

# OSp Cultura

**I**N UNO dei suoi racconti più affascinanti, «I due loggioni», esordisce Luis Borges narra della tenace inimicizia tra due immaginari Padri della Chiesa, Giovanni e Aureliano. Dicono la stessa fede e guardano in vista della lotta alle eresie, ma il rancore di Aureliano verso il concorrente più fortunato è inestinguibile. E alla fine trionfa grazie a un semplice stratagemma: usa contro Giovanni parole che questi aveva pronunciato molti anni prima. Il rivale è perduto. Ma anche il trionfo del vincitore è illusorio, perché la sua identità è smarrita e il suo destino si confonde per sempre con quello dello sconfitto. Questa storia, stranamente (ma poi non tanto), mi è tornata in testa a conclusione di una lettura di tutt'altro genere: l'intervista sulla Dc di Ciriaco De Mita, che Arrigo Levi ha curato per casa editrice Laterza (pag. 203, 12.000).

Come Aureliano, anche De Mita ha da sempre il suo Giovanni, che si chiama Forlani. E come Aureliano, De Mita alla fine è battuto appropriandosi delle sue parole: chi potrebbe distinguere oggi il padrino del «preambolo» dc dall'avversario che nel frattempo ne è divenuto l'effettivo esecutore? E non è vero, alla fine di queste duecento pagine demitiane, che le sottili disquisizioni sull'«essenza» del pentapartito, le irriducibili dichiarazioni di fede nella «centralità» democristiana, trasmettono un'atmosfera da disputa scolastica?

Sarebbe comunque un errore liquidare questa «confessione» sulla base di una suggestione letteraria. Sarebbe un errore, perché con la sua fatica il segretario dc non ha voluto contribuire alla didattica e al «manuale» di moda corrente dell'autobiografia (nonostante l'abbondanza dei ricordi personali); egli ha fatto invece una vera e propria operazione di «lucidatura» sul breve periodo. Ha costruito, o cercato di costruire, nel dialogo con Levi l'immagine e la piattaforma politica della sua ricandidatura all'imminente congresso dc.

Con una punta di malignità si potrebbe dire che il destino (uso non a caso la parola) umano e politico disegnato in queste pagine non offra scampo ai delegati delle prossime assise democristiane. De Mita — come è noto — sente fortemente di sé, e in modo più o meno consapevole, trasmette la sensazione che un piano segreto, e quasi provvidenziale, guidi la sua ascesa (non così epica come lui vorrebbe) ai piani nobili di piazza del Gesù: per essere da lui profeta e artefice della resurrezione democristiana. O, per dirla con le sue parole, per recuperare «la funzione della Dc come nucleo centrale nella storia d'Italia per l'equilibrio democratico».

Non ho fatto un calcolo statistico, ma sono sicuro che — assieme al sostantivo «regole» e al verbo «immaginare» — «centralità» e «centralità» (riferiti, si capisce, alla Dc) siano i termini che ricorrono con maggior frequenza nel libro. Solo un tic linguistico? Fare il più possibile di traccie, un indizio di un progetto che «immagina» di recuperare la «centralità» giocando appunto sulle «regole». Un sospetto ingiustificato? Viammo.

Il punto di partenza di Ciriaco De Mita (e anche la ragione della sua forza relativa rispetto agli altri capi democristiani) sta nella consapevolezza della profondità e durata della crisi democristiana: egli addirittura ne retrodata l'inizio, o il presupposto, al momento stesso di maggior forza della Dc. In breve, dopo De Gasperi si sarebbe affermata gradualmente, sino a provocare i suoi effetti agli inizi degli anni sessanta, «una concezione della politica tesa a trovare nelle istituzioni il punto di raccordo tra il partito e la pubblica opinione, a tutto scapito dello sforzo del partito di catturare la propria forza popolare, radicata nella società». In termini molto eufemistici, si riconosce qui che la crisi democristiana ha le sue radici in quel fenomeno che con espressione divenuta famosa, Ruggero Orfei definì di «occupazione del potere». La «privatizzazione» del potere di disposizione sulle risorse pubbliche, operata dal «Teorema democristiano» — ma tende a chiederne una quota sempre più alta. Ne risulta che il consenso che (tale sistema) cerca di organizzare è sempre più fragile. Arrivò così il giugno '75 e la grande avanzata comunista.

