

IL TOURAINE ZAPATISTA. Alain Touraine, sociologo francese del «post-industriale», è andato nella giungla messicana. A fare uno «stage» con il comandante Marcos (da la *Stampa*, del 7 Agosto). Ce ne ralleghiamo. Però certi entusiasmi «terzomondisti» sono un po' buffi. Specie in uno studioso che ha sempre idealizzato solennemente la centralità franco-tedesca! E poi colpisce, negli «appunti di viaggio» di Touraine, una certa genericità. Esempio: «La rivoluzione liberale... è stata utile per far crollare il comunismo e le socialdemocrazie più o meno appassite in Europa». Strano. Eppure il socialismo democratico governa in Svezia, Norvegia, Belgio, Olanda, è forte in Germania,

toocco&ritocco
di BRUNO GRAVAGNUOLO

è all'offensiva in Inghilterra, non è piegato in Spagna né in Francia. Mentre in Italia è al centro del dibattito del Pds. Touraine infine, dalla giungla, ci parla degli «esclusi», del «terzo debole», in Europa e nel mondo. Ma chi ha lanciato politicamente dall'Europa questi discorsi? Willy Brandt! E chi ha descritto per primo la «società dei due terzi»? Peter Glotz, altro leader della Spd! Ma guarda un po'...

FURET CONTRO NOLTE. E dopo averlo dapprima lodato, François Furet attaccò Ernst Nolte. Dove? Nell'ennesimo «carteggio» tra i due storici, sull'ultimo *Liberal*. Scrive dapprima Nolte: caro Furet, ho solo sostenuto che Auschwitz presuppone una spiegazione «razionale». E che «l'antisemitismo, pur anteriore al nazismo, con Hitler prese a modello il Gulag, divenendo una specie di lotta di classe contro gli ebrei... a loro volta non mere vittime, vista la storia dell'antichità». Dunque, il nazismo come «reazione terrorizzata» alla minaccia comunista, poi scaricata sugli ebrei. «No», replica Furet, anche la «folia» può essere «intelligibile», senza essere «razionale». Quindi «la tua tesi», caro Nolte, «è ambigua». E poi, dice Furet, ammettere che l'antisemitismo «viene prima», significa negare che il nazismo sia un puro contraccolpo del bolscevismo. Insomma ci vuole anche dell'altro per spiegare Hitler: «la cultura del 900, il nazionalismo, il 1914». Perciò, conclude Furet, le «emozioni nazionali», invocate da Nolte per capire il nazismo, sono la vera «maledizione specifica della storia tedesca». Più chiaro di così...
VERTIGINOSO SGALAMBRO. «Il pensiero che pensa se stesso»: inusitata esperienza che Manlio Sgalambro raggiunge a vent'anni, nel lontano 1943 (dal *Corriere* dell'8 agosto). E oggi? Oggi, dice Sgalambro, «è stata la forza

stessa della mia irrequietezza a scaraventarmi fuori dal mio studio... fuori trovo squietamenti profondi...». Occhio. L'autocoscienza è uscita a prendere una boccata d'aria.
FOUCAULT? UN CARTESIANO! Esce da Feltrinelli il primo volume degli scritti minori di Foucault: *Archivio Foucault*. Rivelano un certo interesse di Foucault per la «scrittura», per Baillat e Blanchot. Pier Aldo Rovatti nel recensire su *Repubblica*, ha parlato di un «Foucault letterario». Non esiste. L'interesse in questione era solo filosofico. Teso a cogliere nella «scrittura» spiazzamenti e movenze del Potere. I maestri di scrittura di Foucault? Cartesio e Voltaire!

IL PERSONAGGIO. Quarant'anni dopo, che cosa resta dell'opera del drammaturgo?

■ Significativamente la premessa al bel volume di Cesare Molinari «Bertolt Brecht», recentemente pubblicato nella Biblioteca Universale Laterza, si intitola «Cosa direbbe». Già, cosa direbbe il grande drammaturgo tedesco, di cui proprio oggi ricorre il quarantesimo anniversario dalla morte, sul crollo del Muro, sulla disfatta ingloriosa del Socialismo Reale, sulla trasformazione dei partiti comunisti occidentali, ma anche sul trionfo della civiltà massmediologica, televisiva contrapposta alla crisi sempre più palpabile (non foss'altro sul piano della comunicazione sociale) della letteratura, del teatro, del cinema?

