

Repubblicano, antifranchista, cineasta impegnato e dissacrante durante la dittatura, Luis Berlanga ha girato un film sugli anni della guerra in chiave di commedia. In Spagna è subito polemica: ecco cosa ne dice lui

Guerra civil, sorrیدا

Il nostro servizio
MADRID. In una Spagna che con l'adesione alla Cee ha definitivamente chiuso i conti con quasi mezzo secolo di forzato isolamento politico e culturale si torna a discutere della guerra civile del 1936/39. Luis Garcia Berlanga, l'autore di alcuni gioielli del cinema antifranchista negli anni della dittatura, uno dei pochi registi capaci di far pensare con il cinema sulla società spagnola, da quella semifeudale a quella cinica e perversa dell'aristocrazia negli anni della transizione, ha realizzato, dopo trent'anni di censure, un film ambientato nella guerra civile spagnola scritto nel 1956 a quattro mani con Rafael Azcona. *La Vaquilla*, questo è il titolo del film, un'opera corale, girata con la partecipazione di tutti gli abitanti di un paesino al sud della Spagna e ambientata in uno di quei fronti della guerra civile che George Orwell descrisse nel suo omaggio alla Catalogna. Qui i due eserciti, costretti in trincea per mesi senza sparare un colpo, erano più preoccupati del freddo, della fame e della mancanza di tabacco piuttosto che di una guerra che la scarsità di armi e munizioni impediva di combattere.

«Alla fine, ridete della guerra civile», ha titolato in copertina *Cambio 16*, il più venduto settimanale spagnolo e naturalmente non sono mancati i polemici. Lo stesso settimanale ha pubblicato la lettera di un gruppo di ex soldati dell'esercito repubblicano che giudicano la pellicola indegna e provocatoria. Ma Berlanga, che ha sempre contribuito a modificare nell'opinione pubblica spagnola l'im-

molto tempo in Italia. «È vero, ho scritto due sceneggiati con Zavattini negli anni 50. La prima era una satira del festival del cinema, l'altra si chiamava *Cinque storie di Spagna*. Ma non riuscimmo a trovare un produttore. Più tardi ho lavorato con Ennio Flaiano per la sceneggiatura di *Il Verdugo* e con De Concini. Ma ho sempre avuto molte difficoltà ad apprendere le lingue, mi mancano le tre capacità indispensabili: l'orecchio, l'attenzione e soprattutto la memoria. Per esempio non sono mai stato capace di ballare, di seguire a tempo la musica, quando stavo nell'esercito ero incapace di battere il passo e, infine, mi dimentico qualsiasi cosa».

«Parlando del film che ha realizzato durante il franchismo lei ha scritto che una delle sue maggiori soddisfazioni professionali è la valutazione che le hanno fatto alcuni storici marxisti. «Sì, è vero, negli anni del franchismo i miei film erano accusati di non essere contro la dittatura. Io non sono mai stato un militante soprattutto per vigliaccheria. Sono sempre stato convinto che se un poliziotto mi avesse preso per un braccio avrei confessato subito "sì, io ho assassinato Carrero Blanco". Ho sempre avuto molta paura di qualsiasi rappresentante del potere, soprattutto se armato. Così, sono rimasto molto soddisfatto quando, alcuni anni fa a Barcellona, in un convegno sul cinema nella residenza al franchismo dei critici cinematografici e degli storici marxisti citarono *Benvenuto mister Marshall* (1952) e *Placido* (1961) fra i film che avevano contribuito a modificare nell'opinione pubblica spagnola l'im-

