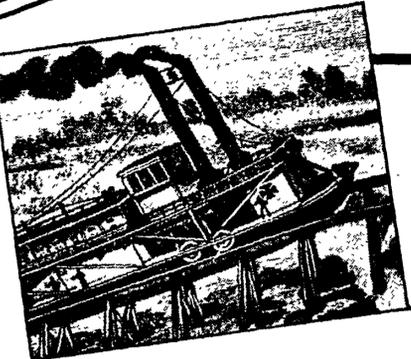


Spettacolo Cultura

Moderno, postmoderno, antimoderno. Tre parole chiave a marcare il nostro rapporto con la contemporaneità. A definirne il senso. Insieme, a metterle in discussione. Ma il dibattito odierno — e la ricerca — sembrano aver lasciato cadere nell'irrelevanza il contrastato paradigma della modernità. Ma i dibattiti dell'ultimo decennio l'hanno usato, al più, per interpretare la dinamica dei nuovi Stati, usciti dalla subordnazione nazionalista e dalle strette del sottosviluppo verso estati, appunto, più moderni. Qui la tensione verso la modernità sembra aver sbloccato, pur tra effetti collaterali perversi, certe situazioni stagnanti di miseria materiale e civile e raggiunto mete di progresso. Da quelli, invece, che hanno seguito le vie del passato vengono solo cattive notizie. Ma nei paesi industrializzati il dibattito, oscillante tra il futuro computerizzato e la difesa del modello americano, è stato dagli scudi stellari, non prospetta estati da magnifiche sorti e progressive.



La storia attuale si trova in una impasse, in un vicolo cieco o in un abisso? Lo studioso americano Marshall Berman prova a dare la sua concreta risposta

Tutti i guai del moderno

tutto con tutti i materiali e gli ideali, nella totale indifferenza del senso civile e sociale, che le costruzioni del postmoderno potevano assumere. L'idea della modernità ha dunque chiuso il suo ciclo? E quale altra idea forza, allora, può contribuire a trarre la storia moderna dall'impasse in cui sembra essersi cacciata, stretta tra un vicolo cieco e l'abisso? A rilanciare con forza questa idea nei dibattiti contemporanei ci ha pensato Marshall Berman col suo libro recente, *L'esperienza della modernità* (Mullino), che ha suscitato dovunque interesse e polemiche. Il libro — mi dice Berman, che incontro a Bologna dove è stato chiamato dal Mullino a parlare nell'ambito delle «Lettere», annualmente editte dalla casa editrice — ha come suo indispensabile complemento un libro preloso destinato all'interlocutore: la sinistra europea e americana. Se essa non fa propria l'idea di modernità, aprendola a tutte le potenzialità del progresso culturale e civile di cui quell'idea è capace, la modernità non può che naufragare tra le scorie, tra gli esiti di falso progresso e le

prospettive catastrofiche, che sono le mete verso cui la indirizzano le forze conservatrici. Una visione critica della modernità può solo avere questa matrice: la sinistra. Il libro di Marshall Berman ripercorre l'esperienza della modernità, cercandone i lineamenti nella grande cultura europea del XIX secolo (in Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoevskij e altri) e in alcuni altri modernisti più a noi vicini (Claes Oldenburg, Jane Jacobs, Maxine Hong Kingston, tra gli altri). Inizia il libro con un capitolo dialettico a elaborare visioni e a fornire idee-forza nei confronti dell'ambiente moderno; specie di quello urbano, della vita e delle esperienze della gente nelle nascenti metropoli. Rispetto agli esiti dell'indagine sociologica e politologica che ha inenarrato i caratteri della modernità, fotografandoli come astrazioni dei molti processi che han dato vita (urbanizzazione, integrazione delle masse negli Stati moderni, l'industrializzazione e la diffusione del progresso tecnico-scientifico, lo sviluppo di potenti apparati giuridico-

