Spettacoli Cultura

I vincitori dei tre Premi Balzan

ROMA — Sono stati assegnati al professor Francesco Gabrieli (orientalistica), al professor Edward Shils (sociologia) e al professor Ernst Mayr (zoologia) i «Premi Balzan» per il 1983. Queste, in breve, le motivazioni con cui sono stati consegnati i premi, ciascuno dei quali ammonta a 250 mila franchi svizzeri.

Francesco Gabrieli: «Per il suo fondamentale apporto alla conoscenza del mondo islamico, attraverso ricerche che spaziano dalla poesia araba preislamica alla letteratura contemporanea, dalla storia del califfato alla letteratura contemporanea, con novità di metodi e originalità di risultati». Edward Shils: «Per l'importante contributo unico e innovatore alla sociologia contemporanea, collegando la più empirica tradizione della sociologia europea alla più teoretica sociologia europea, mettendo in evidenza i componenti della civiltà, della tradizione culturale e dell'orientamento religioso nello sviluppo dell'ordine sociale». Ernst Mayr: «Per la sua critica del concetto di specie, l'acuta analisi della selezione naturale e del processo di formazione della specie, l'indagine dell'influenza che la rivoluzione darwiniana ha avuto sul pensiero moderno».

Modena dedica un convegno ad uno dei personaggi più scomodi della cultura italiana, Antonio Delfini. Nel 1958 scrisse delle «Poesie alla fine del mondo» nelle quali l'invettiva contro i nostri vizi morali si accompagnava ad un diffuso senso di morte. Ecco come mali esistenziali e mali storici vengono da lui «unificati» dando luogo ad un grande ma poco conosciuto momento letterario

Italiani questa poesia vi seppellirà

Il collegio San Carlo di Modena ospiterà venerdì, sabato e domenica un grande convegno sullo scrittore Antonio Delfini, a vent'anni dalla morte. Delfini, nato a Modena nel 1907 e a Modena vissuto per la maggior parte del tempo, è stato un letterato del tutto «esterno» al mondo delle lettere, cui non è stata prestata sinora la dovuta attenzione, malgrado le simpatie di alcuni critici e il premio Viareggio assegnatogli postumo e tra polemiche nel '63. Se si eccettua il romanzo «Il ricordo della Basca» (1938), gli altri suoi libri di narrativa e poesia, editi quasi tutti dopo la Liberazione hanno avuto scarsa eco. Nell'82, finalmente, l'editore Einaudi ha iniziato la pubblicazione di tutti gli scritti di Delfini: opera d'avvio gli inediti «Diari 1927-1961», poi, nel marzo di quest'anno la nuova edizione de «Il ricordo della Basca».

Folco Portinari presenta al convegno una relazione su un aspetto poco conosciuto nell'opera dello scrittore modenese: «La poesia di Delfini», che spazia dalle prose-poetiche della fine anni 20 al «Frammenti» del '33-'36 fino alle «Poesie della fine del mondo» del 1958, cui si riferiscono i brani da noi liberamente scelti che proponiamo ai nostri lettori.

1958. Siamo alle «Poesie della fine del mondo», che sono, con il «Quaderno n. 1», le sole di Delfini raccolte in volume. Nell'apocalittica scelta dell'idea di «fine del mondo» c'è da rilevare una prepotente intenzione eversiva e provocatoria, accresciuta dall'epigrafe che il poeta aveva scelto, in capo al libro, da Esenin: «Nei versi fu follia parlare del paese che fu mio».

Se si procede dall'esterno, i materiali di maggior evidenza cronistica di queste «Poesie» sono due, uno personale, privato, e uno generale, storico-politico, benchè tra loro fittamente intrecciati. Almeno in partenza bisogna darne notizia perché sono le storie che vi si raccontano, l'intelaiatura narrativa. In certo modo potrebbero essere prese come un diario, se si leggono in versi nel '58-'60 le cose che si leggevano sul «Diari» fin dal 1927, in una perenne requisitoria contro l'«establishment» socio-economico-politico italiano. Ricchi e potenti, però mediocri. È una costante su cui si può ripercorrere tutta la vicenda delfiniana e su cui si innesta, alla fine, l'avventura amorosa con Luisa B., appartenente proprio a quel «milieu» sociale e perciò esca ulteriore d'invettive. Infatti scarso è lo spazio riservato al male esistenziale, assorbito nel male storico, storicizzabile, benchè la «crisi» sottesa a tutta l'opera di Delfini appaia come una perdita di identità personale con una dilatazione al mondo di quello stato. Ha veramente ragione, ragione poetica, Delfini, quando invita a non decrittare personaggi e situazioni particolari, pur non essendo difficile farlo con un minimo di paziente inchiesta: «Prima che il poeta scrivesse, non solo non esisteva una realtà, ma la cosiddetta realtà del pubblico non avrebbe neanche potuto formularsi in un suggerimento. A farla breve. Persone, fatti, cose, luoghi narrati in queste poesie della fine del mondo sono frutto esclusivo dell'immaginazione del poeta».

