

Spettacoli

Cultura



Il lavoro umano ha cambiato il mondo e la natura. Lo studioso polacco Jan Pazard ripropone l'analisi dei prodotti e degli oggetti per capire la nostra società

La cultura dentro una ciotola

MILANO — Si, la Polonia è una patria degli studi di "cultura materiale". La teoria della "cultura materiale" è una sfida sia alle concezioni del socialismo utopico, santimoniano, sia a quelle, non meno utopiche, del cosiddetto "socialismo scientifico". Infatti, diversi e contrastanti, sono gli approcci, i paradigmi che ne orientano le rispettive ricerche, ma comune è l'oggetto di studio: quel mondo naturale in senso stretto. E questa "seconda natura", che scaturisce dal lavoro umano, dalla tecnica e dalla scienza, nel loro impatto col mondo naturale, quella che dà poi forma ai nostri modi di vita e impronta di sé anche l'ambito delle relazioni umane. I diversi approcci seguiti portano a concezioni contrastanti di questo mondo "naturale-umano", che è il prodotto più rilevante scaturito da tutta la vicenda storica dell'uomo sulla terra.

Così si dice, in risposta a una nostra domanda, Jan Pazard, studioso di fama internazionale, direttore dell'Istituto di Cultura Materiale, unico al mondo nel suo genere, docente all'Università di Varsavia e membro dell'Accademia polacca delle scienze. Pazard è in questi giorni a Milano per partecipare come relatore al convegno internazionale "Muscopol" per un museo della cultura politecnica della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, per iniziativa di Alfredo Drugman, ha indetto per domani e dopodomani in collaborazione col Centro per i Beni Culturali e Ambientali della Lombardia.

Scopo del convegno è la messa a fuoco dell'idea di un Museo "tecnico-scientifico-culturale" da istituire a Milano, in Città Studi, basata su nuovi orientamenti teorici tali da rispondere a una duplice esigenza: contribuire alla soluzione del problema del riordino dell'assetto urbano di Città Studi, discutendo i nuovi orientamenti culturali che, in campo internazionale, hanno messo in questione la tradizionale impostazione ancora seguita oggi. In Italia, nel campo dell'attività museografica, oltre ai citati Drugman e Pazard, il convegno prevede relazioni di Fulvia Premoli, Luca Basso Peressù, Vittorio Fagnone, Francesco Pagliari e Francis Le Doré e il concorso di numerosi altri studiosi di fama internazionale, ai dibattiti delle tavole rotonde.

Professor Pazard, cosa giustifica la sua asserzione che la Polonia è un po' la patria degli studi di "cultura materiale"?

«Fino al momento in cui uscì il periodico "The Journal of Industrial Archaeology" nel 1964, l'unica rivista scientifica internazionale, che serviva alla pubblicazione dei risultati correnti delle ricerche sulla storia della cultura materiale, era il trimestrale "Kwartalnik" di "Storia della Cultura Materiale" di Varsavia. Oggi la rivista è al suo 33° anno di pubblicazione. La rivista è espressione dell'attività dell'Istituto di Storia della Cultura Materiale, dell'Accademia polacca delle scienze, istituito nel 1953 per dare risposta alle crescenti domande che le ricerche in questo campo avevano suscitato. Anche a Leningrado, nel 1919, per iniziativa di Lenin, si era dato vita a una simile istituzione. Ma negli anni successivi alla morte del suo fondatore, l'Istituto "Lenin" andò in disuso e la sua attività si limitò alla problematica archeologica, con conseguenze particolarmente negative, rispetto al suo ambizioso progetto iniziale, dovuto allo staccarsi delle ricerche dalla cultura materiale della nostra età contemporanea.

«Com'è strutturato l'Istituto di Cultura Materiale da lei diretto?»

