

PIETRO INGRAO

DIALOGA CON EZIO RAIMONDI

*Nel film della storia*

R. Il destino di un critico letterario, ammesso che mi possa attribuire tale titolo, è di vivere ai margini dei testi: anche se talvolta è tentato di proporsi in primo piano, e di prevaricare, egli deve sempre subornarsi a una sorta di autorità, di presenza prima che è poi il suo autore, il suo libro. Ciò vale a maggior ragione in una circostanza come questa, per la quale sono in difetto anche di quella che potrei chiamare l'abilitazione professionale: non sono un vero competente del cinema e della sua storia, e le mie esplorazioni letterarie si sono mosse per lo più in altri paesaggi culturali. In questo caso, oltre che un critico con la sua posizione irrimediabilmente marginale, mi sento veramente una specie di abusivo. Tutt'al più, se non suonasse subito ambizioso, vorrei essere il "dilettante" di cui parlava Burckhardt, il quale ama le cose e proprio per questo è in grado alla fine di giudicare con la proprietà di uno specialista. Ma si tratta solo di una figura del desiderio, cui rinuncio in anticipo, anche perché so di essere in più sensi solo un testimone di seconda fila, nel secolo che si è oramai attraversato e che uno storico ha chiamato non per nulla "il secolo breve", tanto che a suo avviso noi saremmo già usciti dal Novecento per entrare in un'altra realtà, per molti versi ancora enigmatica. Appartengo alla generazione venuta dopo quella di Ingrao: anche se sono solo nove anni quelli che ci separano, gli eventi creano segmenti temporali e discriminanti generazionali di là dai termini strettamente cronologici. Ecco perché, con Ingrao, non mi è possibile altra attitudine se non quella di una sorta di viaggiatore che una circostanza felice e per lui inattesa ha portato a incontrarsi con un grande viaggiatore, il cui cammino attraverso il secolo è stato distinto da ben altre ragioni e da ben altra forza, con un significato d'esperienza tanto più intenso.

Può tuttavia capitare che incontrandosi, pur per la prima volta, cominci un discorso comune sul percorso compiuto. E in tal caso non può trattarsi solo di una rievocazione, ma di un'interrogazione, se è vero che il senso dei fatti non è mai dato una volta per tutte e ad ogni domanda che le poniamo la realtà del passato può scoprire altre facce: la riflessione è allora costretta a ritornare sul senso di ciò che ha unito e di ciò che ha diviso, sino a scoprire, magari, solidarietà impreviste anche là dove sembrava dominare la contrapposizione. Cer-

to il nostro secolo, come pochi altri, è ora lì davanti a noi e dentro di noi per essere interrogato e interrogarci: e in questo caso l'inquietudine problematica si fa più acuta in quanto siamo dinanzi a una personalità che, come una sorta di centauro, ha sempre voluto coniugare, secondo il titolo di una sua poesia, *L'agire e il contemplare*. Per accostarsi a Ingrao conviene ora lasciare per un istante la parola al secondo momento, quello della meditazione poetica, vero viatico al ricordo di ciò che accadde, non solo fuori ma nel profondo della storia delle coscienze: solo così, forse, per ricorrere ancora alle parole di Ingrao poeta, possiamo "far sussurrare il tempo del passato". La parola poetica o letteraria è certo uno dei luoghi della riflessione del soggetto nella sua solitudine: e tuttavia essa costituisce un elemento necessario anche di ciò che sempre Ingrao, in un'altra sua poesia, ha chiamato la "passione comunitaria". E non c'è dubbio che la sua opera poetica, proprio per piegarsi a cogliere "il brusio dell'umano", vi fa affiorare la storia collettiva del nostro secolo terribile, attraverso "il grumo insanguinato dei linguaggi" nello spazio novecentesco delle "grandi solitudini che si affollano". Una volta Ingrao si è trovato a rammentare, a ricostruire momenti cruciali della sua vicenda certo straordinaria, tanto più per chi, come me, potrebbe raccontarne solo una molto ordinaria, e ha affermato di non essere stato un uomo di vittorie, ma di avere attraversato il proprio tempo anche con la verità degli errori. Ebbene, a questa testimonianza lucida e intrepida del protagonista politico non si può non affiancare la voce del poeta (nel caso di Ingrao ci troviamo di fronte alla felice congiuntura di questa bivocalità), il quale in una raccolta intitolata *Il dubbio dei vincitori* ha invocato "l'indicibile dei vinti". E di là da questa pronuncia gnomica, aspra insieme e serena, la parola poetica può addentrarsi in una regione più fonda di rapporti vertiginosi, che non appartiene più soltanto al visibile: "pensammo una torre, / scavammo nella polvere". Non per nulla polvere è parola che ritorna spesso nella poesia di Ingrao, quasi a designare il senso stesso di una storia fatta in primo luogo di sofferenza. Su questo sfondo bruciante e dolente, credo, acquista un significato più intenso anche il dialogo odierno; a proposito del quale, poi, e dei due viandanti che si sono incontrati, debbo anzitutto dichiarare la mia gratitudine. Vi sono situazioni in cui fatti di ordine in apparenza estrinseco, come l'adempimento a una sorta di ruolo d'ufficio, possono poi inaspettatamente condurre a un colloquio di natura tutto fuorché rituale: e a questo punto il dovere di servizio diventa anche, per chi forse non lo meritava, una sorta di dono.