ACCOGLIAMO dunque le spiegazioni che Delfini diede al Procuratore della Repubblica di Milano per scagionarsi o autoaccusarsi: «Il libro fu da me scritto con l'intento di effettuare una satira moderna al mondo contemporaneo, con intento moraleggiante. Esso si rifaceva alla tradizione letteraria che affonda le radici da Marziale e da Giovenale, fino a Teofilo Folengo, a Tassoni, per giungere ai moderni Belli, Trilussa, ecc.». E con un'aggiunta polemicamente ironica: «A conforto del mio impegno letterario, la Casa Editrice Feltrinelli mi inviò in omaggio il "Merlin Cocai" del Folengo». Però satira di quale «mondo contemporaneo»? Del suo, in primis, della meschinità di un ceto borghese cui pure appartiene, nella sua piccola città, con ruolo e atteggiamento e propensione aristocratici, in una situazione paradossale quanto naturale se si può ridurre allo schema elementare dell'odio-amore.

Seguendo questa direzione di contraddittorie tensioni e di malessere apprensivo, inquieto, non si può trascurare il dato pratico della sua partecipazione politica attiva, dall'adesione adolescenziale a un immaginario fascismo rivoluzionario all'entrata nelle liste di «Unità popolare» nelle elezioni del 1953, contro la «legge truffa». Né la proposta, nel '51 (26 aprile), di un «Manifesto per un partito conservatore e comunista in Italia», perspicuo sintomo di caotico affanno, in un progetto di quiete attraverso la comunione degli opposti, delle opposte classi, con interessi e leggi proprie e conseguenti. Qualcosa che ricorda le proposizioni politiche del futurismo; benchè resti il sospetto che una qualche dote di ironia presieda queste operazioni, assieme a una dose di vera nevrotica apprensione, che a volte ha gesti di ribellione autentica, di civile partecipazione, come testimoniano le poesie dedicate ai fatti di Reggio, sotto il governo Tambroni; l'una di ampia emozione oratoria («... io qui non rido»), secondo i canoni, l'altra di più scattante e incisivo sdegno satirico, entrambe appartenenti di diritto alla raccolta maggiore.

Tutte queste cose vanno messe in conto perché rappresentano l'antefatto della «Fine del mondo», e poi il «fatto». Ed è anche perché, come s'è detto, nelle «Poesie» confluisce un po' tutta l'esperienza precedente, in un raggrumarsi furibondo e apocalittico, definitivo, quasi presago che la sua fine, la morte, è imminente.

Ci sono, nelle poesie, momenti di esplicita denuncia di cose accadute o di chiara sentenziosità che, collezionati, possono dare un'immagine logica dell'ideologia delfiniana.

Se dovessi sceglierne una da usare quale punto magnetico sceglierei «Noi minacciamo di fare la guerra», perché l'idea stessa di «fine del mondo» secondo l'occhio delfiniano viene qui razionalizzata, raccontata, resa significativa, con tutte le sue perigliose ambiguità, d'una vorticosa navigazione sentimentale senza porti: Sterminerò i maschi galletti d'Italia./ I primi saranno gli emiliani,/ omosessuali-introvertiti e maiali;/ i tesi lesi pesi piemontesi;/ terzi, veneziani lombardi e ruffiani./ Sui mercati d'Italia sarà finito il puzzo/ dei coglioni e dei loro padroni malaffari./ Che muoia l'uomo che parla di figa/ poi pratica il culo .. che muoia! [...]/ Ma finirla dobbiamo coi banchieri d'Italia [...]/ Mercanti, banchieri, avvocati, ingegneri, cocchieri,/ non siete che polvere di rotti bicchieri,/ di cui faremo carta vetrata pr sfregiare la faccia/ dei nostri irricordabili ricordi di ieri!».