Molinari prova a suggerire alcune ipotesi, acute e ben argomentate. Ma quel che conta di più secondo me non sono tanto le numerose, possibili risposte (tutte giocoforza opinabili), quanto la domanda in sé: cosa direbbe? Quanti sono infatti gli artisti di questo secolo, anche fra i grandi, anche fra i grandissimi, che possono vantare un simile ascendente su di noi? Quanti, anche a distanza di tanti anni dalla loro morte, stimiamo che avrebbero ancora qualcosa di importante da dirci sui più recenti mutamenti della nostra civiltà (in campo sociale, politico, morale, culturale)? Pochi, io credo, pochissimi.

Ora, sarebbe interessante chiedersi perché. Qual è il motivo per cui ci interessa molto di più sapere l'opinione di Brecht rispetto a quella, che so, di un Beckett, che pure è morto nell'89, appena sette anni fa? Analogamente, su scala nazionale e su un piano non meramente letterario, perché il vuoto che ha lasciato Pasolini ci pare più vasto di quello di Calvino o di Gadda o di Landolfi o di Moravia? La questione non è evidentemente qualitativa. Sarebbe arbitrario (quanto inutile) affermare che Brecht sia più grande di Beckett, come pure Pasolini di Calvino. In ballo piuttosto mi sembra esserci il legame (strettissimo quanto contraddittorio, irrisolto) fra la produzione artistica e l'impalcatura teorico-ideologica; fra l'esperienza umana e quella poetica; e ancora il rigore morale e intellettuale sempre in lotta con i doveri dell'ortodossia rivoluzionaria, o comunque ideologica; la radicalità formale contrapposta all'impegno, o per dirla con Brecht, il «divertimento» all'«insegnamento»; da una parte il teatro nuovo (anticlassico, a suo modo sperimentale, avanguardistico), dall'altra la sua destinazione «popolare», ad uso (ed elevazione) delle masse; e poi la volontà didattica (moralistica) contrapposta a una irresistibile istanza edonistico-fantastica.



Tre immagini di Bertolt Brecht fumatore, nel 1927



Konrad Pessler

Lezione da Bertolt Brecht

Il 14 agosto di quarant'anni fa moriva Bertolt Brecht, uno dei maestri del teatro del Novecento. In questi quarant'anni le sue opere sono state prima mitizzate e poi dimenticate. È tempo di rileggere e riattualizzare il suo teatro.

ANDREA CARRARO

Ecco, forse è proprio nella catena di questi dualismi che risiede la bruciante attualità di Bertolt Brecht e nel fatto che essi risultano connotati alla sua più profonda natura di uomo, ancora prima che di artista votato a una causa rivoluzionaria, e perciò stesso sempre vissuti con una drammaticità lacerante. È noto come egli si autocensurasse, riscrivendo e talvolta peggiorando le versioni originali di molti suoi la-

vori, allo scopo di far risaltare nel modo più chiaro possibile le tesi che li sostengono. Tanto per fare un esempio eclatante, egli modificò, anche a scapito della intensità del personaggio, la *Vita di Galileo*, dopo aver appreso della tragedia di Hiroshima, nella celebre autocritica dello scienziato. Ma lo stesso avviene anche nel *Romanzo da tre soldi*, rivisitazione letteraria del capolavoro teatrale op-

pure nell'*Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, così come in molti altri casi.

Ecco perché la rigidissima precettistica del suo teatro (tecnica dello «straniamento» in testa), all'atto pratico, non si estenua mai in un compiaciuto formalismo. «Non esiste un modo esclusivamente teorico di considerare il teatro epico», disse una volta lo stesso Brecht.

Un avanguardismo fecondo

Ecco perché il suo «avanguardismo» ci appare oggi tanto fecondo, in quanto «costruttivo», animato da una grande tensione etica, votato a rendere semplice ciò che per sua natura è complesso e ambiguo. Lo intuì immediatamente Franco Fortini che scrisse, a proposito della sua poesia, della quale fu anche un fine traduttore: «Nessun'altra poesia moderna, con tanta semplicità di mezzi e con altrettanta sicurezza,

progredisce come questa dalla falsa sicurezza alla solitudine e dalla solitudine alla solidarietà, nega affermando e afferma negando. Quanto più difficile è la vera dialettica, tanto più semplice dev'essere la sua apparenza: la sola immagine adeguata alla confusione e la chiarezza».

