

Spettacoli

Cultura

Con questa incredibile tesi Giorgio Bocca si inserisce nel revival del centenario e recupera, nel suo ultimo libro, la categoria di «socialfascista». Così in una grottesca galleria, accanto al duce, finiscono anche Gramsci, Togliatti, Nenni, Aldo Moro e Pertini...

Siamo tutti Mussolini!

Giorgio Bocca in pieno 1983 ha trovato il modo di trattare da «socialfascista» i socialisti italiani e forse attende che qualcuno gli ricambi il complimento. Egli in effetti si sforza di fornire gli ingredienti necessari ad una tale disputa nel volume, appena dato alle stampe dall'Editore Garzanti, col titolo «Mussolini socialfascista».

Protagonista apparente del libro è Benito Mussolini, al quale si affibbia quell'epiteto perché, dice l'autore, «si è voluto semplicemente difenderlo, estrarlo dalle più gravi diffamazioni e collocarlo in quell'area del socialfascismo in cui non è certo solo».

Le pagine di Bocca sono una scorribanda proprio in quest'area «fluttuante fra proletariato e produttori, fra classe e nazione, fra rivoluzione permanente e permanente bisogno d'ordine». Qui nasce e in fabbrica che produce socialismo, comunismo, fascismo, dove appunto si può fotografare Mussolini per restituire finalmente al suo autentico album di famiglia. Ci sono, insieme a lui, Gramsci e Togliatti, su altri piani, Sorel e Lenin, ma anche Farinacci e il brigatista Franceschini, il professor Vilfredo Pareto apostrofato come il professor Antonio Negri e molti altri, tutti figli del «no man's land», quella piccola e media borghesia che si veste di panni populistici, di cui Bocca è indomito fustigatore.

Ma, in compagnia di Mussolini c'è soprattutto Pietro Nenni, il più genuino esponente del «nostro socialismo». Per Bocca, infatti, nel «nessuto del socialfascismo assume un'evidenza emblematica» il rapporto tra Mussolini e Nenni, i fratelli separati del socialismo romagnolo, «i nemici che non si odiano». Invano la «storiografia antifascista» ha cercato di dimostrare che il duce non era stato un vero socialista. Egli fu un «socialista reale» che non mentì mai la propria origine, perché «il socialismo è qualcosa che si radica nel sangue». Già duce consacrato, il «suo cuore batte là», nella Russia sovietica. Se mette in moto la memoria, i suoi pensieri non per caso vanno al tempo in cui emigrò a Losanna in tasca non aveva altro che una medaglietta di Carlo Marx. Ferrino quando nel '45 il dittatore ha le ore contate, i partigiani nutrono per lui un sentimento «ambiguo», l'estrema percezione della matrice comune.

È vero, c'è stata di mezzo una guerra mondiale, con un bel trambrusto, molti dei protagonisti hanno combattuto spesso all'ultimo sangue contro il fascismo, ma tutto ciò non può far smarrire il senso profondo degli eventi, il filo rosso che percorre l'area del «socialfascismo giacobino ma familista, rivoluzionario ma melodrammatico, internazionalista ma paesano». Per non dire «coglione», se parliamo di Nenni, servo di Stalin, con spirito europeo.

L'area socialfascista, comunque, trova essenzialmente la sua identità nel fondo culturale comune, una cultura «premoderna», che mette in mostra un «alfabetismo degli alfabeti» quando si tratta di capire la «civiltà industriale» e il mercato, che trasuda disprezzo per la democrazia, considerata una parata di «mentali socialfascisti». «Devo dire, nella vita reale, nella società reale, le virtù, i doveri, i valori di cui chiacchiera la democrazia borghese? Ecco un tipico interrogativo intorno al quale si ritrovano a discutere in unico convingo il professor Pareto e il professor Negri».

Pur figlio di questa cultura, Mussolini seppe trascenderla, fu in qualche caso un anticipatore, già nel 1918, per esempio, proclamò che «la classe operaia come classe generale è una solenne impostura».