Un programma in cui i propositi sono concentrati con l'utopica disinvoltura («Né Russi o Americani, né fascisti o antifascisti/ siamo noi, soli») di un anarchismo fuori della storia, ma un po' squadristico. (C'è comunque il sospetto che la guerra, quella vera, con tanto di fine del mondo e tanto di cavalieri dell'Apocalisse, fosse una reale preoccupazione di Delfini, giustificata dalle tensioni di guerra fredda [ma calda in Vietnam] di quegli anni).

Lo ripeto: le cose che si dicono in questo libro vanno anche prese in considerazione, ma sono cose che potrebbero essere lette anche altrove, soprattutto perché, dettate come sono da stati d'animo emotivi, godono di margini ampi di contraddittorietà e di disorganicità. Si possono leggere altrove perché non sono originalissime. Ciò che non si potrà trovare altrove sono invece le modalità della «fine del mondo». Infatti la «fine del mondo» c'è, non però narrativamente descritta. Essa andrà piuttosto cercata e collocata nel materiale poetico usato da Delfini, o se si preferisce nello stile omogenizzante e totalizzante: una «fine» che corrisponde alla ricostituzione di un magmatico caos (in questo senso è pure «fine del mondo poetico», inteso come armoniosa organizzazione, in fila con le avanguardie del '900).

L'INTONAZIONE la suggerisce lo stesso Delfini, quando dice: «Questa è poesia che non invita» o, più pertinentemente: «È mio dovere scrivere la mala poesia». Cavaliere dell'Apocalisse, angelo sterminatore e moralizzatore, Delfini scrive questa sua «Imitazione del Caos» ponendosi al centro come personaggio che visita i suoi antagonisti, e affrontandoli con un alto grado di incandescenza atrabillare, tale che saltano (ammesso che ci fossero prima) tutti i canoni della corretta poesia. Anzi, secondo i canoni dell'ortodossia poetica, del «bello», queste possono considerarsi francamente poesie «brutte» riscattate solo dal loro significato complessivo (...). Se con i titoli di giornale o gli slogans si impossessava e assimilava il materiale «ignobile» del quotidiano (però con risultati linguistici apprezzabili nella manipolazione, alla maniera della pop art), nell'invettiva la tensione è provocata dalla «ignobilità» del linguaggio, nell'esibizione esasperante della volgarità e dell'aggressività.

Certo un impianto così asistematico e viscerale comporta dei rischi (o ingenera dei dubbi). C'è il rischio, per esempio, che alla fine tanta violenza si risolva paradossalmente in un populismo aristocratico (il partito conservatore e comunista), salvato solo, nella sua contraddittorietà, dalla carica di comicità naturale che ha in sé. O che si tratti di un trucco, abilissimo, un espediente seppure inconscio, dietro il quale si nasconde, come una «vergogna», un certo grado di pateticità, o di sentimentalità, quel patetico che fa da sostegno morale (pubblico e privato mescolati assieme) all'esplosione verbale. Ma Delfini non è moralista sistematico, perciò la sua opera non va letta come un messaggio organico e l'eventuale messaggio va decrittato ancora nella struttura formale, nella sua caotica rappresentazione universalizzante della degradazione umana, vista e registrata in un microcosmo provinciale e privato, in che consiste il suo racconto.

TRA LE MANI alla fine, ci resta quel risultato immediato, letterariamente più apprezzabile, «una sorta di grottesca festa del "Grand Guignol" dell'egotismo comico-catastrofico di Delfini», per seguire la dizione di Ungaretti (ma tutta la critica ci si è gettata su per un massimo di evidenza). Semmai il furore delle «Poesie» diventa barocco, per ansia del vuoto o per sovrabbondanza. Un barocco plebeo che ha le sue punte nobili nei «nonsenses», per i quali è inutile tentare una razionalizzazione di significati. Il divertimento è furibondo.

La lezione di Delfini, quanto poco ascoltata e seguita, sta qui e quello è il posto destinato storicamente al fenomeno, nell'avere scelto e rivalutato la funzione conoscitiva e morale del comico, ma anche la sua funzione drammaturgica, come ultimo scampo, rifiutando l'illustre della poesia per affrontare un tema come la «fine del mondo», proposta invece quale parodia della creazione. D'altronde, letto «à rebours», questo è proprio ciò che si può dire di tutta, o quasi, la produzione di Delfini, esaltata in queste conclusive «Poesie», la trasgressione delle regole preferita alla loro sublimazione, per il ripristino d'un regolamento. Nel discesto costituzionale della «fine del mondo» non resta forse spazio che all'azzardo, al rischio del gioco. E al piacere del gioco, alla provocazione del gioco, alla serietà del gioco. E il gioco è appunto la sostanza del fare poetico di Delfini, la sua «ricreazione». Chiedo un prestito a Cesare Garboli: «Narciso sa farsi le boccacce? Se nel deridersi c'è una gloria, Delfini è stato sicuramente un eroe. Il gioco e il riso erano un segno di coraggio (inconsapevole) e una tragedia».