Il suo teatro e la sua poesia sono immediatamente comprensibili a chiunque e nondimeno carichi di significati. In altre parole le opere di Brecht - poeta, prosatore, drammaturgo - mostrano tutte un'ambizione «didattica» a stratificarsi in vari livelli, e la lettura di quelli più superficiali non è sempre detta che sia la meno significativa e importante. Quanta «apparente» semplicità e quanta forza disadorna troviamo ad esempio in questi versi tratti dalla poesia *A coloro che verranno*: «Il mio pane, lo mangiai tra le battaglie. / Per dormire mi stesi in mezzo agli assassini. / Feci all'a-

more senza badarci / e la natura la guardai con impazienza», oppure nell'esplicito finale del secondo atto dell'*Opera da tre soldi*: «Di che cosa vive? Se di ora in ora / tormenta l'altro uomo, spoglia, assalta, strozza e inghiotte? / Solo così può viver l'uomo: a patto / di scordarsi che è un uomo...».

L'attenzione agli emarginati

C'è ancora un aspetto che rende moderno Brecht, e a me carissimo: l'attenzione verso gli emarginati delle grandi città, confinati in periferie fetide e dimesse, spesso rappresentati con occhi asciutti, freddi, talvolta spietati (per esempio in *Baal*): una durezza che è stata ingiustamente accusata in qualche caso di morbosità e cinismo e che invece serve a smascherare l'irriducibile violenza che regola i rapporti fra gli uomini. Oggi come ieri e forse anche più di ieri.

DALLA PRIMA PAGINA

Tante culture

con un surplus di denaro del contribuente. È vero che la ridefinizione dei confini di mercato passa anche per una ridefinizione del rapporto pubblico-privato, ma è anche vero, purtroppo, che nessuna di queste due entità garantisce nulla in sé, perché da noi il mondo della cultura ha poca cultura aziendale, e la cultura aziendale ha poca cultura. Questo è il paese in cui l'imprenditoria si è specializzata nel privatizzare i profitti e socializzare le perdite. E in cui l'impresa culturale pubblica si è specializzata nel rivolgersi solo a ristrette cerchie di utenti, selezionate fra i più abbienti, facendo pagare alla collettività i loro svaghi (nel '93, ogni spettatore di ente lirico costava allo Stato 300.000 lire a recita a Bologna, 500.000 a Palermo). Al tempo stesso tagliava le gambe ai soggetti più piccoli, che magari, diventando grandi, si sarebbero potuti reggere in piedi da soli sul mercato (davvero surreale, in questo senso, la politica della Siae, che da chi organizza un concerto per cinquanta persone pretende diritti doppi, perché stabilisce a cento spettatori il «minimo legale», mentre con la tv commerciale i diritti sono forfettizzati. Insomma, un principio inverso a quello che regola il fisco, dove l'aliquota delle tasse cresce sui guadagni maggiori: Robin Hood, dove sei?).

Di certo uno spostamento verso il privato è salutare, ricordando però che il nostro mecenate è più simile ad Aiazzone che a Peggy Guggenheim, e che Aiazzone (o chi per lui) ha già dominato il mercato culturale negli anni del berlusconismo (cioè dall'inizio degli anni Ottanta), creando il più formidabile sistema di importazione culturale straniera mai vista al mondo, senza mai riuscire a esportare nemmeno uno spillo. E allora privato dovrebbe voler dire soprattutto mercato, e cioè introduzione di parametri quantitativi in sostituzione di quelli - più razzisti che qualitativi - vigenti. E cioè sostegno pubblico oggi a quelli che domani potrebbero andare sul mercato internazionale privato, in virtù di una qualità non stabilita per legge, ma decretata dal mercato mondiale. Che, nella società dell'informazione e della comunicazione, sarà sempre meno simile al supermarket (o agli oligopoli), dove posso comprare solo un tipo di susine o di ciliege, a un prezzo prefissato, e sempre più simile al mercato rationale, dove posso scegliere fra le ciliege di Vignola e quelle di Ravenna, a due o quattromila lire al chilo. Per inciso, chi frequenta i mercati rionali avrà certo notato che sono sempre più multirazziali...