Di questo carattere «strutturale» della crisi democristiana, non sanato dalla riduzione dell'influenza elettorale dei comunisti in questi anni, De Mita si dichiara convinto. Prima di lui lo aveva detto, con parole rimaste famose, Aldo Moro: «L'avvenire non è più, in parte, nelle nostre mani. Ma qui si fermano i punti di contatto tra lo statista assassinato dalle Brigate rosse e il segretario che pure, subito dopo la sua prima elezione nel 1962, aveva affermato di voler riprendere e continuare la linea morotea: la «terza fase», la costruzione di una «teoria della compiuta» attraverso l'allargamento dei banchi di massa dello Stato, sfiorando rapidamente nel lessico demitiano, sta perciò nella «fondazione delle regole del potere», attraverso l'accordo di tutte le forze costituzionali (non sul piano del governo). Ma che cosa sono queste



Centralità, «regole», nostalgia di De Gasperi: il leader dc spiega in un libro il demitismo

## L'Italia è un western, parola di De Mita



Aldo Moro in una foto del 1947. In alto, l'attuale segretario della Democrazia Cristiana Ciriaco De Mita

«regole» nella concezione di De Mita? Qui comincia il rebus, o peggio il gioco di prestigio.

«La regola vera è il rapporto tra opinione e quantità», annuncia sibilantemente il segretario dc. «Le regole sono le istituzioni», si corregge poco dopo. E infine il colpo di scena: «La regola è la democrazia». Bene: ma allora «fondare le regole» vuol dire «ritornare alla democrazia»? E se sì, come, quando, in che direzione? Cambiando la Costituzione? Ritoccando i meccanismi della rappresentanza? «Inventando» nuovi poteri? Mistero. Il silenzio di De Mita è impenetrabile.

In compenso una cosa è chiarissima: finché non «si costruiscono nuove regole» (7) di alternativa non se ne parla. Il segretario della Dc si guarda bene dal negare la «legittimità»: «ma a patto che ce ne siano le condizioni, a suo insindacabile giu-

ditio. E queste condizioni egli non ci sono per un persistente «sospetto democratico» a carico del Pci, per il suo «ritardo enorme» sul piano della politica estera, della democrazia, del «tipo di risposte da dare a una società trasformata come la nostra». L'idea che De Mita cerca di alimentare della democrazia italiana è quella di una condizione precaria e incerta, di una storia di tentativi di «distorsione della regola democratica» (vanificati ovviamente dalla Dc) di una funzione salvifica del suo partito: «Spetta a noi garantire la regola». De Gasperi, si. Ma quello del '48.

Due anni e mezzo fa, dopo la batosta democristiana del giugno '83, i feudatari si rivolsero contro De Mita imputandogli un insufficiente tasso di anticomunismo nella campagna elettorale del partito: si misura pienamente adesso, con la sua riscoperta della «diga anticomunista», il costo dell'operazione che gli permise di rimanere in sede. Questa pretesa di ridurre la storia italiana degli ultimi 40 anni a un western di buoni coloni e cattivi pellerossa, è il tratto che maggiormente indigna in questo degasperismo di ritorno, tanto più simile a una caricatura dell'originale. Ma colpisce in pari misura il velleitarismo di un disegno che ha già battuto i denti contro la «durezza» dei fatti, quelli sociali e quelli politici.