Per diminuire la statura si sostiene ancora che Mussolini era un attore. Ma non fu un attore, come sostengono «gli antifascisti del postfascismo». Certo, nel suo armadio ci sono «cento abiti, cento cappelli, dalle feluche agli elmetti piumati. Non si dimentichi però che allora il «sistemadelle parole e dei segni» aveva fatto dell'intero paese un «teatro», anzi una «compagnia di melodramma». La colpa è dunque del loggion-



no, non del tenore che «a volte esagera». D'altra parte, c'è forse una logica più sicura, un gusto di gran lunga più misurato nei riti e miti del consumismo sciorinato quotidianamente dalla pubblicità televisiva?

Siamo giunti così all'interrogativo fatale sul quale la scorribanda di Bocca subisce un arresto inatteso. Il suo ragionamento assume quasi i colori del panorama così vividamente descritto. Bocca sembra lasciarsi risucchiare dalla cultura «premoderna», quando, proprio lui, non riesce a riconoscere in quei riti la logica universale del mercato. Risucchio profondo, perché non si tratta solo di «riti televisivi». A Mussolini altri rimproverano di giocare, come Fregoli, ad «essere il contrario di se stesso». Ma del «mussolinismo irriso e ripudiato dal costume antifascista» non è forse una «riedizione bonaria e magari simpatica» la presidenza di Sandro Pertini? C'è la «stessa necessità di mettere assieme i siciliani mafiosi e quelli virtuosi», la «stessissima duplicazione del personaggio che riesce ad essere ad un tempo il rappresentante massimo del regime e il suo oppositore, il capo supremo della partitocrazia e il critico severo del partito». Sono cose che evidentemente capitano quando si ha «il socialismo radicato nel sangue», anche se, per fortuna, diverse sono le «possibilità di nuocere».

Diverse, ma nice tanto, Mussolini poté dire «via politica si fa così», dopo l'assassinio di Matteotti, di cui si assume la piena responsabilità in Parlamento. Bocca lo ricorda e poi si chiede: «Ma che altro di diverso ha fatto l'onorevole Moro, onorato dalla repubblica democratica, compianto da tutti i partiti, il giorno che in Parlamento ha rivendicato tutte le illegalità, le corruzioni, le malversazioni del suo partito democristiano, accettando implicitamente il criterio mussoliniano che «la politica si fa così»? Ecco l'altro interrogativo fatale. Qui il lettore potrebbe riconoscere in Bocca un fratello separato che, al termine della scorribanda nell'area socialfascista, finisce con l'unirsi al convivio dei professori che discutono sulle «virtù di cui chiacchiera la democrazia borghese». Ma non è il caso di impressionarsi. È difficile sottrarsi ai riti del consumismo anche quando si scrive un libro. C'è il centenario di Mussolini e un giornalista, intellettuale e storico, che ha il senso del mercato, deve pur liberarsi dalle «demonizzazioni» del fascismo. Resterebbe piuttosto da chiedersi perché nell'Italia del 1983 cresca la domanda di tale merce. Ma il discorso si farebbe troppo serio.

Fausto Ibba

È un errore la scoperta sul neutrino

PASADENA (California) — Già si sapeva, ma probabilmente la riunione di oggi della American Physical Society di Battimora dirà la parola definitiva sulla relazione scientifica, scoperta nel 1980, sulla massa del neutrino. Quella relazione, infatti, sarebbe frutto di un errore sperimentale. Dello stesso parere è anche lo scienziato Felix Boehm, del California Institute of Technology (Caltech): «L'esperimento del 1980 non trova alcun riscontro con le nostre verifiche, ha detto. Probabil-

mente quell'esperimento è un errore». La relazione scientifica oggi contestata proviene dalla University of California di Irvine (UC-Irvine): vi si afferma che il neutrino, la particella subatomica più diffusa nell'universo, è dotato di una massa, anche se essa è piccolissima e non rilevabile. Se ciò rispondesse al vero, l'universo avrebbe una massa pari al doppio di quella che fino ad oggi gli si attribuiva, il che porterebbe alla soluzione del dilemma fra l'ipotesi della inversione dell'attuale espansione dell'universo con collasso finale, e quella del proseguimento all'infinito dell'espansione in atto: se il neutrino fosse dotato di massa, sarebbe vera la prima delle due ipotesi sulla fine dell'universo.