magine al franchismo. «Ed oggi, quale può essere l'effetto sul pubblico spagnolo di questo film che rievoca la guerra civile? È soddisfatto dell'accoglienza? «A parte i commenti dei giornali non possiedo ancora i dati necessari per capirlo. Non penso, con un film, di poter risolvere i problemi sentimentali, ideologici e passionali che la guerra civile ricorda a tutti gli spagnoli. Vorrei soltanto che si acquistasse in questo paese una maggiore capacità a desacralizzare, a livello intimo e personale, episodi che restano importanti come memoria storica nella società. «Un critico cinematografico ha scritto su "El País" che i personaggi di questo suo ultimo film agiscono senza una coscienza politica, come se non credessero nella guerra che stavano combattendo e che il suo umorismo è politicamente ambiguo perché tratta nello stesso modo repubblicani e franchisti. «La guerra civile fu provocata dall'esercito, appoggiato dalla Chiesa e dalla aristocrazia latifondista, contro la repubblica democratica e fu, evidentemente, una guerra di idee per molti di coloro che vi presero parte. La mia famiglia era repubblicana, mio padre e mio nonno erano deputati del Fronte popolare nel 1936 ed anch'io ho combattuto nell'esercito repubblicano. Ma questo film prosegue un discorso che ho iniziato da tempo. In tutte le storie che abbiamo scritto insieme descriviamo dei personaggi che iniziano in una certa condizione umana e sociale e finiscono nella stessa o in



Una scena di «La Vaquilla», il nuovo film di Berlanga. In alto, il fotografo del film e, nel tondo, il regista

un'altra peggiore anche se hanno avuto nel corso del racconto, la possibilità di migliorarla. Questo perché io credo che l'essere biologico dell'uomo è più importante di quello sociale e politico. Dunque è la risposta biologica dei miei personaggi ai problemi della realtà quella che mi interessa raccontare. L'umorismo e il grottesco sono degli espedienti espressivi. Mi piace allungare la gomma della realtà, deformare le storie che racconto fin dove possano essere credibili, piuttosto che situazioni in una dimensione drammatica. «Come crede che verrà giudicato all'estero? «Mi immagino due interpretazioni possibili. *La Vaquilla* narra le avventure di cinque soldati repubblicani che credono di poter diventare degli eroi. Invece le loro aspirazioni vengono frustrate dai loro piccoli problemi e dalle loro piccole manie. Da possibili eroi si convertono rapidamente in uomini che, come tutti gli altri, hanno molti limiti. Sono degli anteroi. Ma ignoti o nella *Grande guerra* di Monicelli. L'idea dell'eroismo mi ha sempre infastidito, quando mi chiesero che cosa ammiravo nella guerra risposi che preferivo l'azione di arrendersi perché rappresenta un gesto di civiltà, la fine dell'eroismo. Ma io so bene anche che la guerra civile è un momento cruciale della storia spagnola in cui si stava combattendo contro il fascismo. In questo senso è più difficile accettare che la guerra civile possa fare da scenario ad un racconto umoristico, anche se il mio film non è affatto neutralista. «In che senso non è imparziale? «In primo luogo, si capisce benissimo chi furono i responsabili della guerra civile e perché. Inoltre ci sono nel film alcuni personaggi come il parroco, il marchese, il sindaco o il capo dell'esercito attraverso i quali ho cercato di descrivere quali saranno le relazioni di potere nel franchismo. Saranno quei personaggi con quel tipo di cultura, quei comportamenti e quei ministri e generali di Franco. «In tutti i suoi film lei ha descritto molti aspetti del costume nella società spagnola. In quella di oggi che cosa le fa sorridere o riflettere? «Questo è davvero un problema. In passato era molto più facile. La società spagnola è stata per me una ricchissima, meravigliosa fonte di ispirazione. Oggi non so. Con *Nacional Tres* del 1981 ho concluso un ciclo di tre film — *Escopeta Nacional* (1977), *Patrimonio Nacional* (1980) — in cui ho parlato dell'atteggiamento dell'aristocrazia di fronte al processo di transizione democratica e alla mutazione dei rapporti sociali e politici di questi anni. Curiosamente *Nacional Tres*, in cui raccontavo le avventure di un gruppetto di aristocratici che volevano esportare illegalmente denaro nel treno di pellegrini per la madonna di Lourdes, è diventato attuale in questi mesi con le chieste di una magistratura sulle fughe di capitali all'estero dopo la vittoria elettorale dei socialisti. Ma ormai i costumi stanno cambiando anche in altri ambienti. Nelle nuove generazioni, ed io non posso conoscerli né capirli. C'è una nuova borghesia industriale rampante, i suoi poteri indicherebbe qualche piaga. Ma la borghesia è troppo noiosa, lo è sempre stata, non c'è spettacolo. Il gioco politico mi interessa, ma non mi piace il rispetto per questa democrazia tanto sofferta e la speranza che possiamo mantenerla il più a lungo e nel miglior modo possibile. Ma se mi sembrerebbe un po' immolare parlarne oggi.



