Spettacoli Cultura

Accanto Umberto Barbaro, al quale è dedicato un convegno che si apre domani a Roma. In basso un'inquadratura di «Ladri di biciclette»

A venticinque anni dalla scomparsa oggi a Roma un convegno ricorda Umberto Barbaro. Da Visconti a Fellini tutto il cinema italiano gli deve qualcosa

Il padre eretico del neorealismo

A VENTICINQUE anni dalla sua morte, che sembra tuttavia così vicina, occorre più che mai parlare di Umberto Barbaro (Acireale, Catania, 1902 - Roma 1959) Una giornata di studio gli sarà dedicata domani, a Palazzo Braschi in Roma. Tra gli altri recheranno la loro testimonianza Pietro Ingrao, Giuseppe De Santis e Michelangelo Antonioni, che furono suoi allievi al Centro sperimentale di cinematografia sotto il fascismo

Umberto Barbaro veniva da lontano, dalle battaglie culturali antiaccademiche nella seconda metà degli anni Venti, in un'Italietta già soffocata dal regime Era un autodidatta della cultura, il modo più sicuro, ma anche meno pagante, per tenersi libero e aperto nelle scelte. Adorava i grandi poeti dialettali italiani e traduceva i narratori russi e tedeschi Conosceva sui testi originali Lenin e Freud Apparteneva con pieno diritto a quella che fu chiamata la *«legione straniera degli intellettuali»*, impegnata con accanimento a disvelare il provincialismo degli intellettuali italiani dell'epoca

Nessun campo della cultura lo trovava estraneo, non perché fosse un eclettico, bensì proprio per la ragione opposta il suo sforzo costante e profondo era di riportare ogni esperienza a una possibile unità e coerenza. L'arte per lui era tutto, ma più importante dell'arte era la vita. Ricordò una volta ciò che un artista aveva scritto nel suo diario che *«nella fornace ardente della vita entrano pochi, gli altri stanno fuori e si scaldano»*

Se lo infastidiva il gioco futile dell'arte per l'arte, riteneva ogni vera arte utile alla vita perché nel suo insieme di popolare e di aristocratico è la sola capace di spiegarla, in quanto mai, in nessun caso, la rispecchia passivamente. Con la sua prosa pungente, densa di fatti e di idee, sapeva rivolgersi al lettore trasformando in apologhi semplici e fulminanti le istanze estetiche più complesse. Contro ogni grossolano fraintendimento del «realismo» come lo proponeva lui, era pronto ad analizzare la favola di La Fontaine del corvo e della volpe in ogni verso e in ogni parola, o *L'infinito* del Leopardi, con la puntigliosità di un semiotico, di uno strutturalista, ma senza mai lasciare il testo privo di puntualizzazioni e di giudizi derivanti dalla sua cultura e dalla sua esperienza di vita, traendone cioè tutte le conseguenze che la *forma* in cui era espresso legittimava sul piano critico E senza mai indulgere al contenutismo grezzo, volgare distinguendo anzi il *quod significat* e il *quod significatur*, il contenuto esterno e quello interiore, per risalire alla finale strutturazione di linguaggio, di cui metteva in luce la fantasia e la razionalità

Così gli articoli scritti nel dopoguerra sul suo giornale, *l'Unità*, erano sempre, per brevi che fossero, dei saggi teorici. Ne pubblico uno trent'anni fa, il 13 aprile 1954, intitolato *La vacca, la tenda e il tendone*, che poi egli stesso introdusse l'anno dopo, senza mutare una virgola, nella raccolta *Poesia del Film* (edita dalla rivista *Filmcritica* di Edoardo Bruno) quale saggio conclusivo, dandogli legittimamente il nuovo titolo *La poesia del film ossia la parte dell'immaginazione*

Era la favola del tendone della *Corazzata Potemkin* contrapposta alle vecchie favole greche di artisti così «veritieri» da ingannare uomini e animali con le loro vacche scolpite o le loro tende dipinte, con i grappoli d'uva o di ciliegie che veniva voglia di mangiare Eppure, anche Eisenstein ricevette la lettera di un ex marinaio della Potemkin che aveva visto il film del 1925 e lo complimentava per l'impressionante verità con cui vi era ricostruita la rivolta del 1905 Soprattutto quel tendone sotto cui si rifugiano i marinai in attesa della fucilazione gli dava i brividi, perché là sotto, scriveva, *c'era stato anche lui*