Non basta polemizzare contro le «degenerazioni staliniste» (attribuite alla sinistra) della sinistra socialista, nascondere il fatto che la «legittimità» democristiana non affonda più — e da molto — in un progetto di sviluppo delle forze produttive e di rinascita sociale. Non basta riaffermare come un dogma un sistema centrista di alleanze, che assegna alla Dc il ruolo perenne di «primo motore mobile», per i partiti laico-socialisti si rassegnino come 40 anni fa a ruotarle attorno senza avanzare pretese. Con gli alleati De Mita fa, come al solito, la voce grossa: il difetto da «retardare di allargare» il proprio spazio a spese della Dc, minaccia che «stavolta, se si andasse ad elezioni, bisognerebbe indicare soluzioni chiare» vincolando i partiti «patti biblici», come li chiama Martelli, sono stati rifiutati già molte volte. E De Mita sa di agitare una pistola scarrata. Sarebbe un problema, per lui, se se ne accorgesse anche il congresso del suo partito.

Si potrebbe far punto qui. Ma nella «summa» delle riflessioni demitiane ce n'è una che vale la pena riportare integralmente, perché vuol essere la replica «al tentativo ingiusto e sbagliato di criminalizzare la Dc: cioè di chiedere conto della «questione morale» frettolosamente accantonata dal «rinno» di De Mita. De Mita ribatte: «non essere interessato all'illusione di trasferire nella vita pubblica una regola ispirata alla moralità contraddittoria delle persone». Ho l'impressione che il segretario della Dc abbia interpretato un po' troppo sbrigativamente la massima settecentesca: «Vizi privati, pubblici virtù». Poiché professava incondizionata ammirazione per i principi liberali, avrebbe fatto meglio a ricordarsi il Montesquieu che ammonisce: «L'amore patrio conduce ai buoni costumi, e i buoni costumi all'amor patrio».

Antonio Caprarica

Qui accanto e sotto, due splendide sculture esposte alla mostra sull'Africa. A destra, una testa Hem'za dello Zaire; sotto, una figura seduta Dogon dal Mali

Si è aperta a Villa Medici la grande mostra dedicata alla scultura di questo continente. Attraverso sessanta opere, create dal XIII secolo in poi, incontriamo quest'arte di maestri anonimi, splendida, magica e naturale, che ha ispirato le avanguardie del Novecento

# I corpi dell'Africa

ROMA — In una conversazione che nel bel catalogo stampato da De Luca fa da saggio introduttivo a questa straordinaria ed emozionante mostra di scultura africana (ma c'è anche una piccola sezione dedicata alla pittura Vodù haitiana derivata per lunghi rami dal Vodù del Benin), Jean-Marie Drot, direttore dell'Accademia di Francia a Villa Medici, dove è allestita la mostra fino al 15 giugno, ricorda a Jacques Kerchache buon curatore della mostra, che André Malraux diceva che «l'arte africana è un'arte "nastosa" e che «l'africano non vede nelle forme della sua arte delle forme inventate, ma scoperte».

Malraux fu un grande, modernamente viaggiatore nell'arte di tutti i tempi e di tutti i paesi e con l'arte volle valicare il limite oscuro della morte perché l'uomo potesse avere memoria perenne di sé. Questa mostra vuol essere un omaggio a Malraux al quale sarà dedicato, nella Villa Medici, un convegno nei giorni 23-24-25 maggio: «André Malraux: Poeta? Profeta? Metafisico dell'Arte?». Credo che questa mostra superba e che genera stupori a catena nel suo percorso sarebbe molto piaciuta a Malraux per i suoi continui rimandi metafisici, per la potenza misteriosa e magica con la quale la forma del corpo del negro o dell'animale africano è fonte di stupore e di scoperta che nasce dalla vita più quotidiana e ordinaria col suo corollario di fatica, di fame, di malattia, di lotte per sopravvivere, di morte.

La mostra raccoglie due collezioni private nei sessant'anni di sculture, datate tra il secolo XIII e il secolo XIX (qualche datazione troppo antica, forse, spostata in avanti) e provenienti da popolazioni dell'Angola, del Camerun, del Congo, della Costa d'Avorio, del Gabon, dell'Alto Volta, del Kenya, del Mali, della Nigeria e dell'Est Nigeria, dallo Zaire e dal Benin.

