Spettacoli Cultura

Nella foto in basso una manifestazione davanti alla Federazione di Parma del Pci nel 1945

Giorgio Candeloro ha concluso, con l'undicesimo volume, la sua fatica: una storia del nostro paese dal '700 alla nascita della Repubblica. Rapporto città campagna, unità diversità, Nord e Sud: ecco come è nata ed è «cresciuta» quest'opera che segue un grandioso disegno unitario

«Cara Italia, adesso sei moderna»

«MA COME faranno a sentire questo Spazio Tre? Alatri parla oggi del mio undicesimo volume. Ho dovuto farmi prestare una... cosa, una cosa più grande». A farsi prestare la «cosa», cioè la radio, è il professor Giorgio Candeloro Grandi orecchie «per ascoltare meglio». Occhi luccicanti dietro le lenti spesse «per leggere meglio». Schiena incassata. «Il corpo dello studio», direbbe una brutta definizione da manuale di sociologia. Il corpo dello studio di chi, per più di trent'anni, ha scritto la storia d'Italia. Storia d'Italia dal '700 alla fondazione della Repubblica e agli anni della ricostruzione. Oggi siamo all'undicesimo e ultimo volume dell'opera.

Una trattazione unitaria. In tempi di microstoria può sembrare un'eresia. Dal momento che le ricerche battono sulla biancheria intima nel Canavese, oppure sul numero di campanili sparsi sull'Amiata. «La microstoria ha ragione di esistere, purché abbia coscienza che i suoi sono aspetti molto particolari». Sorride, il professore, saggiamente.

Lui ha realizzato una trattazione unitaria in tempi di scontri furibondi tra Vecchia e Nuova Storiografia. «Il concetto di lunga durata in Braudel è giusto. Basta che non diventi una permanenza, una forma di immobilismo». Ci sono processi rapidissimi e altri di grande lentezza. La tecnologia, mettiamo, viaggia più veloce della capacità umana di adattarsi. «Pensiamo al processo di ominazione. Risale a un milione di anni fa. L'agricoltura, invece, avrà al massimo diecimila anni». Lo storico non può che adattarsi. Ai tempi lenti e ai tempi rapidi. Tuttavia si meraviglierà, avrà persino un brivido di paura. «Mentre ci sono aspetti umani che restano tali, la velocità di alcune trasformazioni o la possibilità di realizzare utopie come quella della fecondazione artificiale, mi spaventano».

Nato a Bologna nel 1909, «Sono vecchio io», convinto, negli anni giovanili, di poter essere gentiliano in filosofia e crociano in storia, durante la Resistenza Candeloro aderì alle formazioni di Giustizia e Libertà. Nel '47, dopo la crisi del Partito d'Azione, entra nel Pci. Ci entra per qualche tempo. «In politica ero una specie di ufficiale subalterno». Ha un riso allegro, a ricordare. Il cuore, comunque, continuerà a battergli a sinistra.

Conosce gli storici comunisti; li apprezza. Ma qualcuno non li accusò di aver dimenticato «i proletari senza rivoluzione»? «Eppure hanno fatto storia del movimento operaio. Anche delle classi dirigenti, senza dubbio. Però bisogna pur parlarne, anche di loro». Solo, non si deve occultare la presenza degli umili. Candeloro non l'ha mai occultata.

Comincia, dunque, a scrivere nel '54. In rapporto con la casa editrice Feltrinelli. Il legame non si è mai interrotto. Lo influenzano fortemente i «Quaderni del carcere» di Gramsci, pubblicati fra il '49 e il '50. La questione della riforma agraria e dei contadini: il nodo di quell'Italia che non conobbe un partito giacobino. Un partito che, in Francia, appoggiando le rivendicazioni contadine, trasformò radicalmente le campagne. L'assenza di «giacobinismo» nel partito democratico risorgimentale pesò sul futuro sviluppo dell'Italia. Soltanto una miserabile legge stralcio nel 1950, con il risultato che «i contadini oggi non fanno più i contadini e gli addetti in agricoltura sono appena il 13%. La disoccupazione intellettuale al Sud è immensa. Gente che dalla scuola impara male e cose inutili». La questione meridionale, certo, ha cambiato faccia Da quel lontano '54. Figuriamoci. Nella tradizione del socialismo italiano aveva influito il mondo bracciantile e in parte mezzadrile. Adesso i partiti di massa hanno la loro base nei ceti piccolo-borghesi, negli operai. Ha cambiato faccia non solo la questione meridionale. L'Italia è trasformata. A suo modo, una rivoluzione. «I grandi mutamenti avvenuti in Italia dal '50 nel campo economico, sociale, nella cultura, nel costume, nel modo di vivere quotidiano fanno apparire l'Italia odierna molto diversa da quella di trentacinque anni fa». E tuttavia. Tuttavia, alcune caratteristiche ereditate dal passato non vanno dimenticate. Candeloro non le ha dimenticate.