La scomparsa di un intellettuale e di uno studioso schivo e rigoroso

Codino, tra Omero e Marx

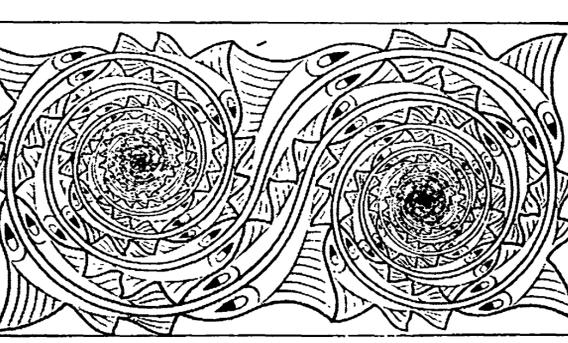
Ho conosciuto Fausto Codino nell'immediato dopoguerra, a Pisa, alla Scuola Normale dove era brillante allievo di Giorgio Pasquali e Augusto Mancini con cui successivamente lavorò con una tesi di grande originalità sulla questione omerica. Quella tesi fu poi alla base di una serie di saggi pubblicati su *Belfagor*, la rivista di Luigi Russo, e di quella sua *Introduzione a Omero*, edita da Einaudi, che è uno dei libri fondamentali sull'argomento e ha avuto il riconoscimento unanime degli studiosi, meritando, raro onore per un autore italiano, la traduzione tedesca (oltre a quella greca). Era venuto alla Scuola Normale da Lucca dove era nato nel 1928 insieme con Massimo Montinari, il curatore della edizione tedesca (oltre che di quelle italiane e francesi) delle opere di Nietzsche, ora docente all'università di Pisa e Giorgio Giordano, lo studioso del rapporto capitalismo-agricoltura in Italia di cui pure la cultura italiana lamenta la prematura scomparsa. A Pisa, nelle dure battaglie politiche e nel fervido clima culturale del dopoguerra, Fausto, il cui famiglia era di tradizioni repubblicane, si era avvicinato al marxismo ed era diventato comunista. La sua militanza fu soprattutto di ordine culturale e fu sempre improntata al massimo rigore, com'era nel suo carattere, e come ricorderanno i collaboratori del *Contemporaneo* alle cui riunioni redazionali egli spesso partecipò negli anni '50. Dopo un soggiorno in Svizzera, a Zurigo dove aveva usufruito di una borsa di studio, tornato in Italia, entrò a far parte della redazione di una delle più prestigiose riviste di cultura italiana, la *Latterza*, dove lavorò fino al 1953, allorché venne a Roma, agli Editori Riuniti, a lavorare alle edizioni delle opere classiche del marxismo. Continuò intanto la sua opera di traduttore dal tedesco, inglese e francese, delle opere dei maggiori filologi stranieri, da Wilamowitz a Laski, da Schliemann a Finley, da Norden a Berve, a Bruno Snell, collaborando con le maggiori case editrici italiane (basta sfogliarne i cataloghi per rendersi conto della ricchezza del lavoro svolto da lui in questo campo). Ricorderemo le sue prefazioni all'*Iliade* e all'*Odissea* nella traduzione di Rosa Calzecchi-Onesti, presso Einaudi, e la sua raccolta di saggi *La questione omerica e Le origini dell'epica nella Grecia antica*. Tradusse anche *Le Opere e i giorni* di Esiodo. Queste poche righe non possono dire tutto quello che è stato il contributo di lavoro e di idee che Fausto Codino ha dato nell'attività culturale da lui svolta, che fu la più varia (per un certo periodo collaborò anche alle pagine culturali di *L'Espresso*). È molto di più avrebbe potuto dare come contributo originale e personale, se il suo particolare carattere, schivo, duro con se stesso più ancora che con gli altri, non fosse fatto spesso ostacolo a un completo dispiegarsi della sua vivissima intelligenza e della sua straordinaria cultura.