«L'Istituto raggruppa quattro ordini di studi che cooperano e discutono assieme l'impostazione delle ricerche. Le quattro discipline sono: l'archeologia dell'antichità, lo studio della preistoria, l'etnografia e la storia della cultura materiale dell'età medioevale e della moderna. Ci sono in tanti paesi istituti dedicati alle prime tre discipline; non però — chi lo sappia — espressamente dedicati alla storia della cultura materiale, come da noi. Parte essenziale del nostro Istituto è il "laboratorio centrale" attrezzato per dare risposta a quelle domande che sorgono dalle ricerche e che implicano l'analisi chimica, biologica, merceologica e tecnologica, dei prodotti della cultura materiale. Per esempio, abbiamo analizzato tempo fa i reperti di un laboratorio di sartoria di alcuni secoli fa a Novgorod, riuscendo ad individuare, dall'analisi dei pezzi di tessuto, le tecniche usate, i sistemi di colorazione, che tipi di stoffe si producevano e per chi...»

«Quali sono i tratti essenziali della teoria della cultura materiale che orienta l'attività degli studiosi del suo Istituto?»

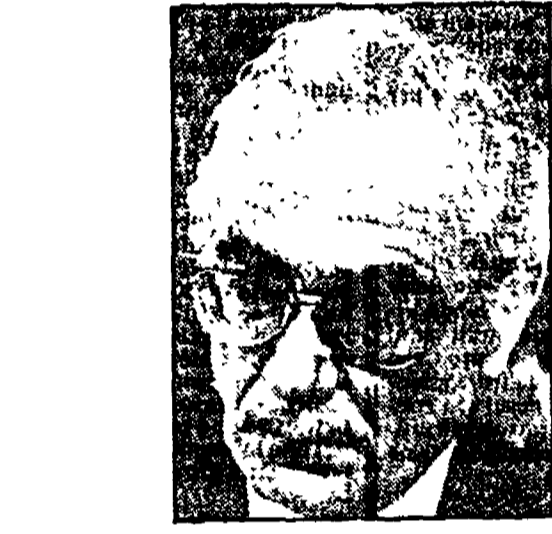
«Agli inizi dell'attività dell'Istituto, Kazimierz Jaworski, allora direttore, ne fissò le linee sulla base di orientamenti desunti dalle opere dei padri del materialismo storico. Furono importanti le riflessioni di Majewski, oltre via via a precisare i limiti che separano l'oggetto delle ricerche di storia del lavoro umano dalla disintegrazione del suo ambiente naturale-umano.

la cultura materiale dalle discipline affini: storia economica, storia della tecnica, storia della cultura, e così via. Il programma di ricerca venne così a focalizzarsi sullo studio della "parte socio-tecnica della produzione, degli scambi, della divisione del lavoro e del consumo", individuando in questo riferimento i mutamenti nei modi di vita, nei costumi e nelle abitudini degli uomini. Dal vivo delle ricerche, concetti quali casa, cucina, salotto, tavolo, zappa, fabbrica, vestito, colore e così via, venivano così acquisendo significati altri da quelli letterali, che ne facevano dei sinonimi dei vincoli nella famiglia e nella società. I manufatti sono così via via apparsi, nella ricerca, come oggetti-sistema delle rispettive civiltà di appartenenza e le sue chiavi di comprensione. In essi — come già scriveva nei primi decenni dell'Ottocento il filosofo polacco Henryk Kaminski — si palesa la filosofia dell'economia materiale della società umana, incarnata nelle attività, negli oggetti materiali nei quali si fa concreto il pensiero utile agli altri uomini, quindi la forma più alta della solidarietà umana...»



Ecco che cosa ci ha lasciato la lunga e appassionata ricerca dello psicanalista scomparso

Ricordando Fornari, professore in affetti



Alle 11,30 di lunedì 20 maggio, entrò nella direzione dell'Istituto di psicologia: volevo confermare a Franco Fornari la mia presenza ad una riunione da lui indetta il giorno successivo ed anche scusarmi in anticipo del fatto che sarei dovuto andar via un po' prima a causa di impegni personali. Stava ricevendo uno studente: alzò lo sguardo, mi ascoltò e mi disse che non v'era alcun problema. Il rapporto era che fossi stato presente e avessi espresso prima di assentarmi il mio parere sulla questione all'ordine del giorno, come gli altri colleghi. Nessun problema quindi, un ritmo quotidiano di lavoro, legato alla comune attività universitaria e alle riflessioni e alla ricerca sulle cose della psicoanalisi e della psicologia che ci vedevano per alcuni aspetti accomunati e, per altri, talora appassionatamente discordi.

dalla esperienza clinica. Fornari ha tentato di collegare con intenso sforzo teorico, il microcosmo degli affetti umani, intesi come elementi di promozione occulti del comportamento individuale e soggettivo, con gli esiti sociali, politici e ideologici; esiti nei quali è individuabile la continua negazione che i conflitti siano da ascrivere ad una dimensione non direttamente osservabile ma individuabile secondo un particolare codice affettivo.