Il suo proposito, fin dall'inizio, era proprio di verificare entro quali limiti l'Italia sia diventata un paese moderno «affine a quelli occidentali». D'altronde, questo nostro paese, se appartiene al continente europeo, rientra — è una sua particolarità — anche nel mondo mediterraneo. «Per quanto, in questo momento, la cosa possa scocciarci». Nel passato un paese dalla civiltà urbana, mentre la sua classe dominante, cittadina, era quella terriera. Caratterizzato da un accentuato frazionamento politico che si accompagnò fra il '400 e il '700 con il dominio straniero. Quando la situazione comincia a cambiare, lo sviluppo economico è senza linfa, se confrontato con la fioritura dell'Olanda, della Francia del nord, dell'Inghilterra. «Siamo un paese periferico, in posizione d'inferiorità politica». Fino alla metà del Settecento. Allora si crea una specie di patto tra elementi progressisti: Dio salvi i nostri illuministi! e sovrani stranieri — ma riformatori —. Avanza «la politica delle riforme».

Candeloro parte da queste considerazioni. Deciso a verificare, appunto, la trasformazione dell'Italia in paese moderno, a struttura capitalistica e la formazione (come sia avvenuta) di uno stato unitario nazionale. Qui la soluzione sarà di compromesso. «Una rivoluzione passiva». Per l'Italia, paese dalle forti diversità, forse sarebbe stata migliore «una soluzione di tipo federale». Forse. Invece si ebbe un compromesso unitario. Per di più, dal punto di vista amministrativo, imitando la Francia napoleonica.

Adesso lo storico è arrivato alla conclusione dell'opera. Ci aggiunge, quinto capitolo all'undicesimo volume, delle considerazioni finali. Per riprendere tutta la tematica, delineando «lo svolgimento di alcune relazioni (tra diversità e unità, tra città e campagna, tra Nord e Sud)». Per aiutare il lettore. Un ponte che si riallaccia al passato. L'importante, per lui, era e resta «basarsi largamente sui fatti». Così da ottenere un carattere insieme narrativo e analitico. Per amore dei fatti appunto. Perché «le considerazioni vengono dopo».

In trent'anni una tiratura assai elevata. Dei volumi si saranno vendute trecentomila copie, comprendendoci le edizioni economiche. Molti giovani si formeranno su quei volumi di quell'insegnante di liceo che, vinto il concorso, passò a insegnare Storia del Risorgimento all'Università di Pisa. Molti giovani legati a questo storico dall'impegno militante. Succede spesso per gli storici italiani: «È indubbio che in Italia il rinnovamento è stato opera di forze politiche. D'altronde, la nostra storiografia ha avuto un segno di profonda politicizzazione fin dal Settecento».

Le considerazioni finali hanno osservazioni dense sugli ultimi trentacinque anni. Soprattutto ne tratteggiano lo sviluppo economico e politico. Un discorso che si estende alla questione della democrazia. «A come la democrazia si è ricostituita, dopo la guerra e il fascismo, per opera dei partiti, quelli nati dal Cln e la Dc. Con la sua prevalenza assoluta e la decisa occupazione del potere».

Negli anni Settanta, anzi dopo la crisi degli anni Settanta, «l'Italia è diventata, in linea di massima, un paese moderno. Nel senso che i problemi più gravi (uno sviluppo tecnologico che, se non controllato, rischia di portarci alla rovina), sono ormai comuni a quelli di altri paesi». Così per la disoccupazione, la minaccia di distruzione della natura, gli attentati all'ambiente, il pericolo di guerra che non riguardano solo il caso italiano. Si estendono ad ogni latitudine, quando è il profitto, unicamente il profitto, a imporre le sue leggi.