Folco Portinari

Antonio Delfini e, in alto «La morte amica», una stampa di A. Rethel

Galleria centrale dei mobili artistici all'Esposizione nazionale di Milano del 1881 e, accanto, una sedia di Bugatti

Nel nostro paese, diversamente dal resto d'Europa, l'esplosione dell'«art nouveau» durò solo pochi anni. Colpa della tradizione o della mancanza di scuole? Un libro, partendo dall'unità d'Italia, prova a spiegarlo

Povero Stato, da cent'anni senza liberty

Liberty italiano, ovvero mobile italiano del Novecento. Fino a qualche anno fa completamente dimenticato. Chi acquistava il tavolino moresco o la mensola intarsiata o lo specchio istoriato, poco si curava dello stile: aveva in mente solo il risparmio. Eppure ogni stile contiene qualcosa di straordinario, qualcosa da conservare, da valorizzare. Ma ai maestri del liberty italiano, Valabrega, Quarti, Bugatti, Basile è toccata una sorte infelice. Infatti l'Italia delira solo per quei filoni artistici o per quei mobilieri-designer stranieri che si chiamavano McIntosh, Gallé, Tiffany.

Curiosa situazione, giacché di «materiale italiano» anche se disperso per mille rivoli, ce n'era tanto. L'hanno capito Irene de Guttry e Maria Paola Maino, due studiose del mercato antiquario del Novecento, che con un libro «Il mobile liberty italiano» (Laterza, 44.000 lire, ma completissimo di materiale fotografico e di bibliografia), hanno pensato di riparare un'ingiustizia. E hanno risposto, con una ricerca attenta e amorosa, a quella effervescenza tutta italiana che guarda con interesse a ciò che si produce oltre i propri confini, ma alle proprie cose non presta attenzione. Anzi, le disperde, le dilapida. Così, le parole del critico Alfredo Melani che incitava, nel 1906, a creare un museo delle arti applicate, sono rimaste lettera morta.

In Italia, si sa i movimenti sfiorano sempre la superficie, ma non creano delle scuole. Un insieme di voci anche importanti ma singole. Uno scoppiettio, anche un esplodere di focolai, intermittenti, pronti ad ardere e a spegnersi. Mentre Horta partecipa a dibattiti, fa teoria, qui il livello resta artistico-artigianale. Certo, Quarti insegnava gratuitamente, e Cambellotti spingeva con il gruppo di Giovanni Cena, ad un ritorno alla semplicità: però la teorizzazione del manufatto e contemporaneamente il rifiuto dell'industria, hanno disperso le loro forze. Ma torniamo al libro. Si apre con l'unità d'Italia, ma dal punto di vista stilistico punta specificamente agli anni fra il '98 e il 1920. È infatti, in quel periodo che l'«art nouveau» mette radici, benché siano radici assai deboli. E verso la fine dell'Ottocento che, nel campo dell'arredamento, ci si separa dall'eclettismo. La mescolanza di gotico, rinascimento, classicità, barocco fino ad allora era stata totale. Gli stili venivano rimescolati, ora imitandoli singolarmente, ora accoppiandoli disinvoltamente. Pesa il retaggio della tradizione, seppur gloriosa.

Questo periodo è un campo di battaglia tra tradizione e innovazione, fra antico e moderno. Il mobile in stile, le gambe del tavolo a lira, il bracciuolo a testa di leone, non sono mai dimenticati. Se i pittori vorranno riflettere il loro animo — animo di artisti — disegnandosi un ambiente dove vivere in armonia con se stessi (l'arredamento futurista di Balla, Depero, Prampolini) se la borghesia, specialmente quella del Nord, ama le forme nuove, i cataloghi dei grandi magazzini e il gusto della piccola-borghesia, restano invece ancorati al neorinascimento. Il buio, la pesantezza, l'oscurità di quei tavoli di mogano, di quelle scrivanie di noce sono uno status symbol: conferiscono decoro. Ancora oggi noi li conosciamo bene.