Tutto il percorso è immerso nell'ombra più cupa: è come avanzare in un sottosuolo; su ogni scultura o gruppo di sculture è proiettata una luce che lascia intravedere le forme e i colori. La suggestione è forte ma un po' falsa. Perché le sculture dell'Africa nera vengono dalle più cupole ombre collettive e individuali ma queste ombre così drammatiche e oppresse gli scultori le assumono e le incorporano nelle forme e nei volumi che aggettano, ben piantati sulla terra, dentro il grande fulgore del sole africano, si oppongono al male e alle sventure con le più incredibili invenzioni formali che sfidano la luce e le potenze ostili. Molte di queste sculture sono state così profondamente in relazione con le energie della natura e cosmiche che la pioggia, il sole, i venti, le termidi, i liquidi sacrali hanno corrose, mangiate, guardate una stupenda scultura lignea per tutte, la Madre col bambino del M'Bembé corrosa da centinaia d'anni di lavacri e di piogge (è un «pezzo» datato tra il XV e il XVI secolo dopo Cristo, diciamo tra Piero della Francesca e Michelangelo). Ebbene, da questo rudere sale dai piedi alla testa una energia poderosa che vuol vivere, espandersi, star solida sulla terra e, poi, scendere dolcissimo sulla creatura levata in grembo come la creatura delle creature.

Può essere colpa del fascino del rudere al quale noi occidentali siamo abituati, ma la corruzione del tempo aggiunge fascino all'idea primordiale che ha guidato lo scultore nel dare forma alla sua maternità grandiosa. Viene anche dall'ombra, dalle paure, dall'inconscio questa figura di madre ma si realizza regale nel sole e nella liberazione che è nella sua posa di dominio terrestre. Insomma, una mostra di sculture nere non è riferibile all'ombra del sepolcro ma al sole e ai colori della vita faticata e lottata finché ci si libera.

Un'altra osservazione: ogni scultura è avvitata al suo piedistallo o



sta chiusa nella bacheca; ma nessuna altra scultura di altre civiltà ha la forza di evocare attorno a sé la terra, la natura, gli alberi, i cespugli, le immense boscaglie e le savane e i deserti, le notti e i giorni. E la prima fase della scultura comincia per l'anonimo artista africano con la paziente ricerca del tronco d'albero giusto.

Ricerca, rapina, spoliazione, traffico e commercio di sculture africane cominciarono presto con i viaggiatori-invasori, europei nel Settecento, culminando nell'Ottocento e nel primo Novecento con un vero e proprio saccheggio: tale che oggi pochi paesi africani indipendenti sono in grado di ricostruire attraverso la produzione artistica la storia della loro creatività, delle loro scoperte di mondo, delle loro paure irrazionali e delle loro magie per domarle e tenere a bada le forze naturali e quelle più oscure.

Per lungo tempo la cultura occidentale confinò le sculture dell'Africa nera nei «Museum dell'uomo», nei musei etnografici. Furono gli artisti moderni europei a far fare il gran salto dall'etnografia all'arte moderna: Matisse, Vlaminck, Picasso, Brancusi, i cubisti in genere e molti altri fino al «Cavaliere azzurro» di Monaco e agli espressionisti tedeschi di Dresda e ai cubofuturisti di Mosca. Quando, nel 1907, Pablo Picasso,

dopo essersi fatto l'autoritratto negro, attribuì fattezze di sculture negre alle prostitute del bordello di Avignone, lo fa non tanto per caricare in senso barbarico le sue forme, dopo i periodi blu e rosa così delicati e patetici, ma per operare una vera e propria rottura nel contenuto e nella forma: volle che nel gineceo di tutte le molli bellezze femminili di Ingres entrasse la bruttezza-bellezza nera.

Fu per l'arte occidentale la caduta di un centro e la nascita di un altro centro, di molti possibili centri. Anche Matisse scultore si servì della plastica negra per creare una relazione nuova tra forma e spazio, tra corpo e natura: i suoi grandi dipinti musicali fatti per i mercanti russi Scubkin e Morosov stanno ancora oggi meravigliosamente a testimone. Poi, sopravvenne un estetismo nella considerazione della scultura negra e da parte loro gli scultori africani cominciarono a fabbricare falsi per gli appassionati d'Occidente.