Naturalmente il caso italiano soffre di particolari e anche vistose contraddizioni. Nel Mezzogiorno una crescita avvenuta in ritardo. L'esplosione della criminalità organizzata «oggi si usano di queste espressioni». Nella società una democrazia troppo debitrice alle forze politiche organizzate. «I partiti moderni tendono, internamente, a delle degenerazioni oligarchiche. Il Pci meno degli altri. Sta più attento». Che sia anche «merito» del centralismo democratico?

Il professor Candeloro ha terminato la sua impresa. Cercando di capire cosa sia questa nostra Italia. Senza dimenticare «gli uomini comuni, che lavorano, soffrono e lottano per una vita migliore». Ci voleva questa dedizione e questo impegno militante per riuscirci.

Letizia Paolozzi

Ferdinando Camon

Come uscire dal dramma della dipendenza? Lo racconta nel suo ultimo romanzo Ferdinando Camon

E allora Michela si chiuse in trincea

Il disegno di Escher, copertina della «Donna dei fili»

Una donna di quarant'anni, Michela, un marito, una figlia, e «la malattia». l'incapacità e non-volontà di vivere. Di Michela Ferdinando Camon, nel suo ultimo romanzo (*La donna dei fili*, Garzanti, pp 210, lire 19.000) racconta esperienze diverse, tutte segnate dall'angoscia e dalla nevrosi e le racconta soprattutto attraverso una lunga serie di sedute psicoanalitiche, quasi una per capitolo. Motivo unificante, la difficoltà e il peso di una femminilità, oggettivamente e soggettivamente, *dipendente*.

Michela è appunto «la donna dei fili». In lei «c'è questo elemento della rotaia, del binario, del filo, del cordone ombelicale... c'è questo problema del rapporto, del collegamento Dell'unione». L'ossessione della caduta, dello sprofondamento, del precipizio, e perciò il bisogno che qualcuno la sostenga, è ricorrente: fino all'immagine del padre che la solleva e salva. Analogamente, Michela ama le stazioni ferroviarie, dove c'è sempre gente, e ama il telefono, nel quale cerca le voci di possibili interferenze. Sempre e comunque, i fili.

Ma è soprattutto verso la sua casa che Michela sente il bisogno del collegamento, del legame. Più si allontana da casa, viaggia, va a dormire in albergo, e più «sta male». Dice al suo analista: «È come se... come se fossi legata a casa mia con i nervi, e allontanandomi i nervi si tirassero, si tirassero...» Anche quell'attrazione per la stazione, per i binari, lo sottintende. «Perché i binari portano a casa, al punto di partenza», le spiega l'analista.

Ma la casa, la famiglia, in realtà non esiste: il rapporto con la figlia e ancor più con il marito è carente, abitudinario, passivo. Michela paragona il modo stesso con cui il marito fa l'amore con lei, al funzionamento di un geyser: «Una sorgente geotermale... caratterizzata da intermittenza più o meno regolare, che emette con violenza un liquido caldo... attraverso un condotto che può assumere la forma di un cono vulcanico». E «quando ha zampillato, non c'è niente da fare, entra in riposo per ore o per giorni, a seconda del suo periodo».

Michela prende coscienza, a poco a poco, di questa sua dipendenza subita con dolore, ma subita. Si rende conto di quanto la vita di una donna sia condizionata dall'interesse e dalle scelte dell'uomo. La donna «è un frutto da sbucciare, insomma. Anche l'asportazione dell'utero per una metrorragia, ribadisce e anzi aggrava quella condizione: le toglie le mestruazioni, la specificità femminile, «l'orologio della vita di una donna».

È il punto più acuto della crisi. Fino a questo momento «è come se Michela non volesse essere se stessa: se va ad insegnare non entra nella sua classe, se fa un viaggio non prende il suo treno». Ma proprio da questo momento inizia anche il suo processo di liberazione. Questa estrema violenza alla sua specificità le fa capire che deve tagliare i fili, «vivere da sola», e alla fine bruciare i quaderni su cui il suo analista ha registrato le numerose sedute.