Invece il tendone era una pura invenzione di Eisenstein. Era quanto di più «verosimile» si potesse creare in quel contesto, tanto verosimile che quell'onest'uomo di marinaio poteva anche credere di esserci stato. Ma era frutto d'immaginazione allo stesso modo che frutto rigoroso d'una ricostruzione storica. Per Barbaro potere dell'immaginazione e realismo coincidevano, l'uno non poteva esistere senza l'altro, l'immaginazione era già al potere nel suo metodo estetico, ed egli la reclamava sempre, con una forte tensione morale, anche per quella forma alta di vita, che è la politica

Proprio per questo motivo fu tanto ostacolato, nel dopoguerra, dai troppi filistei ch'erano tornati ai posti di comando, con quella cupidigia di servilismo che è la loro sola caratteristica nazionale. Spirito davvero indipendente, Barbaro li aveva fustigati prima e continuò a fustigarli dopo. Ma ora era presente sul campo la creatura ingombrante cui più d'ogni altro egli aveva contribuito a dar vita: il neorealismo. Una presenza che imbarazzava il potere, appunto perché la restaurazione è univoca e sterile, mentre quel movimento non era né dogmatico né sistematico, bensì nutrito delle varie e libere componenti della società e delle persone. Ciò faceva paura e doveva esser tolto di mezzo? Padre spirituale e non solo spirituale del neorealismo, Barbaro fu il primo a esser cacciato da quella scuola e da quella rivista *(Bianco e Nero)*, delle quali era stato l'anima quando ogni orizzonte di libertà sembrava precluso al paese.

Può sembrare un paradosso ed effettivamente, per spiegarselo, si capisce che la nuova generazione di studiosi abbia insistito sulle continuità col passato piuttosto che sulla rottura, che infatti non poteva essere totale neppure dopo la Resistenza. Quale esempio più probante e ineccepibile di continuità, d'altronde, se non Barbaro? Eppure proprio questa sua continuità, in quegli studiosi, è stata trascurata o sottovalutata, aggiungendo ai danni provocati dalla guerra fredda anche quelli che un'indagine superficiale di quel periodo uò ancora produrre. Invece uno storico come Gian Piero Brunetta, che in ripetute occasioni e anche nella poderosa *Storia del cinema italiano* si è ripiegato su Umberto Barbaro e sul suo insegnamento, ammonisce: *«Ma riproviamo, una buona volta, a riconsiderare tutto il fenomeno della battaglia per il cinema italiano del dopoguerra in base a un riesame effettivo delle fonti, a una ricostruzione del quadro... le cose acquisteranno una evidenza e un ben diverso valore oggettivo»*.

E quanto si tenterà, probabilmente, anche a Palazzo Braschi, dove lo stesso Brunetta interverrà con Edoardo Bruno, Lorenzo Quaglietti, Mino Argentieri e gli altri che in questo quarto di secolo dalla sua prematura dipartita hanno contribuito a mantener viva l'opera di Barbaro. Tuttavia Barbero era una figura poliedrica, la quale trascendeva anche quel cinema che lo conquistò all'inizio degli anni Trenta quando divenne il traduttore di Pudovkin, di Balázs e di Arnheim, e poi a sua volta si tramutò in teorico, cineasta e insegnante Era stato romanziere, novelliere e commediografo, aveva diretto riviste letterarie e d'avanguardia e fondato un movimento detto *immaginismo* di cui si occuperà, al convegno Mario Verdone. E mentre Massimo Modica cercherà di fare il punto sulla sua elaborazione estetica, che purtroppo la morte gli impedì di portare ancora avanti (né, dopo di lui, si sono avvertiti progressi sostanziali in questo campo), Filiberto Menna ricostruirà il suo cammino di critico d'arte figurativa, disciplina nella quale s'impegnò particolarmente al principio e alla fine della sua attività, così da stupire perfino il suo maestro Roberto Longhi che se ne dichiarò ammirato.

Insomma quando Togliatti lo definì nel suo telegramma di cordoglio *«vanto della nostra cultura»* non alludeva alla sola cultura di partito; e chiamandolo *«esempio di coerenza morale»* e *«modello di santità laica»* il filosofo Galvano della Volpe non faceva che ritrarlo come lo conobbero e lo amarono coloro ch'ebbero il privilegio di lavorare con lui e di imparare da lui, e non soltanto in Italia. Infatti Gianni Puccini scrisse: *«Il suo lavoro paziente e a volte drammatico di maestro "europeo" credo abbia contribuito a educare in maniera che non esito a definire grandiosa almeno due generazioni di cineasti. Non c'è dubbio: senza di lui mai il cinema italiano sarebbe esploso con* Roma città aperta e Ladri di biciclette. *Avendone o no coscienza tutti gli autori più importanti del nostro cinema, da Visconti a Rossellini, da De Sica allo stesso Fellini, gli debbono qualcosa della loro formazione, tutto sommato unitaria»*.