amministrativi, delle burocrazie, e così via), l'approccio culturale di Marshall Berman permette di illuminare il paradigma del modernismo di una visione ben più potente e concreta, mai disgiunta dalla consapevolezza della drammaticità e dagli esiti perversi che, pur in nome della modernità, sono stati alcuni approdi non marginali dello sviluppo storico contemporaneo. Non a caso il libro si chiude sulle macerie del Bronx, una allucinante esperienza di modernità da incubo, che richiama Kafka (il moderno è anche l'incubo che annienta), scatenata da Robert Moses, architetto-urbanista di gran fama negli anni Cinquanta, con la costruzione di una gigantesca autostrada, la Cross Bronx Expressway, che ha buttato all'aria il cuore degli allora fiorenti quartieri del Bronx. Perciò — mi dice Berman — questo riflettere sull'esperienza del passato, questo tornare indietro e ripercorrere i modernismi del diciannovesimo secolo è un modo per ritrovare quell'ampiezza di vedute e quel coraggio, necessari a creare i moderni, simili del ventunesimo secolo.

In che modo, diverso dal passato, può la sinistra far proprio proficuamente il paradigma del modernismo? Non semplicemente — osserva Berman — identificandosi con e celebrando le nuove forze all'opera nel mondo, quelle che oggi danno grande impulso ai nuovi e potenti risultati della scienza, dell'arte, della tecnologia, dell'economia e della politica. Ma, al tempo stesso, opponendosi al nuovo e criticandolo aspramente, laddove tradisce le sue promesse e potenzialità, facendone mera attività prima sociale, dai giochi dei bambini alla conversazione che prima caratterizzava i caffè e così via, in attività solitarie, monomane, unilaterali, finalizzate al consumo. Così, i luoghi della città sono ideati per rendere possibile, non per favorire lo scambio e l'esperienza sociale, non massificati. E quali sono gli aspetti della esperienza di vita moderna, che hanno reso e rendono oggi il modernismo precario e vulnerabile? Non sono proprio il mondo da capo, facendo particolare su quelle esperienze, che hanno visto aderire non qualche gruppo sociale, ma spesso numerose masse ad avvenimenti quali il fascismo e le guerre. O, mutamenti che hanno deva-

stato l'ambiente naturale e la città, nell'indifferenza e nella rassegnazione delle masse, che ne subivano le conseguenze. O le novità della scienza accampate sulle forze di distruzione. Scriveva Marx che la moderna società borghese somiglia allo stregone che non può più dominare le potenze sotterranee da lui evocate. Lui credeva che il flauto magico non c'è. E allora, come può ancora soccorrerci il modernismo? Può suggerirci — questa è la risposta fiduciosa di Berman — che il flauto magico non c'è. È capace di tutto, perfino di mettere in pericolo la sua stessa esistenza, allora abbiamo anche la capacità e le forze per ricattarsi, per combattere le forme crudeli e distruttive della vita moderna, per creare il mondo da capo, facendo leva sulla propria critica e l'amore per dar vita tra le persone a legami più profondi e a gioliti di quanti non siano mai stati.

Una delle più tradizionali immagini di Dante Alighieri

Un convegno analizza il rapporto tra il poeta e i musicisti medievali

Parole e musica di Dante Alighieri

RAVENNA — Dante parla della musica e dei suoi poteri di suggestione con tale intensità che non si può pensare ad un semplice luogo comune letterario: a maggior ragione se si ricorda che nella complessità del suo mondo e della sua cultura la musica occupa un posto di rilievo da molti punti di vista. È naturale quindi che un tema come Dante e la musica suscitò il più vivo interesse anche se pone problemi su cui è spesso impossibile avere conoscenze certe: si tratta sempre di campi di indagine, di competenze e metodi diversi. E infatti sotto il segno di una grande varietà di prospettive e problemi si collocava il convegno di Ravenna su «La musica al tempo di Dante» (un titolo che non per caso è stato formulato nel modo più aperto), tanto che per primo il suo direttore scientifico, Nino Pirrotta, uno dei più autorevoli studiosi dell'argomento, ha sottolineato l'impossibilità di trarne conclusioni univoche. Il convegno, nato dalla collaborazione tra la rivista «Musica/Realtà», l'Opera di Dante e l'Assessorato alla cultura del Comune di Ravenna, coincide con il 665° anniversario della morte del poeta, una ricorrenza che l'Opera di Dante intende d'ora in poi ricordare anche con iniziative di studio. Sotto la direzione di Pierluigi Petrobelli e Luigi Pestalozza i lavori si sono volti dei contributi di musicologi e letterati italiani, tedeschi e svizzeri, illuminando aspetti diversi di



