, la concretezza e soprattutto l'informazione di prima mano — ciò che insomma dovrebbe costituire l'indispensabile bagaglio di un studioso serio — si vanno talmente perdendo, sono talmente caduti in disuso che non solo nessuno sembra ormai far più caso alla pretesa vacuità di quasi tutti gli scritti che si stampano, anche dei più celebrati, ma tutti finiscono per avallare, giustificare e incoraggiare quella che non è soltanto un vezzo o una moda, ma una tendenza: la confusione contrabbandata per profondità di pensiero.

Di che si tratta, in due parole? Della difesa del messaggio leopardiano — contestatore d'ogni possibile progresso, consapevole dell'inevitabilità dell'infelicità umana, radicalmente materialistico — contro gli opposti messaggi, più fiduciosi nel futuro della storia, che provengono, per dirla con Timpanaro, dalle filosofie di matrice hegeliana cui vengono imputati residui di provvidenzialismo anche se immanente e laicizzato. In breve: il rifiuto d'ogni fede e d'ogni ottimismo e la certezza che in ogni possibile nuova civiltà l'uomo sarà infelice.

Ma il libro del Timpanaro va segnalato e lodato — lodato e discusso — anche, e soprattutto, per quello che dice. È vero: in gran parte, se pur rielaborati e riscritti, esso raccoglie quattro lunghi saggi già apparsi in «Bel-fagor»; ma ripercorrere oggi, a quasi dieci anni di distanza, le discussioni che a partire dal 1975 agitarono la sinistra italiana e che la videro per lo più schierata su posizioni «mazzoniane» e «antileopardiane», risulta estremamente istruttivo. Cosa rivela per prima cosa?

Ho naturalmente schematizzato e irrigidito per esigenze di spazio e chiarezza, ma i termini della questione, fondamentalmente, sono questi. Talché il pensiero del poeta di Recanati (pur così suggestivo, intelligente e persino eroico) viene a cozzare contro una problematica estremamente più vasta e agguerrita come quella consegnata al marxismo dalla filosofia classica tedesca. Che poi, almeno nelle pagine del Timpanaro, esso possa reggere il confronto, ciò dimostra la sua attualità e il suo vigore così a lungo negati o stravolti.

Rivela, direi, una certa acritica revisione di giudizi letterari in ossequio a certe linee politiche (il cosiddetto «compromesso storico», nel caso in questione), ma rivela anche la facilità con cui gli intellettuali — almeno certi intellettuali — anziché sforzarsi di problematizzare per capire, discussero per mettersi in prima fila, per esibizione e, talora, persino per carriera. In breve: dalle pagine del Timpanaro esce anche — e sia pure di scorcio — la storia di un costume.

È accettabile, chiedo ancora una volta, questa impostazione? E ancora una volta laico insoluto l'interrogativo, sperando che esso venga ripreso e dibattuto. Quanto a me posso soltanto ripetere che nel libro del Timpanaro c'è il seme per molte meditazioni, e che sarebbe un peccato che esse non germinalero in modo efficace, concreto e ragionevole. In gioco non è soltanto Leopardi — il giudizio su di lui, la valutazione del suo pensiero; in gioco sono anche i propositi — le tendenze, i traguardi — della cultura della sinistra italiana.

NATURALMENTE naturalmente esse non sono soltanto un « pamphlet », o non lo sono affatto. Sono un libro di studio e di ricerca sul primo Ottocento italiano nel quale la figura del Leopardi ritorna costantemente, difesa, interpretata e celebrata. Il poeta, anzi, è soprattutto inteso come portatore di un messaggio da sempre osteggiato, quasi mai capito e ancor oggi inattuale. Un certo risentimento del Timpanaro verso le prospettive marxiste (o che tali si definiscono) nasce appunto di qui: dalle riserve che esse non hanno mai mancato di avanzare verso il pensiero del recanatese. È legittima una tale impostazione? Mi limito ad avanzare questa domanda senza rispondere, anche per la complessità di discorso che meriterebbe. Ma l'anziano, un po' provocatorio, per sollecitare sul libro del Timpanaro quel dibattito che l'autore stesso richiede, egli stesso ritenendo d'aver scritto un volume tutt'altro che « la page » e informato a posizioni storiografiche e ideologiche minoritarie.