Per fortuna della cultura artistica moderna, la scultura negra dei vari popoli africani ha una tale ricchezza di significati, un così strabiliante polissenso, che può essere guardata dai più diversi punti di vista serbando la sua energia plastica e non facendosi consumare dal gusto. Ricordo di

aver visitato qualche tempo fa a Firenze una stupida mostra di cultura della Nigeria dove c'erano alcune teste di bronzo, come di Piero della Francesca, che sembravano essere staccate da una pittura di Piero.

Se, per alcuni «pezzi» di questa strepitosa mostra a Villa Medici, dirò che sono di una bellezza primordiale e germinale che vince la bellezza di cui fu capace Picasso, molti penseranno che il cronista è impazzito: io credo di essere molto commosso ma anche molto lucido. Provverò a fare alcuni esempi staccandoli a forza da un contesto che è come il percorso di un immenso fiume ora calmo ora precipite. Brancusi, che pure ci ha provato da par suo, non ha mai scolpito una «Coppia» come questa scoltina, nel XIII secolo, da un artista Tellem misteriosi antenati del Dogon: il legno è pietrificato, coperto da strati sacrificali, ma il gesto antico che tiene uniti la donna e l'uomo in mezzo alla natura buca il tempo e arriva sublime fino a noi.

E che dire del regale personaggio sculto Dogon (Mali)? Figura androgina se sia calma e possente a sfida del tempo con un corpo ritmico e una testa assorta in qualche visione. Le sculture Lobi del Burkina Faso rivelano nelle fortissime espressioni un carattere duro, aspro, guerriero e sprezzante: sembrano sempre sfidare qualcosa e qualcuno. E ben noto che la scultura africana ha una qualità magica che tende a dominare l'irrazionale e a piegarlo dentro le forme della scultura, forma d'uomo o di animale che sia. E tale qualità si svela naturalmente in tante sculture.

Ma attraverso quali vie della fantasia lo scultore Mossi del Burkina Faso sarà arrivato alla stilizzazione suprema della figura femminile che è tutta capigliatura e seni? E altrettanto si dica per gli scultori Mumuye dell'Est Nigeria che ai corpi umani hanno dato membra di uccelli e di rettili con delle proporzioni-sproporzioni che metterebbero in ginocchio Picasso e Moore surrealisti.

In queste forme l'uomo è così integrato alla natura che avvengono metamorfosi fino al trapasso della specie: testa di testuggine e ali di uccello migratore, è il trionfo dell'immaginabile e con una concretezza credibile che lascia a bocca aperta. Lo straordinario scultore nigeriano Igbo del XIX secolo che ha trasformato la testa di giovane con la corna di ariete in una sorta di strumento musicale col quale si può suonare la musica dell'universo in tutta felicità parte dalla natura e arriva alla visione per strade sconosciute a noi europei (anche surrealisti) ma che sembrano naturali.

Degli artisti magici Bamiléké del Camerun ci sono due maschere da far gridare di ammirazione e di commozione. La maschera Wum che sembra ridere ed è un complesso di volumi aggettanti in avanti quali cubisti e futuristi messi insieme mal hanno realizzato. La maschera Batchingam è un capolavoro sommo: il cranio piatto e concavo quasi diviso in due all'infinito, il naso aggettante come il corpo di un insetto tra due occhi immensi: a mia memoria mai immaginazione di scultore occidentale arrivò a un tale delirio di forme e di volumi su una massa di circa un metro quadrato.

Vorrei segnalare, in chiusura, la figura dalla testa melancolica cinese degli Hembra (Zaire) e le molle figurette di Vodù del Benin: fetoci nei quali si incarna la forza del dio e che sono avvolti da cordicelle e da una quantità incredibile di materiali più diversi dai chiodi ai denti ai peli al fine di portare bene o male. Hanno un non so che di orrido e di terribile; eppure ci fu un artista, Picasso, che scelse quelle cordicelle da mummia e ci saltò alla corda ridendo e sfidando l'irrazionale.

Dario Micacchi