Ugo Casiraghi

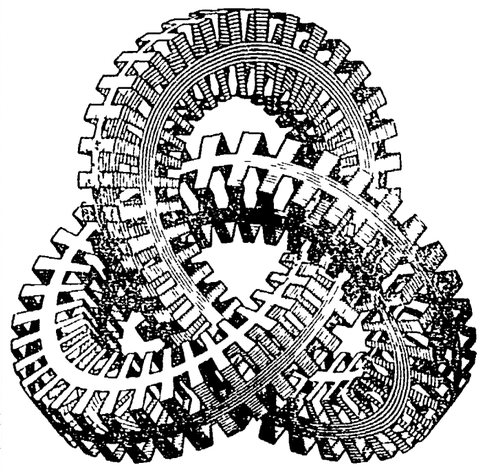
È morto il compositore Vogel

ZURIGO — È morto all'età di 88 anni il compositore di origine russo-tedesca Wladimir Vogel. Nato a Mosca il musicista si era trasferito in Svizzera, ad Ascona, nel 1934 e aveva successivamente preso la cittadinanza elvetica.

Allievo del compositore italiano Ferruccio Busoni, Vogel era stato particolarmente influenzato dalla ricerca di Arnold Schoenberg ma, spirito eclettico, curioso e aperto al nuovo, aveva subito le influenze più disparate. Così nelle sue opere utilizzò tutti i mezzi del linguaggio musicale moderno. Ma fu soprattutto negli oratori profani che espresse il suo temperamento lirico-drammatico. Si ricordano in particolare la «Caduta di Wagadù per la vanità» per soli coro e cinque sassofoni (1930) e «Thyl Claes» per soprano, recitanti, coro parlato e orchestra (1938-45); due partiture che si impongono in particolare per l'impiego dello «Sprechcor» (coro parlato). Negli ultimi tempi aveva accentuato il rigore della sua ricerca, adottando una scrittura meno aperta alle sollecitazioni musicali esterne. Così nacquero «Riflessi», «Sette aspetti di una serie dodecafonica», «Preludio», «Interludio» e «Postludio», una cantata dalle suggestioni espressioniste e dodecafoniche «Arpiade».

Nicola Fano

Georges Perec e, accanto, un disegno di Escher



È possibile mettere ordine nel mondo ricomponendone i pezzi? La risposta nelle 575, straordinarie pagine di «La vita istruzioni per l'uso», libro maniacale e enigmatico dello scrittore francese Georges Perec

Il catalogo del mondo

Questo sconfinato libro di Georges Perec, lo scrittore francese morto nell'82 (era nato nel '36), può essere usato, intanto, come la scatola di un puzzle, sulla quale si legge: «La vita istruzioni per l'uso». Sei parti, un epilogo, un indice dei nomi, riferimenti cronologici, cenni sulle principali storie raccontate nelle 575 pagine del testo, un post scriptum e, naturalmente, un indice. Il libro, lo pubblica Rizzoli nella traduzione di Daniella Selvatico Estense. Il prezzo, 28.000 lire.

In un'epoca di ripresa di un modo di narrare meno concitato, meno frantumato, più agile e asciutto, una summa come questa sgomenta il lettore. Eppure, questo libro si legge. Si comincia dalla prima pagina e si finisce all'ultima. Il segreto è, o pare, assai semplice: questo libro maniacale, questo libro di un collezionista ossessionato dagli oggetti e dall'accumulo, peraltro ingannevole, di esperienza, tenta la difficile sintesi dei due modi di raccontare: quello verticale, in profondità (dentro gli uomini e le cose), e quello orizzontale e superficiale. Ma la superficie, è noto, rivela la profondità. E siamo già in doppia chiave: in chiave di enigmi, di puzzle, di giochi (le parole incrociate non sono verticali e orizzontali?) e in chiave di riflessione. Si vuol dire che un libro come questo rimanda all'ordine e al metodo cartesiani, a quell'ordine e a quel metodo con cui si è cercato di offrire istruzioni per l'uso della vita; o, più semplicemente, di capire qual è l'uso che si fa (anche questa è una possibile traduzione di mode d'emploi) della vita. Ma l'accanito cartesiano, l'uomo che si fa forte del metodo, si è trasformato via via in temibile collezionista di cose morte (di nature morte) e il metodo ha fruttato un catalogo. Questo è lo splendido naufragio del nostro tempo: su dal profondo vengono ora a galla frammenti di vita che lasciano immaginare vite intere, come nei vari, numerosi capitoli del libro di Perec, dove tutto è già avvenuto, dove tutto si perde in una silenziosa implosione.