Piero Lavatelli

Rinascita regala ai suoi lettori ancora una volta un libro. Il fascicolo 36, in edicola questa settimana, recherà infatti un supplemento che raccoglie gran parte delle poesie pubblicate nella rivista tra il 1944 e il 1956, curato da Alberto Cadioli e con una prefazione di Gian Carlo Ferretti. Il volumetto rappresenta, insieme con quello dei racconti, pubblicato qualche mese fa nella stessa rivista, un omaggio ai lettori, una testimonianza dell'interesse del suo direttore, Palmiro Togliatti, per le forme della letteratura creativa e, più in generale, del valore attribuito dai comunisti alla poesia e alla narrativa come espressioni tra le più elevate della coscienza sociale. Anche in ciò il Pci si manifestava — e si manifesta — come erede e continuatore di una tradizione del movimento operaio: in particolare, l'attività della lettera e delle arti, del cinema e del teatro, che in queste sedi pubblica i suoi contributi creativi (opere letterarie e figurative) e interviene su vari temi di attualità. È una politica che intende occuparsi dell'istituto tradizionale dell'Intellettuale, con il suo patrimonio e il suo carisma; una politica — aggiunge — che instaura un rapporto di cui sono noti i limiti, gli equivoci, le necessità, e gli elementi di novità e di interesse. Direi che — a quarant'anni di distanza, e pur nella piena consapevolezza della necessità e validità di un giudizio storico, quale quello indicato da Ferretti — sono proprio gli elementi di novità e di interesse ad emergere dal supplemento che Rinascita ci offre oggi. Non può, anzitutto, non colpire il fatto che la rivista pubblica allora, inediti o ripresi da altre sedi, non pochi dei testi politici più significativi, in assoluto, di una adesione e partecipazione profonda di grandi artisti ai valori dell'antifascismo e della libertà. Poesie come quelle di Umberto Saba

Esce un supplemento a «Rinascita» che raccoglie testi poetici pubblicati tra il 1944 e il 1956

Lettori di poesia, unitevi!

(«Testo degli Artigianelli»), di Salvatore Quasimodo, di Alfonso Gatto, o sul versante straniero, di Paul Eluard o di Aragon rimangono infatti tra le più alte della produzione di questi scrittori, ed entrano a buon diritto in una ideale antologia, automaticamente differenziata — della poesia del nostro secolo. Né vanno trascurate, anche al di là della contingenza, quelle di un Pablo Neruda, di un Hikmet, di un Guillen, mentre l'alta voce di Majakovskij ci richiama ad un altro momento di fervore politico e a un esempio, certo insolito, di adesione ai temi rivoluzionari da parte di una personalità poetica di eccezione. Certo, non tutte le poesie della raccolta si muovono in questo spazio elevato di valori; e del resto la presenza di testi di poeti allora esordienti, come Mario Socrate o Veloso Mucci, o — anche quando si tratta di firme assai note, Sibilla Aleramo, per esempio, o Massimo Gorki, o Simonov — il carattere, tutto compreso, contingente dei risultati, sta ad indicare una scelta che vuole avere anche un suo preciso indirizzo ideologico. Un indirizzo che, al li-



Walt Whitman nel 1855, al tempo della prima edizione di «Foglie d'erba». Nel fondo, Umberto Saba ripreso in un viale di Milano. Sono due degli autori della raccolta di poesie pubblicata con il nuovo numero di Rinascita



mite, non rifiuta neanche le testimonianze — non si può certo definirle altrimenti — di voci, anche dialettali, di assai limitata rilevanza formale. È ancora Ferretti, a questo proposito, a dirci, con grande esattezza analitica: «Non si può inoltre sottovalutare il significato di un'apertura delle pagine della stampa comunista a una lettura culturale non privilegiata né subalterna, la ricerca cioè di un rapporto attivo con strati di lettori autodidatti. Cui si intreccia la ricerca di un consapevole rapporto intellettuale-lettore, e di una tendenziale democratizzazione dell'intellettuale stesso in prima persona, che mette quanto meno in discussione il vecchio istituto». Ma, al di là del valore documentario che perciò la raccolta vuole avere, e delle sollecitazioni che essa offre allo studio di una fase quanto mai incerta, ma anche travagliata e significativa, della nostra cultura, appena uscita dal ventennio fascista, il volumetto di Rinascita, si propone, rivolto com'è, in maniera indifferenziata, a tutti i suoi lettori,