Così il codice affettivo operante sta dalle origini della vita umana e all'interno del nucleo familiare è rintracciabile in tutte le vicende sociali, nei avvenimenti e nei rapporti che legano gli uomini nelle istituzioni di ogni ordine e grado.

In questa direzione Fornari ha sviluppato la "teoria colometrica" cercando di collegare — e di superare anche, in una sua visione teorica particolare — il patrimonio derivato dalla tradizione freudiana, con gli ambiti della linguistica.

Inconcreti di «semiosi affettiva» e di «colmetica» rappresentano quindi l'emergere di una visione teorica secondo la quale qualsiasi «testo» di qualsiasi natura esso sia costituito risulta leggibile e comprensibile nelle sue tracce affettivo-simboliche di base, mediante l'individuazione di unità minime di significazione affettiva (appunto «il colmetico»), le quali unificano il sentire affettivo e i termini e i codici linguistici. Ogni termine (si può dire: ogni atto individuale e sociale) si origina da un «sintere» costituito da denotati di base riconducibili a rappresentazioni universali, legati alle prime esperienze affettive e cognitive infantili: la madre, il padre, il corpo eccetera.



Donna che prepara la birra (statua in calcare dipinto proveniente da Giza). In alto, particolare di un affresco egiziano di Beni Hassan



Laurence Olivier in una suggestiva inquadratura di «Riccardo III»

Con «Fiamme sull'Inghilterra» comincia stasera su Raitre un ciclo dedicato all'attore inglese. Dai primi film alle ultime interpretazioni per la televisione, la carriera di un «caratterista con la faccia da protagonista»

Laurence I, re della scena

Fiamme sull'Inghilterra, un film del 1937 in onda stasera su Raitre. Fiamme di guerra ma anche di amore. Elisabetta d'Inghilterra, recitava allora il titolo italiano. Ma chi sono i due giovani amanti, appunto, elisabetiani? Una coppia pre-regale, proprio come Carlo e Diana. Lui Laurence Olivier, feroce primattore nazionale, due anni prima dell'investitura hollywoodiana con La voce nella tempesta. Lei Vivien Leigh, due anni prima del trionfo mondiale in Via col vento 1937 anno fatale. È il loro primo incontro sullo schermo, l'anno in cui sboccò il loro amore e in cui entrambi chiedono il divorzio dai rispettivi consorti.

Ma perché questo vecchio film, e perché oggi? Oggi sir Laurence, nato il 22 maggio 1907, compie 78 anni, e la televisione prende la palla al balzo per rendergli omaggio con una rassegna di undici tra film, teatro-film e originali televisivi, più un'intervista realizzata tre anni fa dalla tv inglese che verrà trasmessa in due puntate.

Un re in scena, questo il titolo del ciclo, ed è un titolo giusto. Re lo divenne col tempo, ma in scena c'è stato praticamente da sempre, visto che il padre, un pastore anglicano, non condannava affatto il teatro e che il figlio, secondo la leggenda, si esibiva in famiglia fin da bambino. Comunque il suo esordio ufficiale risale a sessant'anni fa e i giornali, con tipico burlesco crudemente inglese, non trascurarono di notare il diciottenne pivevillo che aveva «movimentato lo spettacolo», naturalmente scapparono, inceppando in palcoscenico. Dal 1925 il teatro, dal 1930 il cinema, dal 1935 (Amore tra le rovine) la televisione: questa la lunghissima parabola di cui la rassegna, com'è ovvio, non può segnalarne che qualche tappa.

