

# Spettacoli

**Un convegno dedicato al tedesco Gottfried Benn, le cui liriche fra espressionismo e sperimentazione linguistica, sono state riscoperte, dopo aver subito delle violente condanne per la sua temporanea adesione al nazismo, trascinato da una nichilista «critica della civiltà»**



«I pittori del ponte» (1925) di Ernst Ludwig Kirchner

## Un poeta alla morgue

Si torna a discutere di Gottfried Benn, uno dei massimi (con Brecht) poeti tedeschi di questo secolo. Il Goethe-Institut, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Studi Germanici, gli dedica un convegno dall'11 al 13 aprile al quale parteciperà un fitto stuolo di studiosi italiani e stranieri, da Luciano Zagari a Reinhold Grimm, da Hans Eggon Holthusen a Paul Raabe, da Jean Michel Palmier a Peter U. Hohendahl (per fare solo alcuni nomi).

Ma chi è Benn? In Italia, nonostante siano state tradotte le più importanti sillogie poetiche (*Morgue*, *Poesie statiche*, *Après lude*), gran parte degli scritti sagittici, autobiografici e saggistici, nonché la raccolta, pressoché interamente postuma, di versi, *Giorni primari*, questo poeta-medico (nato nel 1886 nella Prussia orientale e

morto a Berlino nel 1956) non ha forse incontrato tutta l'attenzione e il riconoscimento che meritava, se si prescinde da una ristretta cerchia di lettori appassionati e di specialisti. L'importanza storica di questo poeta che già nel 1912 aveva fatto scandalo con il suo «atroce» libro espressionista, *Morgue*, è costituita soprattutto dal fatto che la sua opera potrebbe essere considerata un ponte ideale gettato tra le avanguardie storiche e la neoavanguardia (e oltre) sia a causa dell'avanzato grado di elaborazione e di contraffazione manieristico-sperimentale del linguaggio, sia per la irruenza di tematiche squisitamente contemporanee nell'alveo devastato della letteratura di area simbolistico-decadente. Il giovane Oberarzt Benn che al tempo della prima guerra mondiale vede

nascere nella torpida atmosfera dell'ospedale di St-Gilles a Bruxelles il suo inquietante alter-ego nella figura del dottor Ronne, fittizio protagonista di un ciclo di novelle oscillanti tra l'atomizzazione lineare e il furore della dissacrazione, incorrerà nel '33 nel fatale abbaglio di una alleanza pseudologicistica con il «nuovo ordine» hitleriano, per distaccarsene ben presto e cercare nell'esercito «la forma aristocratica dell'emigrazione». Seguiranno anni di isolamento e di cupa, nascosta sofferenza, non interrotti neppure dal successo che dopo il '48 sembra ardire, in misura sempre crescente, alla opera di questo strano «narcotico» lirico, il cui mollo, nei fasi della ripresa economica e del boom consumistico segnati dall'era Adenauer, è ribadito in due semplici sprezzanti parole:

«Senza di me». Intanto erano usciti, dopo le prose e le quattro «scene drammatiche» delle *Gesammelte Schriften* del '22, le *Poesie statiche* (1948, I ediz. 1946), *Flutto ebbro* (1949), *Il Tolemuco* (1949), una sorta di disavogazione saggistico-narrativa *percorsa dalle gelide suggestioni e provocazioni di un testimone della Berlino annoverata, nonché l'ampia raccolta di saggi, Mondo dell'espressione*, dove affiorano le linee maestre di una poetica che troverà il suo ultimo suggello nella conferenza del '51 *Problemi della lirica*. L'ultima raccolta di versi, *Après lude*, apparsa nel '55, precherà di poco la morte del poeta.