Fin da quando la sua esistenza venne postulata, 40 anni fa, il neutrino venne concepito come una piccolissima quantità di energia, ma privo di massa. Boehm, tuttavia, sottolinea che le nuove sperimentazioni, effettuate da studiosi tedeschi, svizzeri e del Caltech dal 1981 a oggi al reattore nucleare di Gosen, in Svizzera, non escludono affatto la possibilità che il neutrino possa essere dotato di una sua minuscola massa: il loro lavoro dimostra solo che l'esistenza eventuale di questa massa non è dimostrata dall'esperimento descritto nella relazione dell'UC-Irvine.

Fra l'altro, l'ipotesi di una massa del neutrino collimerebbe egregiamente con alcune fondamentali teorie della fisica.

Trovata una icona del Greco

ATENE — Appartiene alla giovinezza artistica di «El Greco» l'icona trovata in una chiesa dell'isola di Syros ed attribuita senza ombra di dubbi al pittore spagnolo di origine cretese morto nel 1614. A datare l'opera che misura 62,5 centimetri per 52,5 e che ritrae la vergine Maria e George Mastropoulos, uno dei più autorevoli esperti d'arte bizantina. L'icona rinvenuta nella chiesa di Syros è firmata Domenico Theotocopoulos, il nome vero del pittore prima che questi si trasferisse in Italia.



LA MORTE DI GYULA ILLYÉS / Era uno degli intellettuali ungheresi più liberi e impegnati. Dalla Repubblica dei Consigli al surrealismo: in lui il realismo si fuse sempre ad un grande lirismo

Il poeta e Béla Kun

Gyula Illyés, scomparso nei giorni scorsi all'età di ottant'anni, non era soltanto un grande poeta e il patriarca della letteratura ungherese; era anche il solo superstito di una generazione intellettuale in cui l'impegno politico e la dedizione all'arte si erano trovati spontaneamente a coincidere. La sua biografia è, da questo punto di vista, abbastanza esemplare e la si direbbe come ricalcata su un modello, comune a diversi scrittori e poeti dei paesi dell'Est. Nato a Racegrespuzta nel Transdanubio da una famiglia contadina, educato da genitori di diversa fede religiosa (cattolica e calvinista), mantenuto agli studi con grandi sacrifici, il giovane Illyés era stato nel 1919 fra i combattenti dell'Armata rossa di Béla Kun e, dopo la caduta della Repubblica dei Consigli, era stato costretto a trovare rifugio in Francia. Qui si era guadagnato da vivere con i più vari mestieri, ma aveva avuto anche la possibilità di entrare in stretto contatto con i principali esponenti dell'avanguardia surrealista ai quali lo legava anche la comunanza degli ideali politici: un Aragon, un Eluard, un Tzara. Umberto Albini (che ha fatto molto per diffondere in Italia la conoscenza della sua poesia fino alla più recente scelta di liriche da lui tradotte con il titolo «La vela inclinata» per le edizioni S. Marco dei Giustiniani di Genova, con una bella nota di Giovanni Raboni) scrive che durante il soggiorno parigino, Illyés era arrivato a domandarsi se doveva adottare il francese come lingua per la sua poesia, tanto profondo era il suo rapporto col paese dove aveva trovato asilo e possibilità di una più completa formazione cultura-

le. Ma, come in un tipico poeta dell'Est (basterebbe pensare a Esenin o ai poeti cechi che fecero proprie le istanze del surrealismo), più forte era in lui il legame con la propria terra, con la matrice nazionale e contadina della sua ispirazione la cui impronta si trova in tutte le opere di prosa e di teatro che egli pubblicò dopo il suo rientro in patria nel 1926 fino agli anni 60. Dal primo volume di versi «Terra pesante» del 1928 al dramma storico «Lo stragante» del 1963 e che era stato preceduto l'anno prima dall'opera in prosa «Franto al castello» continuazione ideale di quel «Popolo della puzza» (1936) in cui Illyés rivive la condizione del contadino ungherese come «bruciante memoria esistenziale e approfondita analisi storico-sociologica» (Albini).