Camon costruisce questo suo romanzo con sapienza, e finezza, temperandone la materia angosciosa con un distacco non privo di ironia. Egli rappresenta in particolare una diversità e specificità femminile che tende ad affermarsi non *contro* ma *dentro* la società dei maschi, come corpo estraneo e autosufficiente

Certo, Michela scopre che la sua malattia e difficoltà di guarigione deriva proprio da quella condizione subalterna nei confronti del marito, dello stesso psicoanalista, e degli uomini in generale. Anche l'attrazione che prova ad un certo punto per lui è soltanto una ricerca di risarcimenti, una variante della dipendenza, che alla fine liquiderà con tutto il resto. Ma alla fine Michela emblematizza la proposta problematica di una linea di resistenza passiva, di adattamento apparente e di reale disinteresse, di programmatica affermazione di non-comunicabilità. Lo scontro con i maschi, sembra dire, è perduto e non vale neppure la pena di rinnovarlo. Le donne sono un'altra cosa, sono una *diversità* costretta a vivere dentro una *normalità* maschile, ottusa, incomprensiva, strumentale. Non resta allora che accettare questa situazione, ma potenziando al massimo la vita interna, esclusiva, gelosamente difesa, di questa diversità.

Prende corpo e forma in sostanza, attraverso Michela, un ideale microcosmo femminile, con una sua logica, comportamento, linguaggio interno (linguaggio di parole, di gesti), che stabilisce con l'universo dei maschi soltanto le relazioni indispensabili: come una popolazione che nasconde un suo stigma segreto, vivendo dentro quell'universo senza comunicare veramente con esso («gli uomini non capiscono», è un motivo ricorrente). «Noi viviamo tra noi, agli uomini facciamo capire solo una parte, il minimo indispensabile», pensa Michela.

La donna dei fili completa così, dichiaratamente, il ciclo aperto dalla *Malattia chiamata uomo* (1981), dove il paziente in analisi era appunto un uomo costretto a verificare una sua sostanziale non-guaribilità: la nevrosi personale come espressione della nevrosi della storia. *La donna dei fili* potrebbe anche significare perciò, la ricerca di una guarigione al di fuori della storia. In sostanza, sembra dire Camon, se la storia fatta dai maschi porta soltanto il male, la donna non può che dichiarare una sua assoluta estraneità, non-corresponsabilità, distanza. Il suo ritrarsi insomma, è al tempo stesso constatazione amara di una impossibile vittoria, e implacabile giudizio di condanna.

Gian Carlo Ferretti

Una singolare mostra a Ravenna cerca un percorso dagli anni Trenta alla transavanguardia

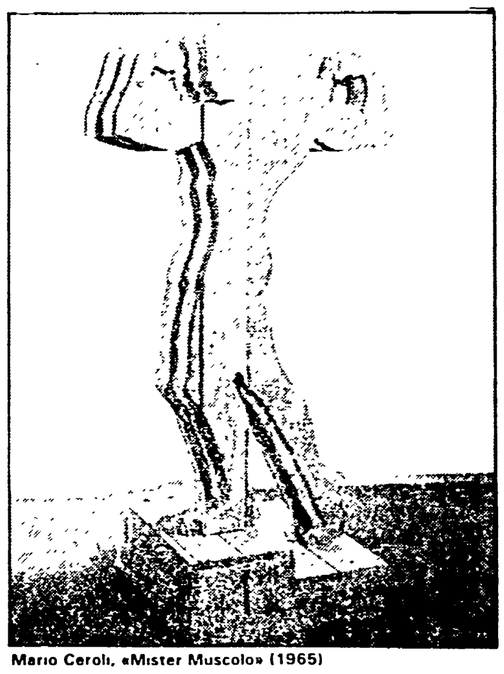
Da Morandi a Pollock nel nome della qualità