Ma è tempo di entrare direttamente negli spazi del lungo viaggio di Ingrao che, come vuole questo convegno, riguardano il cinema toccando anche l'immagine di Fellini. Ripeto ancora che, per la mia parte, qui parla solo un ragazzino di quegli anni remoti che senza alte ragioni culturali andava al cinema pressoché tutte le sere e, inconsapevolmente, percepiva una serie di novità, quasi a contatto di una modernità nascosta: quella da cui cominciava a poco a poco ad essere investita, magari anche attraverso i bombardamenti, una vecchia città di provincia e quasi di contado agricolo come Bologna. Nel rievocare una volta gli anni tra il '35 e il '40, Ingrao ha scherzosamente dichiarato che in fondo, ripensando agli entusiasmi di allora, egli reputava ancora di intendersi più di cinema che di politica: quasi fossimo di fronte a un critico cinematografico mancato. In realtà poi egli afferma che al cinema era legato da una fortissima, appassionata curiosità, come dinanzi a qualcosa che apriva di colpo nuovi orizzonti, non solo nell'ordine tematico, ma più ancora in quello percettivo e culturale, educando a un modo di sentire che diventava modo di pensare, col senso sempre più vigile della divaricazione tra l'immagine e la realtà da cui si era circondati. E verrebbe subito da ricordare quanto scriveva uno della generazione di Ingrao, Giaime Pintor, nelle pagine luminose di una recensione, allora rimasta inedita, ad *Americana* di Vittorini. Discutendo dell'America e del cinema Pintor affermava proprio che il cinema aveva modificato radicalmente il modo di essere degli uomini. "Senza il cinema", egli scriveva, "i nostri occhi vedrebbero il mondo in un'altra luce": e quella di Pintor non era l'osservazione retrospettiva di uno storico, era una percezione dal vivo, all'interno di un processo tumultuosamente in atto. Ma a questo punto, visto che abbiamo qui uno dei testimoni diretti di quella stagione, non resta che passargli la parola, con questa domanda: che cosa ha rappresentato l'esperienza del cinema per il maturare di una storia personale, di una coscienza? Non mi riferisco al fatto di gusto; penso a un insieme di valori, a una costruzione di atteggiamenti, a un modo di essere che identifica alla fine, con parola enfatica eppure non priva di verità, una visione del mondo.

- I. Io devo innanzitutto ringraziare per le cose generose che in questo incontro sono state dette nei miei riguardi. Sono abbastanza vanitoso per accoglierle volentieri. Però temo che sia opportuno – lo dico senza infingimenti – ridimensionare abbastanza quella che è stata la mia esperienza, e quindi l'interesse che può suscitare questa testimonianza.