In breve (ma è possibile?): il ricco Percival Bartlebooth viene folgorato dall'idea di andare a dipingere cinquecento marine ad acquerello in cinquecento porti diversi del mondo per trasformarle in puzzle. Il maggiordomo Smautf prepara il viaggio. Primo porto, Gijon, nel golfo di Guascogna; ultimo porto; Brouwershaven, in Zelanda. È il mese di gennaio del 1935: dal '35 al '37, i due toccheranno vari porti d'Europa, poi, dal '38 al '42, andranno in Africa, dal '43 a' '44 in America del Sud, nel '45 nell'America Centrale; dal '46 al '48 nell'America del Nord, dal '49 al '51 in Asia; nel '52 in Oceania, nel '53 nell'Oceano Indiano e nel Mar Rosso, quindi, attraverso la Turchia, il Mar Nero, l'Urss, il Circolo Polare, Capo Nord e i fiordi scandinavi, raggiungeranno, come si è detto, Brouwershaven. È il dicembre del '54, il viaggio è finito.

Tutto è catalogato, luoghi, nomi, avvenimenti, lingue, persino le guerre: Etiopia, Spagna, India, Corea, Palestina, Madagascar, Guatemala, Nordafrica, Cipro, Indonesia, Indocina, l'ultima grande guerra... Bartlebooth e il suo maggiordomo Smautf attraversano indenni il mondo in subbuglio: solo una debole bomba a Porto Said danneggia poco o niente i loro bagagli. Il senso del viaggio? «Bartlebooth tornò dai suoi viaggi a mani quasi vuote: aveva viaggiato solo per dipingere i suoi cinquencento acquerelli, e li aveva spediti regolarmente a Winckler». Si vedrà chi è questo Winckler, di nome Gaspard, personaggio chiave del libro-scatola di puzzle, scritto da Perec tra il 1969 e il 1978. In verità, Bartlebooth colleziona immagini del mondo (i suoi acquerelli), così come Smautf colleziona francobolli, etichette d'albergo e cartoline, e una cassapanca per nave, una statua della Dea madre tricefala alta 40 centimetri e un'incisione tipo Epinal. Dunque, Winckler: a lui, Bartlebooth spedisce con regolarità i suoi acquerelli, e lui li trasforma in puzzle: li taglia con la sua sega a due velocità in settecentocinquanta pezzi ciascuno, e toccherà poi a Bartlebooth rimetterli insieme. Il diabolico Gaspard Winckler gioca a sua volta il maniaco Bartlebooth: muore. E anche Bartlebooth morirà prima di essere riuscito a rimettere insieme i puzzle in cui Winckler, per suo ordine, ha trasformato gli acquerelli.

Come si è visto, il viaggio finisce nel dicembre del '54. Tra il '55 e il '75, a Parigi, nell'edificio di rue Simon-Crubellier che il pittore Serge Valène tenterà di riprodurre in spaccato (altro puzzle: ma somigliante al libro di Perec e all'edificio in cui si svolge la vita — viaggi esclusi, naturalmente — di Bartlebooth; un edificio che Perec-Valène, col libro e con la pittura, cerca di riprodurre in spaccato: ma Valène morirà anche lui prima di finire l'opera), Bertlebooth ricomporrà i puzzle preparati da Winckler, ma — dice — «via via che i puzzle sarebbero stati ricostruiti, le marine sarebbero state ristrutturate in modo da poterle scollare dal loro supporto, trasportate nel luogo stesso in cui — vent'anni prima — erano state dipinte, e immerse in una soluzione solvente da cui non sarebbe riemerso che un foglio di carta Whatman, vergine e intatto». Qui finisce, a questo nulla, il progetto di Bartlebooth (il lettore vedrà da sé le complicate peripezie del libro), quel progetto che il suo ideatore aveva immaginato perfetto, controllabile, dice lui, da cima a fondo, ispirato a tre principi direttivi: il primo di ordine morale (riempire la vita senza clamore), il secondo di ordine logico («senza alcun ricorso al caso»), il terzo di ordine estetico (essendo la gratuità l'unica garanzia del rigore, il progetto si sarebbe distrutto da sé nel suo stesso divenire: una perfezione circolare). In altri termini, l'idea di Bartlebooth è un'idea di ordine e di perfezione: che va a carte quarantotto.