Si è detto della sua rapida ascesa nella Germania dell'immediato dopoguerra; le giovani generazioni degli anni cinquanta non tarderanno a vedere, in questo desolato e sarcastico «soprav-



A destra, Achille Bonito Oliva. In alto, Gillo Dorfles

**In Italia non esistono quasi archivi sulle arti visive contemporanee. Ora la città toscana ne vuole realizzare uno. Ma quali opere c'entreranno?**

## Impara l'arte e mettila a Prato

**Dal nostro inviato**  
PRATO. L'imperatore voleva la più dettagliata mappa dell'impero che si fosse mai disegnata. I suoi cartografi viaggiarono, tornarono e ne fecero una che conteneva ogni villaggio. Distesa, era grande quanto il palazzo imperiale. Ma l'imperatore non era soddisfatto: mancavano case e sentieri. I cartografi allora disegnarono un'altra mappa, ancora più precisa. Era grande quanto tutta la città. Ma ancora mancavano gli alberi, le bestie, gli alberi. E allora i cartografi disegnarono le più grandi carte geografiche mai viste. Contenevano tutto. Ma era grande quanto lo stesso impero.

Chiunque si accinga a costruire un catalogo delle conoscenze, un archivio, una biblioteca si imbatterà prima o poi in questo paradosso borgesiano. Soprattutto se il suo archivio riguarda il presente. Soprattutto se vuole catalogare quella inafferrabile materia che è l'arte contemporanea. È esattamente questo il progetto che è stato discusso a Prato, nello scorso fine settimana, in un convegno in cui esperti europei e nazionali, storici, critici, curatori d'arte hanno discusso come costituire un centro di documentazione e informazione sulle arti visive.

Ma innanzitutto è necessario un archivio di arte contemporanea? Pare proprio di sì. In Italia ce ne sono tre: quello della Biennale di Venezia e quello di Roma («ma sono dei fantasmi», ha tagliato corto Achille Bonito Oliva) e quello di Parma diretto da Arturo Carlo Quintavalle (che invece è «un esempio miracoloso»). Ma è appunto, uno solo. È Filippo Menna ha descritto un desolato quadro di chi deve redigere una ricerca su un artista o su un movimento. «Noi tutti sappiamo quanti è difficile scrivere un libro, arrivare alle fonti, alle lettere, ai cataloghi, alle foto delle opere. Dobbiamo sempre imbattersi in quella sorta di vestali terribili che sono le redi degli artisti». Se è così per un critico affermato, figuriamoci, ad esempio, per uno studente. E a questo proposito Gillo Dorfles aggiunge un suo tocco: «Ogni giorno mi arrivano, e così immagino ai miei colleghi, centinaia di pubblicazioni, piccoli cataloghi di mostre, foto, lettere. Deve dare laute mance alla mia portiera affinché non butti tutto il pacco. Poi sta a me fare una decimazione. È un'esecuzione sommaria. Butto il 95% del materiale. Certo ci possono essere in mezzo cose interessanti, belle, e un domani, utili. Ma non posso archivarli tutti.». C'è anche un patrimonio quotidiano, testimone di tutto il pullulare di attività artistiche in Italia e fuori che finisce direttamente nel cestino della carta straccia. E che forse andrebbe salvata.

Insomma, l'archivio serve. E Prato si propone di realizzarlo. Prato infatti sembra non avere nessuna intenzione di essere fagocitata dalla vocazione fiorentina ad «autodifficarsi». E si sta caratterizzando sempre di più come città assai attenta all'

arte contemporanea. Nelle sue piazze si incontrano sculture moderne, conta importanti collezioni d'arte del 900, è stata la prima città italiana ad organizzare una mostra di «computer art». Città tessile, è interessata ad un incontro e proposte di migliori tradizioni italiane — tra industria e sperimentazione artistica: la borghesia è evidentemente sensibile a questo tema. «È stato proprio un industriale della lana — il conte di Montecitorio — a consigliare all'assessorato alla cultura, il socialista Giampiero Nigro — ad offrirgli l'occasione per realizzare il nostro progetto, Enrico Peci, questo il suo nome, ci ha infatti proposto la costruzione di un museo, in periferia, da dedicare alla memoria del figlio, morto in un incidente. Tutto a sue spese. Noi vogliamo fare di questo centro non un museo morto o un archivio «passivo», ma una banca dati attiva, capace di elaborare e proporre direttamente conoscenza. L'attività espositiva sarà affiancata, per esempio, dal lavoro dei laboratori che metteremo a disposizione degli artisti, da seminari, da nostre pubblicazioni. L'Italia è un paese dove si sono fatte molte mostre e prese molte iniziative più o meno effimere. Ma è un consumo molto indotto e molto superficiale. Noi vorremmo condurre, questo consumo, con studi e informazioni un po' più approfonditi».