Da un altro punto di vista, c'è in questo nostro incontro un elemento

singolare. Io sono nato nel marzo del 1915 e sono qui a parlare quando il secolo sta per chiudersi. Il Novecento l'ho attraversato tutto, ed è stato un secolo tragico: ci sono stato dentro con le mie passioni, le mie paure, i miei desideri, e ancora adesso – quando tanti eventi sono distanti e lungamente esplorati dagli storici – ho il timore di non riuscire a raccontare gli eventi terribili che ho visto. Ieri sera, conversando a tavola con Raimondi, ci trovavamo d'accordo su quella che io chiamo la stranezza delle nostre scuole. In esse si comincia a studiare la storia da vicende lontanissime: dagli egiziani, dai persiani, dai greci; e il liceo che ho praticato, proseguendo nel racconto degli eventi, giungeva solo alle soglie del terribile e straordinario Novecento. Lo studio della storia praticamente non arrivava al di là della breccia di Porta Pia. Poi era il silenzio. Dicevo a Raimondi: se dipendesse da me rovescerei l'ordine, comincerei dal Novecento per cercare di risalire alle fonti, alle vicende da cui esso è sgorgato. E sceglierei questa strada per la paura grande che ho di non riuscire a trasmettere ai giovani d'oggi gli eventi sconvolgenti, che nel secolo mi sono trovato a vivere.

E veniamo alla domanda che mi è stata rivolta: ciò che ha significato il cinema per la mia generazione o almeno per l'esperienza che ho vissuto. Io sono nato nel marzo del 1915 quando la prima catastrofica guerra mondiale era già scoppiata: un incendio di cui ho solo nella memoria debolissimi echi. Mi pare di ricordare vaghissimamente una bandiera italiana issata sul balcone il giorno della vittoria, e qualche brano di memoria sgorgato dalla bocca di mia madre, sempre con un senso di amara pena, di catastrofe da celare: un dolore troppo pesante.

E veniamo al cinema: quando entra nella mia vita. Davvero nel mio caso si può ripetere lo slogan "cinema primo amore". Lo scoprii quando uscivo dalla fanciullezza. Mio padre lavorava nell'amministrazione pubblica, era segretario comunale. Circa alla metà degli Anni Venti fu trasferito a Santa Maria Capua Vetere, una città campana a un passo da Napoli. Io frequentavo l'ultimo anno delle scuole elementari e stavo per entrare in ginnasio. Santa Maria era una città vivace, a suo modo allegra, le case con grandi cortili e balconate da cui ci chiamavamo con gli amici di scuola per precipitarci nei cortili a correre dietro a una palla di stracci o – qualche volta – un pallone.

In quegli anni venivano allargandosi le mie esperienze del fantastico: erano soprattutto gli immortali libri di Salgari, prima di tutto con Sandokan e Tremalnak, le avventure di Buffalo Bill e l'Iliade, si proprio l'Iliade. Io la studiavo in primo ginnasio, nella traduzione di Ettore Romagnoli, che aveva alla fine un riassunto in prosa dei vari

canti. Li leggevo di fila come capitoli di uno straordinario romanzo di avventure. Ettore era il mio eroe e – nella lettura – mi fermavo al momento in cui egli stava appiccando il fuoco alle navi dei greci, e compariva Achille, eroe che odiavo e consideravo ingiustamente privilegiato.

In queste prime esperienze del fantastico, si innescò il cinema. Non ricordo se prima di quegli anni ne avessi sentito parlare. Mio padre regalava ogni tanto a me e a mio fratello qualche soldino. Con essi scoprimmo quelle sale buie, dove in fondo scorreva il nastro di eventi che ci stringevano l'anima. Ricordo due nomi soprattutto: Douglas Fairbanks e Charlie Chaplin, l'incantevole immortale Charlot; e anche "Gli ultimi giorni di Pompei" un reperto del cinema italiano in decadenza che però fu visto con passione anche da mia madre. Favole che ci incantavano.

Poi venne Formia dove mio padre era stato trasferito, e il liceo. Le mie letture s'erano allargate e anche le mie passioni. Mi piaceva enormemente e mi intrigava la letteratura del decadentismo italiano dopo D'Annunzio e che venni scoprendo nelle terze pagine dei giornali; la poesia novecentesca prima di tutto, da Ungaretti, Saba, Montale sino al giovane Quasimodo e, quando comparve, Moravia con "Gli indifferenti". A mio modo, e alla buona, venivo entrando nel secolo.

A Formia comincio una frequentazione più fitta del cinema. Iniziai ad andarvi da solo e ciò rafforzò la novità e la singolarità di quella esperienza. Il trovarsi in un angolo della buia sala e sul fondo quel nastro dove s'agitavano conflitti, amori, catastrofi: l'immagine in movimento. Era un contatto con altri mondi, non più nella forma antichissima dei segni su una pagina bianca, ma nella fotografia che si muoveva.