Si ha l'impressione che il fantasma sornione di Gaspard Winckler, che dispone, che manda in pezzi il progetto contro colui che lo propone (Bartlebooth), ci accompagni in quella maniacale ricognizione dell'edificio di rue Simon-Crubellier, che il pittore Serge Valène, maestro di disegno e di tecnica dell'acquerello di Bartlebooth, tenta di riprodurre in spaccato. E il ronzio della sua sega a due velocità che ci accompagna Perec, a sua volta, cerca di fare con le parole, con i termini, con le collezioni di descrizioni di oggetti, dalle cantine alle soffitte, con le esistenze, raccontate in verticale, dei vivi e dei morti che abitano e hanno abitato l'edificio, con i loro alberi genealogici, quello che Valène vuol fare con la pittura. «Le ombre furtive di tutti coloro che un giorno ci furono» si accompagnano ai vivi e ai morenti. Ogni storia è un affondo, che s'incrocia (ed ecco di nuovo il cruciverba) con la storia orizzontale di Bartlebooth, riconsiderata tuttavia, anch'essa, in verticale, a partire dagli antenati. La collezione: fantasmi e sogni (come quello funebre della signorina Crespi), ricordi di gente incontrata per caso e inghiottita dal tempo, scrittori rifiutati dagli editori, date (si viene a sapere che Serge Valène abita il dall'ottobre del '19), sguardi frettolosi incrociati per le scale, luogo anonimo, luogo di emozioni, e oggetti, oggetti, oggetti, tra i quali una «patacca»: un vaso venduto per quello in cui Giuseppe d'Arimatea raccolse le gocce del sangue di Cristo, e progetti, come quello del produttore televisivo fallito Rorschash, che dal misterioso rapporto tra fare e disfare corrente tra Bartlebooth e Winckler vorrebbe trarre una trasmissione fiume per la tv..., e via di seguito, dalle cantine alle soffitte.

Le storie si congiungono l'una con l'altra mediante incontri fortuiti, o giochi: un cruciverba, quello della Inquilina Moreau è incompleto, ma è meno incompleto nella casa degli Altamont (è un cruciverba stampato su un giornale della sera); in casa Altamont la gente di famiglia, i servi, i fornitori preparano interminabilmente un ricevimento, e anche questo è un modo di legare insieme, orizzontalmente, le storie verticali di Perec. Tutte queste storie di famiglie, di individui, di oggetti sono acquerelli di Perec, che Perec stesso distrugge scrivendo: o le colleziona, e la collezione le consegna, morte, all'eternità. Anche il gioco di Perec, come quello di Bartlebooth, è folle e mortale, è «un gioco senza fine del quale aveva finito col dimenticare le regole, non sapendo neanche più contro chi stesse giocando». È un «rimuginio solitario e bisbetico», «una ricerca senza oggetto». È impossibile mettere ordine nel mondo, è impossibile ricomporre il puzzle, l'enigma, risolvere il «problema» così come è possibile ricomporre «quello stabile sventrato che metteva a nudo le crepe del passato, il crollo del presente, quell'ammucchiarsi sconnesso di storie grandiose o irrisorie, frivole o penose» La riproduzione di quella realtà diviene un «mausoleo grottesco eretto in memoria di tante comparse pietrificate nella loro ultima posa, insignificanti nella solennità quanto nella banalità» La proiezione del libro è vertiginosa. La mente si perde nel dissolvimento: tutto, col tempo, scomparirà, anche l'edificio di rue Simon-Crubellier, anche la strada, anche il quartiere; l'immagine del passato (da quali rovine è sorto quell'edificio, da quali demolizioni?) si rovescia nell'avvenire: facciate cieche, finestre come occhi senza pensiero, metamorfosi impensabili ..

Solo i pezzi ricomposti, ci dice Perec, assumono un carattere leggibile e un senso, un pezzo isolato non significa niente. Forse è vero. Fatto sta che la ricomposizione è impossibile. Colui che fabbrica il puzzle si pone gli stessi problemi che poi, per risolverli, si porrà il giocatore. Allora chi è l'artefice del puzzle? Bartlebooth, che esegue gli acquerelli per Winckler, o Winckler (magari sua moglie Marguerite, ispiratrice, miniaturista attratta dal caos) che li scompone? O il giocatore? La fuga indietro e in avanti è infinita. Bartlebooth muore il 23 giugno 1975. Valène, poche settimane dopo, in pieno agosto. Winckler è un fantasma. La domanda non ha risposta.

Ottavio Cecchi

Rinascita

Speciale di 18 pagine

Enrico Berlinguer

Le tappe di una grande politica

17 giugno: il PCI è primo

Le ragioni di una grande vittoria

Nel n. 25 da oggi in edicola