Illyés si era ritirato fin dal 1950 dall'attività politica per dedicarsi esclusivamente a quella letteraria. Tuttavia non bisogna dimenticare il peso che ebbe nella sua carriera l'impegno da lui esplicito nel 1945 contro il regime di Horthy fra le due guerre e come redattore e poi direttore della più autorevole rivista letteraria ungherese «Nyugat», soppressa nel 1941, esperienza poi continuata fino al 1944 con «Magyar Csillag» (Stella ungherese), come giornalista, autore fra l'altro di un volume di corrispondenze dalla Russia, dove si era recato nel 1934 al congresso degli scrittori sovietici. Come poeta, dopo la liberazione, del Partito dei Contadini e come esponente di un dissenso legale negli anni del regime di Rákosi.

Distinguere nella sua opera e nella sua multiforme attività fra i meriti dello scrittore e la personalità del militante civile non è agevole, soprattutto per chi non possa aver conosciuto da vicino il contesto culturale, storico e politico in cui Illyés ha operato. Ma al lettore italiano che si accosti alle sue poesie non sarà difficile riconoscerne l'autenticità e l'originalità, fondate su una straordinaria sintesi di lirismo e di realismo, di nostalgia e di impleta registrazione dei fatti, di passione e di evidente disciplina artistica (anche attraverso la traduzione), di pubblico e di privato.

Si legga, per esempio, una poesia come «Nuovi ubriachi», e se ne potrà cogliere un'idea: «Sto sdraiato. Cos'è? Una stazione / surrealista. Sui campi-rotaie / dei nervi treni impazziti / sfrecciano «onvinti-indietro / scassano al limite (la scassano?) / l'ultima, fatale collisione. / Poi tutto comincia a annebbiarsi / sprofondata nell'acqua buia del «nesso è finita». / Fa sentire il suo effetto l'ebbrezza: / invece ad oppio di alcool / con più avidità / di un ubriaco / contro mali antichi, morte, amore / a voi farmacisti, fedeli bettolieri / la chiede, «svelti, più presto», / il malato di quest'epoca».

Come tutte le liriche di «Vela inclinata», anche questa è una poesia posteriore al 1956, l'anno del crollo armato a Budapest: è una poesia, osserva Albini, rivolta a un «bersaglio... strano»; ma è piena di furore, certamente, di stoica disperazione, non tocca se non di striscio alcuna situazione precisa e contingente. Quale «ebbrezza» invoca il Poeta? È una poesia per tutto il mondo; ognuno di noi vorrebbe averla scritta.

Giovanna Spendel

MILANO — Tolstoj non scriveva affatto bene. Aveva uno stile grezzo, non possedeva, per così dire, il «vero scritto». Allora Ivan Bunin, che era uno stilista raffinato, si mise in testa di riscrivere l'«Anna Karenina» per dare una forma, come diceva, una «forma». Ma si arrestò ai primi capitoli. Aveva scoperto che «scrivere così male» era terribilmente difficile.

Il pubblico, naturalmente, ride. La platea dell'Anteo è colma e attenta. Andrej Tarkovski sta parlando di Dovgenko, il cineasta ucraino che egli pone al di sopra di tutti i suoi preferiti, al di sopra di Jean Vigo, di Mizoguchi, di Buñuel, di Bresson, di Antonioni, di Bergman, soprattutto al di sopra di Eisenstein. In occidente, dice, sapete quasi tutto di Eisenstein, il teorico, ma quasi niente di Dovgenko, il poeta.

Ricorda che Stalin, nel dopoguerra, gli fece quasi completamente rifare il suo ultimo film «Miciuria». Nella sua forma originale questo poema non esiste più. Esiste il rifacimento. La vita in fiore, «monumento di una colossale tragedia». E Tarkovski non può sapere che anch'esso, comunque, è quasi sconosciuto in Italia e che una delle rare volte in cui venne proiettato fu proprio qui, all'Anteo, quando esisteva il Cineclub Popolare, una trentina d'anni fa.

Nel 1954 egli non era che un giovane allievo all'Istituto del cinema di Mosca e Dovgenko vi teneva le sue ultime lezioni.

Tarkovski, a Milano, ha parlato del suo antico maestro: Dovgenko era un poeta con la cinepresa in mano

Vi racconto di uno più grande di Eisenstein



Il regista Dovgenko e in alto Andrej Tarkovski

cineforum era priva, tra l'altro, di tutte le inquadrature con la donna nuda che si dispera per la perdita del suo uomo, il contadino ucciso dai kulaki del quale si celebrano le esequie laiche. Giustamente il direttore dell'Anteo, il «blasio» aveva pregato di togliere il sonoro sovrapposto in tempi recenti.