Afferravo l'invenzione, il fascino sottile del linguaggio che stringeva in un denso raccourci storie umane. E quella scoperta del cinema si combinò con eventi che mi spalancavano il quadro drammatico del mondo. Ero iscritto al G.U.F. e partecipai ai Littoriali di Firenze e di Roma. Con tutti i loro guasti ed equivoci fu un'esperienza: cominciò una relazione con miei coetanei; e fra l'altro mi portò tra le mani una rivistina del G.U.F. di Venezia, "il Ventuno" che era diretta da Francesco Pasinetti, un giovane e intelligente studioso del cinema. In quella rivista veneziana trovai un primo catalogo di storia del cinema. Cominciai a conoscere non solo Chaplin, ma i grandi sovietici, da Eisenstein a Pudovkin, a Dovzenko, il cinema di Pabst e di Clair, e il meglio di Hollywood.

Non solo lo sguardo si allargava a parti lontane di mondo, uscivo dal borgo campestre, ma cominciai a riflettere su quel sottile, decisivo ar-

tifizio che poi si chiamava “montaggio”, in cui stava la grande invenzione del film: l’inganno felice che dava l’illusione di vedere l’accadere nel suo farsi, come in ripresa diretta, e invece lo disponeva nel ritmo e negli incastri che sgorgava dalla fantasia del regista. Insomma l’estrema artificialità di quel medium che sembrava ti chiamasse soltanto a guardare dalla finestra l’accadere nel suo farsi nelle vie, nelle piazze. Più avanti il segreto artificio di quella nuova lingua, quando già ero allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia, lo discussi con un cervello finissimo come quello di Umberto Barbaro, e anche con un grande teorico del cinema da cui imparai molto e su molte cose, Rudolph Arnheim, in fuga dal suo paese stretto nella morsa nazista. Insomma, in quella mia agra giovinezza il cinema fu più del piacere del film; fu scoperta delle grandi culture europee e contatto con il vasto mondo, quel pianeta che si avviava a un conflitto tragico.

R. Le parole di Ingrao sembrano proprio confermare le intuizioni folgoranti di Pintor nel testo che ricordavo e che si poté leggere soltanto dopo la guerra: “allora il cinema entrò nella nostra vita come una presenza insostituibile; cresciuto con la nostra stessa giovinezza ci insegnò a vedere e a comporre secondo nuove misure, modificò la storia e la geografia dei nostri cervelli, fu insieme scuola e polemica, divertimento e mitologia.” Sì, il cinema costituiva veramente un’apertura in molte direzioni, anche per ciò che riguarda la letteratura. Ma di questo parleremo fra breve. Mi premeva ora ricordare l’esperienza, di viandante nel secondo rango, che si viveva in un’area come quella bolognese, non molto lontana dal mondo cui apparteneva anche Fellini. Oggi i cinematografati sono pressoché tutti di prima visione. Allora era diverso, e qui entrano in gioco anche ragioni di ordine sociale: il cinema in quegli anni coinvolgeva e sanzionava pure delle differenze. Ora, per chi di noi frequentava i cinematografati di seconda o di terza visione non c’era solo il film, ma anche lo spettacolo di varietà degli intermezzi, così cari a Fellini. Le due cose finivano col mescolarsi intimamente. Ho ancora il ricordo di un personaggio, “Waldemaro il fine dicitore”, il cui interprete cambiava quasi certamente di compagnia in compagnia, ma che era sempre vestito allo stesso modo: restava questo eterno Waldemaro, che si esibiva sulla scena alla buona del teatro d’arte varia. E c’erano i soldati che fischiavano, i ragazzini che si divertivano tra loro, altri che schiamazzavano, tutto quel microcosmo, insomma, che un grande regista ha saputo trasformare in un’immagine di verità universale. Certo si vivevano situazioni che oggi è difficile descrivere adeguatamente ai più giovani. Lo stesso Ingrao sottolineava poco fa come sia arduo spiegare alle nuove generazioni eventi, circostanze,

atmosfera di quegli anni. Vero è che la metà del nostro secolo appare oggi un'epoca lontana, sembra appartenere definitivamente al passato, quasi come l'Ottocento: e non sempre, poi, nella memoria delle ultime generazioni si depositano gli elementi che veramente contano.