Ecco dunque la nascita della banca dati. Ed eccoci al paradosso borgesiano. Che cosa metterci in questa banca dati? Da che anni, ad esempio, far partire la parola «contemporanea»? E la definizione «arti visive» dove finisce? Contiene tutta l'iconografia di questo secolo dai quadri ai manifesti, alle cartoline, alle «fanzines» (le riviste di musica specializzate)? Ma allora, ha chiesto Dorfles, dovremmo archiviare anche tutta la pittura olografica di questo secolo, anche i quadri da bancarella? Su questi radicali interrogativi si è aperto il dibattito cui hanno partecipato Gillo Dorfles, Arturo Carlo Quintavalle, Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Toni

Stooss, Ermanno Miglorini, che sono stati tutti invitati da Nigro a partecipare al futuro comitato scientifico del centro di documentazione.

Le opinioni sono, naturalmente, le più diverse. C'è chi propone come data di partenza della raccolta dati il dopoguerra (Dorfles). E chi invece vede indispensabile partire almeno da metà dell'800 «perché ogni movimento contemporaneo ha radici profonde» (Bonito Oliva). E c'è chi dice: «Se siamo iconologi conseguenti, non dovremmo porci limiti» (Quintavalle). Ma è, evidentemente, una «boutade». Il punto riconosciuto da tutti è creare un archivio che abbia una sua identità, una sua specializzazione e che non soffra, come ha detto Celant, di omblettia. Che non abbia, insomma, come i cartografi dell'imperatore, l'ambizione di essere onnicomprensivo. Un'archivio dovrà collegarsi non solo ai cataloghi già esistenti in Italia, ma anche a quelli — perché no? — del Beaubourg, o di Washington, o del MOMA di New York. «Raccogliere doppiamente — ha avvertito Quintavalle — è un lavoro inutile: perché con i termini video sarà possibile avere, in tempo reale, tutto il materiale di tutti gli archivi con i quali si è collegati».

Dunque l'identità. Bonito Oliva ha proposto, ad esempio, quella di un centro di elaborazione che funzioni da supporto a tutte le mostre che girano in Italia. Il centro di Prato potrebbe cioè fornire delle specie di «anticamere didattiche» alle varie esposizioni che ogni comune in Italia organizza spesso con pochissime notizie storiche e critiche. Un'altra direzione dovrebbe essere quella di cominciare a informarsi sui tanti archivi che, più o meno nascostamente, sono stati raccolti dai privati (e naturalmente dagli stessi critici) in questi anni. Su questo era un tutti d'accordo a Prato: era un primo passo necessario per iniziare a lavorare. Come dire che il primo compito di un archivio è archiviare gli archivi degli altri.

Gregorio Botta

**Che cosa pensano gli operai? Domanda infrequente, sostituita spesso dall'affermazione di ciò che gli operai non farebbero e di ciò che non vorrebbero, essendo concezione moderna che gli operai non esistono. Quindi non pensano.**

**Cosa pensano gli operai? Due libri provano a rispondere e scoprono che dopo quindici anni molti stereotipi non reggono più**

## Ecco s'avanza uno strano delegato

Due libri, due ricerche assai diverse fra di loro si occupano un po' di rispondere a questo difficile quesito. La prima, di Franco Urbani e Maria Weber, è intitolata «Cosa pensano gli operai» e ha l'ambizione di indagare negli orientamenti degli stessi agli inizi degli anni 80. La seconda, di Mauro Franchi e Vittorio Rieser, «Esperienze e cultura dei delegati», è un'indagine nella realtà metalmeccanica modenese, fra 100 lavoratori di otto fabbriche. Due viaggi alla ricerca del pensiero operaio quindi, e loce il primo sorvola larghi spazi, prende in considerazione realtà esistenziali, fa paragoni macroscopici. Il campione rappresenta l'intero mondo operaio (piccole e grandi aziende, nord sud, metallurgiche tessili ed edili). La classe operaia o meglio il suo pensiero, viene messo a confronto con quello della gente quasi che l'altro da sé possa offrire una prova inconfutabile della sua esistenza. Agli operai si chiede che cosa pensano della crisi economica, del salario, della professionalità, del sindacato, dei partiti, della magistratura, del clero, dell'industria. Domande grandi delle quali gli autori credono di poter delineare l'identikit dell'operaio di oggi, di scattare una foto di gruppo della classe operaia degli anni 80.