Come accostarsi al genio di Dovgenko? La poesia, per fortuna, non si offre facilmente all'analisi, risponde Tarkovski. Non c'è struttura drammaturgica nei suoi film, ma solo immagini. Non ci sono strutture costruttive. C'è un «uono uscito da un'estasi d'amore» che, al culmine della gioia, cammina nella notte lunare su una strada di campagna. Solleva la polvere. Si mette a danzare. Come un cavallo volge la testa. L'ombra dell'assassino fugge. Non esistono «sistemi» per giungere a un momento di cinema così limpido e neanche «metodi» per analizzarlo. Lo stesso Eisenstein non ci è riuscito. Si ha la sensazione che tutto sorga dall'aria, dal respiro vitale.

Tarkovski non affronta Dovgenko dal punto di vista critico o teorico, ma da quello pratico, di uno che fa dei film tentando, in quest'epoca di mercificazione e di manierismo, di ispirarsi a quell'ultimo modello spirituale. E in effetti — gli spettatori lo hanno constatato — la pioggia, i cavalli, l'armonia dell'uomo con la natura, il «panteismo» di suo cinema, ricordano il cinema del maestro. Ma la

«divina» ineffabilità della poesia rimane, per Tarkovski, un campo non esplorato. Si tenta centinaia di volte a spiegare fino in fondo Puskin e personalmente egli darebbe tutti i toni dell'opera omnia teorica e pratica per la sequenza della pioggia sul fruttello che conclude «La terra».

Il genio di Dovgenko deriva dal suo «avvisuto», era la voce segreta del suo popolo. Per la prima volta con lui, il volo assegnato al cinema, come a qualsiasi altra arte, si liberava dalle catene del mestiere. Un tempo si diceva che il genio è una disgrazia sociale. Nel senso che la società tende alla stabilizzazione e il vero artista al progresso. Per questo i rapporti non sono facili e questo campo non esiste un'uguaglianza. La maggioranza vede e vuole l'arte a propria immagine. Ma come diceva Goethe, «leggere bene un libro è altrettanto arduo che scrivere bene». Anche se la poesia non è poi un universo perfetto: non è fatta di soli splendori, ma anche delle sue umane mancanze. Probabilmente per semplice affinità di pensiero, qui Tarkovski esprime idee analoghe a quelle dell'abate Bremond, autore della «Storia letteraria del sentimento religioso in Francia». Ma è anche vero che le sue riflessioni nascono e si alimentano soprattutto all'interno della cultura russa e sovietica.

Col cinema, interviene il danaro a complicare ulteriormente le cose. Teoricamente,

un film si dovrebbe prima venderlo e poi crearlo. Le opinioni del regista di Solzhenitsin che sta ultimando in Italia il suo sesto film «Nostalgia», si fanno sempre più polemiche. Più i metodi sono sofisticati, afferma, più il regista è discosto a quello slancio. Più uno si fa produttore di se stesso e più si autocongredisce e limita. Soltanto Chaplin si è avvertito, forse perché di soldi ne aveva, forse perché era guardato. C'è un'idea di Coppola, che ha accettato la possibilità di fare liberamente la «conservazione». Ebbene, vien da dire che forse il regista del «Padrino»! Quando un cineasta diventa produttore, inevitabilmente e magari inconsciamente, pensa da produttore e non da regista. Di appendo di soldi, subentra la preoccupazione di perderli. Tarkovski non lo dice ma lo sottintende: ciò non succede soltanto in regime capitalistico.

Ad ogni modo, i cineasti che creano il proprio mondo invece di ricostruirlo o ricopiarlo quello degli altri si contano sulle dita di una mano, o forse di due. Non sono più di dieci e in quasi cent'anni di cinema non sono neanche pochi. E Dovgenko è il primo.

Tarkovski parlava in russo e la traduzione era bravissima. Soltanto pronunciava Dovgenko. Quando il regista ha citato Coppola, lei lo ha chiamato Coppola. E si è compreso che l'equilibrio era felicemente ristabilito.

Ugo Casiraghi