Resta, come si è detto, che il cinema introduceva forme, valori, orizzonti che interferivano nel profondo con il nostro modo di percepire e di immaginare: era come se il grande universo si riversasse anche nella piccola strada in cui abitavo, Via del Borgo. Ma viene allora da chiedersi come il cinema entrasse in rapporto con la realtà culturale più ampia e se, nonostante tutto, la cultura apparentemente omogenea dell'epoca fascista non consentisse poi, per linee interne, anche la crescita di nuovi legami, fra giovani che si riconoscevano per ritrovare l'uno nell'altro una stessa insoddisfazione, mentre cominciavano a definire in modo più fermo la propria presenza, il proprio modo di essere di fronte al potere organizzato. È stato ancora Ingrao ad ammonire con forza che non è possibile rappresentare la realtà del passato a colpi netti di chiaroscuro. Più le si considera da vicino, e più le cose si rivelano aggrovigliate, le vicende sono sempre più tortuose di quanto non paia, se è vero che sin all'interno delle posizioni ufficiali circolavano sollecitazioni discordanti e potevano aprirsi spazi imprevisi di aggregazione e di discussione. Ecco allora la domanda. Se il cinematografo coinvolgeva questo stupore di rivelazione e di apertura, di orizzonte che si schiude a un confronto finalmente possibile, che cosa accadeva rispetto all'ufficialità? Come avveniva la presa di distanza dalla verità amministrata dai mezzi di massa della propaganda e, più in generale, da una scuola dell'indottrinamento, la scuola che abbiamo conosciuto anche noi della nostra generazione, quella per intenderci, e ricordando degli amici, di Pasolini e di Roversi? Invero se da una parte, ripeto, l'esperienza del cinema sollecitava uno stupore che a poco a poco poteva trasformarsi in esercizio critico, dall'altra essa risultava intimamente congiunta con l'esperienza della letteratura. E a questo proposito va ricordato che esisteva una tradizione dominante, quella idealistica, per la quale il cinematografo costituiva solo un fatto tecnico, ai margini dell'autentica invenzione creativa. Che le giovani generazioni entrassero invece di slancio a contatto con questa realtà voleva dire che anche quando continuavano ad appellarsi alle proposizioni crociane erano già, nei fatti, post-crociane. E allora, dal linguaggio dell'immagine a quello della letteratura, che cosa accadeva, che cosa fermentava in quegli scrittori che, magari, si erano ritrovati nelle verità egemoni solo perché non ne conoscevano altre, salvo poi scoprirne a poco a poco di profondamente diverse? Ciò equivale-

va, alla fine, a sentirsi cittadini di un'altra realtà rispetto a quella presente, se non in forme piene di consapevolezza politica e di dissenso, almeno in modi confusi, tali comunque da lasciare una traccia, se non altro attraverso i testi. Non so se sono stato chiaro...

32

I. Sì. Bisogna mettere nome e cognome. I tempi di cui stiamo parlando vanno dalla fine degli anni Venti al cuore degli anni Trenta. In Italia dominava nella sua pienezza drammatica la dittatura fascista: era lecito un solo partito e il potere politico era stretto nelle sue mani, tutelato e garantito dalla violenza e dal carcere. Ricorderete certamente le scene bellissime di *Amarcord*, in cui Fellini con la sua vena graffiante evoca la violenza del regime: quel padre trascinato dai fascisti all'interrogatorio violento e umiliante che approda all'ingurgitazione dell'olio di ricino, alla umiliazione grossolana del defecare; e insieme i gracili tentativi di protesta: il grammofono sulla torre che canta l'inno sovversivo. In breve, il manganello e le prigioni. E anche le contraddizioni del tempo. Ho ricordato prima la poesia con cui partecipai ai Littoriali di Firenze. Andai a Firenze in divisa del G.U.F., con gli stivaloni e la camicia nera e in queste vestimenta mi presentai al Caffè delle Giubbe Rosse a cercare l'amatissimo Montale. Ricordo bene il ghigno sorpreso con cui il poeta mi accolse e prese nelle mani il testo di quella mia infelice poesia, e anche il garbo con cui giorni dopo mi disse un suo paterno giudizio.