Anzitutto il divo del cinema. Per la verità Olivier non volle mai esserlo, ma a Hollywood o eri un divo o non eri nessuno. Nel 1933 Greta Garbo lo aveva bocciato, non accettandolo accanto a sé per La regina Cristina. Invece il regista Walter Crass, sotto il volto per La voce nella tempesta, insegnandogli a recitare per lo schermo. Anche Olivier voleva qualcosa, oltre al denaro che il cinema offriva e che nessuno dei maggiori attori inglesi di teatro ha mai disdegnato. Doveva quale partner Vivien, ma non la ebbe né in questa occasione, né in quella di Rebecca la prima moglie, né in quella di Orgoglio e pregiudizio. La ebbe solo nel 1941, per Lady Hamilton, che fu la terza (nel 1937 avevano fatto insieme anche Fatalità) e l'ultima. Perfino il produttore Selznick, che la teneva sotto un contratto di ferro ma che dal tempo di Via col vento sapeva della loro non ancora legalizzata relazione, si era commosso.

In secondo luogo (che poi, ai fini di un giudizio di valore, è il primo) l'ormai grande attore scespiriano che si convertì al cinema anche come regista, sempre, s'intende, a maggior gloria di Shakespeare. In verità aveva voluto avere un William Wyler o un Carol Reed, ma siccome costoro non erano (per fortuna) disponibili, dovette cavarsela da solo e si la cavò magnificamente, perché la sua trilogia «Hamlet» (1941), «Amleto» (1948), «Riccardo III» (1955) — gli procurò un solido posto nella storia del cinema. Purtroppo nell'omaggio mancherà il primo atto, sostituito però da un gioiello inedito in Italia: la registrazione cinematografica di un famoso spettacolo di Zio Vanja, andato in scena al National Theatre nel 1963. Olivier ha sempre amato Cechov e nel 1970 curerà egli stesso la regia di un analogo spettacolo. Le tre sorelle, giunte anche alla Mostra di Venezia. In Zio Vanja lui è Astrov, mentre il personaggio del titolo è lo splendido Michael Redgrave, il padre di Vanessa recentemente scomparso.

Ma naturalmente la trilogia scespiriana era tutt'altra cosa, sotto il profilo cinematografico. Amleto è il film che ebbe maggiori riconoscimenti: il Leone d'oro a Venezia e i due Oscar principali. Eppure sia Enrico V sia Riccardo III (entrambi a colori, e anche in questo campo Olivier propose soluzioni nuove) valevano di più. Quando nel '56 uscì il terzo atto, tutti si augurarono un proseguimento con altri testi e anche più grandi: basti pensare a Macbeth, all'Otello o al Re Lear, che oltretutto figurano tra i capolavori teatrali dell'attore. Sfortunatamente, però, alla trilogia non arrivò un adeguato successo commerciale: si è vista una affrettata registrazione di Otello del '65, ma si è dovuto attendere il 1973 per un Mercante di Venezia e addirittura il 1983 per un Re Lear televisivo non indegno, ma giunti certamente in ritardo su quella straordinaria stagione creativa.

A proposito della quale va anche precisato che, mentre gli estimatori dell'Olivier cineasta pongono giustamente l'accento sulle differenze dal teatro, il meno propenso a ritenersi un «attore» è proprio lui, che si considera altrettanto giustamente un «interprete». Appena terminato il Riccardo III, a Roger Manvell che lo intervistava dichiarò: «Io penso che ci sia meno differenza tra interpretazione (teatrale) e interpretazione cinematografica di quanto la gente creda; molto meno». Fin dall'inizio fa colpo nel film quel suo mostro, repellente e affascinante insieme, che spianta la sua diabolica strategia al pubblico, confidandosi direttamente alla cinepresa. Una grossa trovata «televisiva» in anticipo sui tempi, e un uso del primissimo piano che Shakespeare non contemplava, giungendo al massimo al «primo piano», quando il suo personaggio dialogava coi più vicini della platea. Ma se il cinema fosse esistito nel Seicento — asseri una volta Olivier — Shakespeare avrebbe scritto sceneggiature — invece che drammi, e sarebbe stato il più colossale autore di film!

Ugo Casiraghi