Nostro servizio

RAVENNA — *Un fantasma s'aggira ancor oggi per l'Europa e, per la verità, anche per l'America, un fantasma che disturba i sonni, se pure in modo non grave, degli artisti e di tutti coloro che in qualche modo si occupano d'arte, un fantasma che affatica critici e studiosi ad esempio; un «fantasma» che Claudio Spadoni, nella mostra da lui curata in questi mesi alla Loggetta Lombardesca, ha definito «della qualità». E ci ha proposto questo tema nella maniera meno tranquillante possibile esemplificandolo in una mostra che, ad un primo approccio, sembra un museo impazzito, abituati come siamo a dividere, a catalogare, a selezionare per correnti, affinità tematiche, a creare insomma il panorama più ordinato per evitare eventuali «smarrimenti» nel percorso della contemporaneità. Certo, sulle prime è difficile chiarirsi le idee, soprattutto perché è in noi ben radicata questa abitudine a «schedare» senza confusioni l'arte del nostro secolo. Quella proposta da Spadoni è invece una visione simultanea come se appunto tutto il cammino compiuto dalle Avanguardie storiche, dalle Neo-Avanguardie ed infine dalle Transavanguardie ci venisse squadernato davanti insieme alla carica dirompente, magari anche polemica, che le opere hanno spesso portato con sé nel momento in cui furono create e che indubbiamente si era ormai stemperata, se non perduta, nell'assuefazione all'ordine e alla tassonomia.*

Spadoni invece ha fatto convivere il lavoro di Fausto Melotti con quello di Piero Gilardi o con un «grande sacco» di Burri (nella sezione «Materiali eccellenti»); la «Fontana» di Marcel Duchamp, l'irriverente e oltraggioso orinatoio capovolto, il ready-made antiborghese con — orrore, orrore! — le bottiglie di Giorgio Morandi, accostate a loro volta alla provocatoria e fulmineamente famosa «Merda d'artista» di Piero Manzoni o alle «accumulazioni» di Arman o alle tarde «nature morte» di Braque (nella sezione «Oggetti d'affezione»). Ancora, Boccioni sta con Man Ray e De Chirico, e Hartung e Guttuso e perfino Paolini e Mariani (il quale ultimo, accanto a quelli, tutto sommato risulta il più deboluccio, quello un po' di fiato corto) nella sezione «Kronos e Mnemosine», mentre nella sezione «Figure» si trova Mirò con Picasso, Klee, Wharol, De Kooning ma anche con Sciltian e vengono definite «Metafore ossessive» quelle di Fautrier come di Rothko, di Giacometti come di Bacon, di Leoncillo o di Morlotti come di Albers. Su tutto dunque aleggia questo «fantasma della qualità» che anzi nelle ricerche di stretta contemporaneità non di rado rischia di farsi un'araba fenice che, come avverte l'opera, «che vi sia ciascun lo dice / dove sia nessun lo sa...» — saremmo veramente giunti a quella «società dei mediocri» ipotizzata da qualcuno? Per qualità naturalmente non s'intende un generico modo d'essere, bensì una definizione positiva di un requisito, un valore che poteva e può essere di «massa» o d'élite: espressione, il primo, delle teorie sulle necessità estetiche della produzione industriale formulate già alla fine dell'Ottocento e razionalizzatesi nel nostro secolo con la Bauhaus; mentre il secondo montava sull'altalena in movimento del recupero dell'universo di azioni e oggetti quotidiani alla categoria dell'esteticità o del rifiuto totale di questa categoria. Era il rifiuto dell'auratico fare artistico che decretava la morte dell'arte o conservava al massimo l'unica, eventuale possibilità di affidarsi al pensiero, al puro progetto per intraprendere il difficile viaggio dell'analisi delle ragioni e degli elementi che compongono il fenomeno artistico. Se tutto dunque diventava arte, anche niente era arte, o meglio esisteva la possibilità di scoperta del proprio corpo, era arte l'intervento sul territorio, «non» era arte se l'artista (anzi, l'operatore, come veniva chiamato negli anni Settanta) proclamava perentoriamente che dal proprio prodotto doveva essere escluso ogni attributo estetico, con questo pur sempre riconfermandosi in una posizione privilegiata ed élitaria. È su questi problemi che si è fondata l'attività artistica degli anni Settanta fortemente influenzata da un senso della crisi assai più generale che coinvolgeva le altre scienze e la società intera. Nei nostri anni pare invece essere avvenuto l'esatto opposto, la crisi del decennio precedente ha funzionato ora quasi in modo «onnivoro» recuperando alla sfera dell'arte a un suo nuovo «rinascimento» tematiche e strumenti assunti prima in senso negativo.

Dede Auregli



Mario Ceroli, «Mister Muscolo» (1965)