Omero Ciai Giuseppe Garritano

Ben strano paese è il nostro — anche sotto il profilo culturale. Dopo lunghi anni di totale disinteresse per la problematica connessa alla filosofia della mente, improvvisamente si registra l'emergere di una nuova attenzione per questo affascinante ambito disciplinare (anche in rapporto con le complesse questioni inerenti all'informatica, all'intelligenza artificiale, alla scienza dei computers). Una prova eloquente di questa mutata disposizione — anche presso i non specialisti — nei confronti dei temi ora evocati è il successo del volume di D.R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Girlanda Brillante* (d'ora in poi indicato con la sigla GEB). Pubblicato da Adelphi, il libro consta di bellezza di 852 fittissime pagine ed è di lettura piuttosto impegnativa. Cioè: costante la prima edizione è andata esaurita, e anche la seconda pare vada (commercialmente parlando) benissimo. Proprio questo successo autorizza la ripresa del discorso avviato su queste colonne intorno al libro da Luigi Cancrini. Una ripresa che appare tanto più legittima in quanto: a) GEB è, senza ombra di dubbio, una delle opere più stimolanti e significative sul mentale e l'umano (oltre che sulle macchine e l'intelligenza artificiale, l'AI) comparse in questi ultimi anni; b) l'articolo di Cancrini — eccellente sotto più profili — tocca (come era necessario) solo alcune delle questioni discusse nel libro, e forse trascura un'ampia presentazione generale ed elementare del libro medesimo. Ora, poiché GEB è un testo assoluta-

Perché le 852 pagine (fittissime e impegnative) di «Gödel, Escher, Bach» hanno tanto successo

Viaggio alle radici del pensare



mente anomalo — affascinante ma anche lievemente folle, ricchissimo ma anche dispersivo, serio e documentato ma anche un po' istrionico — il lettore ha diritto di pretendere quello che Brecht avrebbe definito alcune istruzioni per l'uso. La prima cosa da fare è di non dare eccessiva importanza né al titolo (pur ovviamente dotato di un suo significato), né alla singolare alternanza, nel libro, di sezioni di analisi teoriche e di curiosi (spesso divertenti, talora geniali) dialoghi a la Platone o a la Lewis Carroll. La seconda cosa da fare è di rendersi conto che GEB è — con tutti i vantaggi e gli svantaggi che ciò comporta — un'opera semplicemente straripante di idee, di conoscenze, di problemi che producono altri problemi. Fisico di formazione, Hofstadter si è occupato a lungo di AI e di computer science: ma rivela una competenza eccezionale anche in ambito biologico, neurofisiologico, psicologico, filosofico. Anche il lettore che decida di prescindere dai riferimenti di Hofstadter alla logica matematica (vedi il richiamo nel titolo a Gödel), al mondo figurativo (Escher è un celebre artista olandese) e alla musica (Bach) dovrà probabilmente operare un'ulteriore selezione tematica nell'immensa materia trattata dall'autore. Altrimenti rischia di perdersi. Ma insomma: di cosa parla il GEB? Risposta: «formalmente» parla di problemi connessi coll'AI e con la computer science in rapporto alla mente. Sostanzialmente contiene una complessa, infinitamente ricca interrogazione sull'universo