L'operaio riscoperto stupisce gli stessi curatori della ricerca: gacche e lontano dagli stereotipi degli anni 70 e degli anni 50. Non è fanatico del lavoro, del sindacato, del partito, della lotta. Non asservito gli serve l'egalitarismo e la cassa integrazione; non è un incoerente sostenitore del fatto che la crisi è affare del padrone, non è un arrabbiato contadino del lavoro. Un operaio modesto? No, asservito gli stessi autori, sarebbe meglio definirlo pragmatico, cioè estraneo alle ideologie delle quali si riteneva imbevuto. E nel suo pragmatismo il moderato operaio degli anni 80 ritiene che il principale colpevole della crisi economica sia il governo; che del sindacato ci si deve fidare, ma non cessare di controllarlo, vota più a sinistra del

resto della popolazione, sostiene di essere contrario comunque ai licenziamenti, condanna l'abuso di assenze dal lavoro, ma afferma il diritto di assentarsi anche per mesi in caso di malattia; giustifica chi manca dal lavoro per motivi sociali, familiari o anche perché «la sveglia una mattina non ha suonato». Lo si potrebbe definire «saggio», se la parola non suonasse troppo crivosa per chi avendo l'idea di un uomo vittima di una maledizione è una necessità: «è un mezzo importante per essere felici». Nella vita del delegato il lavoro si incrocia con la politica, diventa rapporto con gli altri, si trasforma in un tessuto di relazioni umane e sociali, un solidarietà, interessi comuni, lotta.



è cambiato perché ci rapportiamo alla pari. Quando sei il capo del sindacato in una situazione di crisi... ti riconosci un ruolo positivo». Ma chi in un rapporto con il potere è il soprattutto l'operaio-delegato. Si affermano nuove conoscenze, si va a fondo nei bisogni operai, si acquista l'esperienza che «ti dà più coraggio a parlare con il padrone perché sei più sicuro di rappresentare i lavoratori». Quanto si da agli altri ritorna indietro in termini di emancipazione personale «una soddisfazione è che ho notato un certo rispetto della gente. Io sono una donna in mezzo a tanti uomini, la mia paura era di avere una posizione subalterna: questo non è che non esista, però vedo che c'è chi mi rispetta come delegato».

Muta anche la vita fuori dalla fabbrica, anche dopo il lavoro l'essere delegato incide, perché «l'esistenza è un rapporto con la famiglia, con la casa, con il tempo libero è diverso; diverso persino, il rapporto con la propria felicità. Sono cambiato completamente, ho smesso di giocare al calcio, ho modificato il tempo che passo in casa». È stato un terremoto, quando ho iniziato a fare la delegata dovevo ancora abituarli a fare l'operaio: «Devo rinunciare ad andare al bar; cerco il programmare il mio tempo, per il sindacato, per il tempo libero e per la famiglia».

Un'esperienza grande, quindici anni cambiano la vita; se l'identikit è impossibile, di fronte alle 100 testimonianze proposte da Franchi e Rieser è un po' difficile anche rifugiarsi nei luoghi comuni sulla diversità o sulla «nebulosa operaia» perché emergono atteggiamenti comuni, comuni immagini del lavoro, opinioni condivise, pratiche quotidiane assai simili. Scoprire l'operaio è un lavoro del delegato, il sindacato c'è, ma sullo sfondo. In primo piano colui che afferma di se stesso «non si capisce se si rappresentante del sindacato in fabbrica o viceversa». Una incertezza di non senza assente, pare riannodare quel filo che a molti è sembrato spezzato fra «il grande abbaglio degli anni 70» e la più complicata realtà di oggi. E che spiega molte cose non solo di un passato operaio vivente, glorioso, estremista, ma di un presente che ancora non si arrende.

Ritanna Armeni

**FRANCESCO ALBERONI**  
**L'AMICIZIA**  
Così avventurosa, così libera  
così forte, così leggera  
così profonda  
così indisciplinata, così poco lagnosa  
180 pagine, 14000 lire  
**GARZANTI**