Ma la tradizione non fu soltanto una palla al piede. La straordinarietà dell'intaglio, l'abilità manuale dell'intarsio (che si è conservata nei mobili sorrentini), la magnificenza dell'ebanisteria, vennero ripresi nelle scuole d'arte applicata all'industria fin dalla metà dell'Ottocento. Il passato si offriva come chiave per intervenire in mercato internazionale. Intanto fiorivano le esposizioni universali: Londra, Vienna, Parigi, Chicago. Letto in spalla, l'ebanista valicò le Alpi. Il traforo del Sempione verrà molto più tardi, nel 1906. Un censimento del 1871 elenca, fra intagliatori, mosaicisti, intarsiatori, ebanisti, fabbricanti e negozianti di mobili e cornici, fornitori di legno e osso, verniciatori, doratori, tappezzieri e riparatori, circa 35.000 addetti. Merito anche di un'Italia coperta di faggi, ontani, castagni, noci, abeti, frassini, aceri, ciliegi (e con il ciliegio si fabbricano ancora le sedie di Chiavari).

Tuttavia uno stile unitario non si riusciva a trovarlo. Le regioni continuavano a macinare, ognuna per suo conto e dopo il 1910 il «déco» italiano significò rivisitazione del mobile regionale. La casa era cresciuta per aggiunte. Un accumulo di mobiloni pesanti, con statuine, colonnine, fregi e cariatidi; i divani imbottiti avevano alle spalle tendaggi che conservavano più polvere di un soffione di Larderello. Il Medioevo era definito come «il regno estetico della libertà», con appena l'aggiunta di qualche cineseria. Camillo Boito, spettatore all'Esposizione Nazionale di Milano, nel 1881 si lamentava di quelle «seggiole col sedere tanto ristretto che vi può stare, al più, quello di un bimbo e con certi ornati che vi pungono e vi martoriano la schiena come nei supplizi dell'Inquisizione».

Ma fuori d'Italia, l'«art nouveau» aveva intanto preso possesso delle città, aperto scuole, stampato manifesti teorici, sperimentato successi pratici. William Morris si era già pronunciato contro la rozzezza dei prodotti industriali. In seguito Horta, Van de Velde, McIntosh avevano insistito nella polemica contro l'industria: linee sinuose, fluide, motivi floreali, figure allungate entravano così in una casa progettata per intero, globalmente, dal tappeto alla maglia, dal bagno al paralume. La casa diventava un tutto unico. In Italia il problema dell'industria — giacché si era appena agli albori — si sentiva meno. Ma con l'Esposizione di Torino del 1902, che sarà anche una mostra-mercato, nella quale per statuto, dovevano essere esposti degli ambienti, si ha la verifica dell'«art nouveau». Ebanisti, mobilieri, artisti e architetti vengono a patti con gli industriali. Se la casa regnante resta attestata sul mobile d'epoca, qui è il gusto della borghesia milanese o quello dell'industriale meridionale Florio, ad essere soddisfatto. L'Esposizione ha dei cronisti d'eccezione: Fogazzaro, Cena, Ojetti. Boito che racconterà del diploma d'onore assegnato al duo Ducrot-Basile (Basile aveva già ristrutturato nel 1899 Villa Igea a Palermo) e a Cerutti-Moretti. Ma il ministro della Pubblica Istruzione, Nasi, si raccomanda proprio in quella sede rivolgendosi agli artisti di «serbare il carattere nazionale, giacché il Cosmopolitismo non si accorda con l'espressione individuale del genio».

Tutti quei buoni propositi del liberty da un lato importati e dall'altro frutto di ideali umanitari, giacché gli artisti italiani si commuovevano sulla condizione operaia e nesognavano «l'elevazione intellettuale», tentano l'incontro fra il bello e l'utile. Introdurre nella casa pulizia, igiene, luminosità e insieme tener fede all'estetica, ottenuta attraverso la manualità, l'abilità artigianale, non era impresa semplice. Si rivelò impossibile. Senza un'industria che riproducesse le loro opere, sarebbero rimasti soltanto dei «pezzi unici».

Ma nel 1906 con l'Esposizione di Milano, alla diffusione corrisponderà un ripiegamento, un brancolare spigolando tra le varie tendenze. Iris, penne di pavone, e «tenie» ornano ormai i calendari e le profumerie. Il tradizionalismo ride e nemmeno tanto sotto i baffi. Quel «dolce stil novo» è stato sconfitto. Il «passato glorioso» ha avuto la meglio.

Letizia Paolozzi