una situazione musicale di cui possiamo conoscere direttamente una parte assai esigua. I documenti a noi pervenuti sono legati prevalentemente alla polifonia, che dato la sua complessità veniva scritta, ma poteva rivolgersi solo ad una limitata élite e non rappresentava l'esperienza più comune. Nella quotidianità, in campo profano, dovevano avere diffusione molto maggiore musiche legate alla tradizione orale e all'improvvisazione, irrimediabilmente perdute. Non possediamo nulla di Casella, il cantore amico di Dante e protagonista di un famoso episodio del *Purgatorio*, e non abbiamo musiche medievali legate alla grande fioritura poetica italiana dei secoli XIII-XIV. Ma ciò non significa affatto, come ha più volte dimostrato Pirrotta, che fosse già in atto allora un divorzio tra musica e poesia, che non esistesse la pratica di cantare i versi degli stilnovisti o di Dante (almeno in parte) come si cantavano quelli dei trovatori. Possediamo, in numero limitato, melodie destinate alle liturgie di trovatori e trovieri, e sappiamo che l'esperienza trobadorica fu anche per Dante un punto di riferimento; era naturale che essa trovasse al convegno uno spazio notevole, con le relazioni di Klaus Kropffinger e Wolf Arlt. Il primo si è soffermato proprio sul rapporto Dante-trovatori, che non investe solo liriche di argomento amoroso, e ha discusso in particolare la predilezione di Dante per Arnaut Daniel anche analizzando la struttura poetica e musicale di una sequenza del poeta provenzale. Arlt ha gettato luce proprio sul problema dei rapporti musica-testo, analizzando con finezza esempi che mostrano interessanti nessi tra musica e significati verbali e smentiscono così l'ipotesi che nei trovatori tali rapporti non vadano al di là delle strutture formali; ma Arlt per primo ha sottolineato le difficoltà che si incontrano in questo tipo di indagine, ancora lontana da risultati definitivi. Parlare di musica in Dante non significa soltanto indagare sulle composizioni che egli poté ascoltare o provocare con i suoi versi, o ricordare i molti passi della *Commedia* dove il canto è presente; un aspetto essenziale riguarda la musica verbale, quella che nasce dall'armonia del verso, dalle leggi che ne regolano i rapporti sonori, ritmici, metrici. Parlando di *Musica/musicalità e loro funzioni nella struttura della Commedia* Vittorio Russo si è soffermato fra l'altro sulla originalità della tessitura dantesca della poesia (nel *De Vulgari Eloquentia*) in rapporto ad intrinseche leggi «musicali», ed una interna strutturazione che Dante vede non come abbellimento, ma come fatto essenziale per la stessa comunicazione dei significati. Di qui anche la necessità di indagare sulle strutture musicali della *Commedia*, sugli interni rapporti di sonorità, ritmi, riprese, come Russo ha fatto con una serie di esemplari. Anche Mario Panzaglia, nella sua relazione *Musica e metrica nel pensiero di Dante* ha discusso da un altro punto di vista aspetti della musica verbale e dei suoi armoniosi rapporti interni nella teoria dantesca, mostrandone fra l'altro i punti di contatto con la trattatistica musicale a partire da Boezio. Non presentavano legami diretti con Dante, ma offrono contributi significativi ai quadri della musica del suo tempo le altre relazioni. Fabrizio Della Seta ha illustrato le idee musicali all'interno del *Tractatus de configurationibus* di Nicola Cusano, Gaetano Clibberri e Bianca Maria Brumana hanno comunicato la scoperta di una nuova fonte di musiche di Paolo da Firenze (una delle figure più significative dell'*Ars Nova* italiana) e Agostino Zilino si è valso di documenti inediti di una Confraternita di Fabriano per illustrare alcuni aspetti del canto delle laudi nel Trecento. Altri contributi arricchiscono la pubblicazione degli Atti, che appartengono alla bella serie dei Quaderni di «Musica/Realtà».