[Filippo Bianchi]

LA MOSTRA. Cortina d'Ampezzo dedica una retrospettiva al grande astrattista

La pittura di Afro e la politica dello spazio

MARIA GRAZIA MESSINA

■ C'è un periodo, i primi anni Cinquanta, che registra la più vitale e fervida ibridazione fra ricerche pittoriche in Italia e negli Stati Uniti. Basti pensare alla suggestione esercitata dalle tele materiche di Burri, dalla sequenza dei suoi *Sacchi*, sulle nascenti ricerche oggettuali della tendenza *New Dada*, di Rauschenberg in particolare, col suo risucchiare l'oggetto nel tessuto cromatico e gestuale della tela. Il documento di maggiore felicità di quella stagione creativa è dato dalla pittura di Afro Basaldella (cui è dedicata una bella retrospettiva in questi giorni a Cortina d'Ampezzo), che arriva molto presto a New York, soggiornandovi per otto mesi nel corso del 1950, in occasione della mostra allestita nella galleria Viviano, di opere sue e di Cagli, Guttuso, Pizzinato, Morlotti. Gli ultimi tre avevano vissuto con Afro la vicenda del *Fronte nuovo*

della arti, e le opere allora esposte a New York denunciavano in pieno la stretta osservanza picassiana professata dal gruppo.

Afro Basaldella (1912-1976), dopo gli studi a Venezia, aveva seguito a Roma, all'inizio degli anni 30, il fratello maggiore, lo scultore Mirko. Da quel momento, la sua pittura testimonia di un continuo ricercarsi fra diversi modelli, da Mafai a Scipione a Cagli fino a Morandi, sulla linea di un lavoro sempre più vissuto in chiave intimistica - paesaggi, nature morte, ritratti - e affidata tutto al colore. Un colore che svolge armonie tonali invece che costruire volumi e figure. L'esperienza della guerra e della Resistenza, lo statuto di Roma città aperta, converte l'artista, come la maggior parte della coeva avanguardia, ad opere di impegno e denuncia, ricondotte al paradigma del Picasso di *Guernica*. L'innovazione



linguistica, in chiave di postcubismo, non è che il riscontro di una militanza che si vuole politica e di un aggiornamento sul moderno che smentisca il ripiegamento in se stessa della pittura italiana negli anni del fascismo.

Fra il '45 e il '49, Morandi è per

lo più tacciato di decadentismo, e trova ben pochi risoluti a difenderne la ricerca. Afro si adegua ai risvolti ideologici del gruppo del *Fronte nuovo* e la sua pittura subisce una sorta di ascesi volontaristica, contenuta com'è in tonalità sorde e monocrome, in equili-

brici di forme scomposte secondo uno schema di accurata calibratura. Nel picassismo del momento, il suo fare si segnala comunque per una trasgressione: Afro preferisce a Picasso l'esempio di Braque, un pittore, per propria ammissione, interessato non tanto a dipingere le cose quanto i rapporti intercorrenti fra di esse. La sensibilità a una pittura intessuta di relazioni spaziali, visualizzate dal colore, lo rende per forza di cose disponibile alle ricerche dell'Espressionismo astratto americano. Il soggiorno di New York, rinnovato a più riprese nei primi anni Cinquanta, acquista per Afro un valore miteutico. Ne riceve tante suggestioni (da Kandinsky a Klee) che hanno l'effetto di liberare una felicità cromatica che è tutta sua e che, da questo momento, diviene l'asse di un lavoro condotto su innumerevoli partiture e solo a volte inficiato da un allentamento di tensione, da un margine di estetismo. Afro,

ARCHEOLOGIA

Ritrovata la prima dea Cibebe

■ È stata scoperta in Abruzzo la più antica immagine della dea della Fortuna d'Europa. Cercata da secoli a Roma, è stata rinvenuta in Abruzzo, durante uno scavo archeologico a Fonte Sant'Ippolito di Corfinio, in provincia di L'Aquila. Ne dà notizia la rivista *Archeologia viva*, che illustra la scoperta con un saggio dell'archeologo Attilio Mastrocinque dedicato a un importante luogo di culto di Ercole nella regione abruzzese. Tra gli oggetti rinvenuti a Corfinio - risalenti al IV e III a.C. - la sorpresa maggiore viene dalla scoperta di una testa di donna con corona turrita. Si tratta di parte di una statua di divinità che può essere identificata come Tyche-Fortuna, o meglio come Cibebe. La rilevanza della scoperta deriva dalla cronologia alta (II secolo a.C.) dell'immagine della dea.