mentale; e, ancor più, una vera e propria antropologia filosofica: un ritratto dell'uomo (nelle sue relazioni di analogia/diversità col non-umano), congiunto con una riflessione sulle procedure del sapere congruenti con tale ritratto. A questa duplice indagine Hofstadter arriva seguendo i percorsi più diversi, affrontando i nodi teorici oggi più cruciali in un certo ambito di studi. Uno dei problemi di fondo che attraversano il libro è quello dei rapporti mente-cervello: può il «livello alto» del mentale «esser compreso senza comprendere i livelli più bassi del cervello, dai quali dipende e insieme non dipende?». «C'è — si chiede ancora Hofstadter — una «parata stagna» tra certe leggi del pensiero e le leggi inferiori che regolano l'attività microscopica delle cellule del cervello? Il problema è tanto più arduo in quanto Hofstadter definisce (ed è il secondo asse portante della sua riflessione) un'immagine del pensiero straordinariamente ricca, mossa, articolata: lontanissima dalle immagini riduttive, unilaterali, logistiche elaborate da «formalisti» vecchi e nuovi. Ma se il pensiero è così «flessibile», se è composto in modo così inestricabile di elementi cognitivi e non cognitivi, se è (soprattutto) così «personalizzato», se è tutto questo (e altro ancora): come si può pensare che strutture cerebrali relativamente invariabili possano «supportare» tutto ciò? Le teorie neolocalizzatrici — oggi così di moda — lasciano Hofstadter più che perplessi: la localizzazione, scrive, è un «enigma».

La neurofisiologia, per carità, è una cosa seria e insostituibile. Ma la neurofisiologia deve essere conscio (ecco un terzo motivo centrale del libro) delle diverse articolazioni e funzioni dell'agire cerebro-mantellato-«semantizzato» umano. Non presuma, dunque, il neurofisiologo, di essere di un certo tipo di agenzia: a proposito del quale «sicuramente non ci serve una descrizione in termini di posizione e quantità di moto delle particelle», vogliono in questo campo conoscenze di primordine. Sa bene — e lo sottolinea — tutte le spettacolose potenzialità del computer, ma non vuol tacere neppure i limiti — i limiti teorici, invalicabili. A questo proposito, non è un caso che il con vivo elogio l'opera di J. Weizenbaum, il grande computer scientist costruttore di «ELIZA» (una «macchina» capace di reagire a determinati «segnali linguistici naturali appartenenti a un elementare lessico psichiatrico»), e poi autore — proprio lui — di un appassionato attacco contro il mito dei computers, contro gli abusi concettuali della computer science, contro, in particolare, la tesi che una macchina possa propriamente dialogare (e addirittura terapeutizzare...) con un sofferto essere umano. Ma allora GEB è un'opera tutta «criticista» (qualcosa come un «Saggio sui limi-

ti...», o addirittura una «Critica della ragione artificiale»), o addirittura una «Lettera neo-umanistica (come quella che chi firma il presente articolo vorrebbe, in quanto a stile, che fosse di un intellettuale di prim'ordine)». Non è così. Per una parte non indifferente del volume Hofstadter pare inseguire altri obiettivi. Così, in particolare, si occupa di neurofisiologia tra conoscenza e corporeità: lo seduce talora molto: come quando si spinge a parlare di un possibile «cervello» tra le leggi del pensiero formale e le leggi delle strutture biologiche. Così, ancora, la speranza che le «macchine» possano varcare certi confini percorrendo sotteraneamente alcune sezioni del libro. Si veda, a questo proposito, la polemica con J.R. Lucas, un acutissimo studioso che applica i principi di Gödel all'ambito della teoria/pratica delle macchine (dalla polemica è Lucas, per me, a uscir vincitore). Sotto un certo profilo, insomma, l'opera di Hofstadter appare caratterizzata da una sorta di tensione bipolare. Una tensione che porta lo scienziato/filosofo a cercare di produrre un'immagine di tutto e, con specifico riferimento ai temi psico-antropologici così coraggiosamente affrontati, a cercare, ancora, in un'indagine cognitiva senza fine: che può forse ambire (e se fosse un'azione sbagliata?) di cogliere la Cifra, la Legge, l'Uguale. Ma che trova certamente solo un Uguale calato in una serie di infinite (e non accidentali) Variazioni, le quali rendono il mondo irriducibilmente polifonico, polimorfo, polivalente. Sergio Moravia