Sarà possibile, far sapere di più a molti, senza cadere in un errore di fondo? Sarà possibile «divulgare» senza creare nuovi miti e illusioni? E ribaltare il nodo sapere-potere? Qualche anno fa un quotidiano chiese a molti docenti, ricercatori e studenti dell'università di Roma se conoscessero cosa fosse la teoria della relatività di Einstein. Chiedevano cioè un pensiero in che mondo viviamo. I risultati furono disastrosi. Il famosissimo Einstein era come se parlasse arabo. Se soltanto quelle percentuali cambiarono un po', gli sarebbe un passo in avanti.

Gregorio Botta

Ugo Dotti

Nasce una rivista di Scienza «diversa». Ma nel dibattito che la presentava la divulgazione è finita sotto accusa



Una foto storica: il gruppo degli scienziati di via Panisperna, con Enrico Fermi, all'epoca della prima scoperta atomica

Si può divulgare la scienza? La domanda può sembrare inutile: nelle edicole spuntano riviste scientifiche «popolari» a grappoli, i servizi TV di Piero Angela fanno concorrenza a Pippo Baudo, e tutti i quotidiani si stanno lanciando sul settore con ingordigia. Dunque la scienza, di fatto, si divulga, si vende e si diffonde a piene mani. Eppure, l'opinione degli intellettuali (scienziati, filosofi, antropologi quasi uno per ogni disciplina) che «non tra sera, alla sede RAI di Roma, hanno discusso intorno al tema «evoluzione scientifica e mutamento sociale» non era affatto concorde. L'occasione del dibattito era offerta, peraltro, proprio dal primo numero di una nuova rivista, «Scienza due» (uomo e natura nella società postindustriale), recita il sottotitolo, che nasce dalle ceneri di «Test», un vecchio, aggonizzante periodico della Tattilo. «Scienza due» è arrivata ultima di una serie di almeno dieci, undici titoli di mensili nati o rilanciati negli ultimi anni. Ma con alcune differenze di sostanza: non vive a rimorchio del rotocalco di cui discende, ma è una rivista copertina al computer, e lo proclama «uomo dell'anno». «Ma è una scelta del Time: i ricercatori chiamano invece i computer idioti veloci. E lo stesso Fermi fu tormentato dall'uso dell'energia atomica. E Leo Szilard, anche lui presente quel 2 dicembre 1942 a Chicago, quando andò a stringere la mano alla fine dell'esperimento al fisico italiano, gli disse: «Credo che questo sarà

Scienziati, non parlate coi mass-media

tanti delle scienze «esatte» da una parte, ad esaltare la ricerca, gli altri (umanisti?) dall'altra, a seminarla dubbi. La tavola rotonda era stata preceduta da un vecchio e disastroso documentario della CBS sul primo esperimento della pila atomica, nello stadio di Chicago. C'era il bel volto di Enrico Fermi che sorrideva sereno, raccontando cos'era avvenuto quel 2 dicembre del 1942. Ma lo storico (Luigi Villari), ha subito detto: «Non sono di quelli che si fanno ammalare dal sorriso di Enrico Fermi. Perché non ha avuto dubbi sull'uso dell'energia atomica. E questo è terribile. La nostra è un'età dell'incertezza. E io vorrei che fosse un'età del dubbio anche nei confronti della scienza. Invece siamo invasi dalla tecnologia. Mi domando se non stiamo nascendo nuovi principi di autorità: analoghi a quelli contro i quali dovettero combattere Galileo o Newton».