Dunque: Firenze, i Littoriali in divisa e quella gioventù mischiata, venuta nella capitale della toscana a ragionare semmai di Saba e di Montale, o di Bela Balasz, e – insieme – di corporativismo. So che non sarò creduto eppure in quei Littoriali io mi sono trovato per la prima volta a discutere con i giovani della mia generazione di antifascismo; e ancora ai Littoriali ho incontrato Antonio Amendola, figlio di Giovanni e fratello di Giorgio, un coetaneo da cui ho imparato molto, con cui ho cospirato e tentato di mettere in piedi un'organizzazione clandestina comunista e antifascista. E ancora ai Littoriali di Napoli, di Palermo si sono incontrati o si sono andati a cercare altri giovani (da Mario Alicata a Guttuso, a Trombadori, a Salinari, a Raffaele De Grada) in quel febbrile e acerbo tentativo di costruire una lotta contro il nazifascismo, quando già si avvicinava il tuono della seconda guerra mondiale.

Cercammo anche una guida nelle generazioni che avevano fatto l'Italia prima del fascismo. Una parte del gruppo comunista romano, di cui feci parte, scrisse una lettera a un grande della cultura italiana, Benedetto Croce, gli chiese una indicazione e un consiglio sulla lotta contro il regime. Croce rispose: studiate.



E certo noi eravamo assetati di studio e di libri e di film. Ma stavamo cercando, sperimentando, apprendendo la strada non facile della cospirazione politica antifascista. Ci parve che non bastasse studiare.

Io ero innamorato del cinema. Sognavo candidamente di diventare regista. Fui per un anno allievo del Centro Sperimentale di cinematografia: adoravo Chaplin e pendevo dalle labbra di Arnheim. Non ho dimenticato quell'anno del Centro, la bellissima Alida Valli dagli occhi di ghiaccio, e Barbaro che provvedeva a spiegarci l'umorismo raffinato, persino surreale di Totò e quello strano regista russo, Sharof, che veniva dalla alta scuola di Stanislavski, e i coetanei, Puccini, Germi, Marcuzzo. Eppure a un tratto quel sodalizio di cinefili per me in qualche modo si rompe. Sorge la domanda sulla via per lottare contro il fascismo, e tentare il comunismo.

Per me lo spartiacque fu la guerra di Spagna, e la convinzione che ormai non si poteva attendere e limitarsi a guardare dal bordo. Noi di quel tempo forse non siamo riusciti a raccontare pienamente cosa fu il precipitare della catastrofe sull'Europa, e come già cominciò a mostrarsi nell'evento spagnolo: la scoperta della guerra che tornava nel continente (la guerra di massa che di dispiegò in questo secolo, i milioni di morti, di imprigionati, di uccisi nei forni, le città massacrate). E le dure domande che si presentarono alla agra generazione di cui facevo parte.

Ricordo il fatale giugno del '40. Erano anni ormai che partecipavo al tentativo di cospirazione. Avevo visto i compagni di lotta finiti nella prigione, i tentativi di leggere la terribile crisi sociale sgorgata nel '29, lo sforzo disperato di allargare il fronte; e arrivammo – bisogna pur dirlo – a invocare la guerra. Ci sembrava l'unico ineludibile atto per cacciare Hitler e Mussolini. Quando nel giugno del '40, Hitler giunse sul canale della Manica, tutto mi sembrò perduto. A metà giugno mi ero incontrato con i compagni del gruppo clandestino romano. Poi partii senza speranza per il mio paese natio. In quell'inizio dell'estate, la campagna appena uscita della primavera, lontano dagli amici, quando sembrava che da un'ora all'altra Hitler potesse varcare quel mare e dall'Inghilterra occupata stringere nelle mani la vittoria, mi venivo chiedendo che potevo fare, che dovevo fare di fronte a quell'evento così irrimediabile. Dissi dentro i me: non ci sto. Era nulla più di una dichiarazione di intenzioni pronunciata nella mente, parole nemmeno scritte. Eppure fissarono un confine, per me una strada per gli anni terribili che sarebbero venuti.

R. A questo punto, giunta a una nota così alta, la conversazione potrebbe anche chiudersi; ma se Ingrao è disposto a continuare ancora un

poco, vorrei tornare su alcune delle sue suggestioni, prima di raccontarmi al problema della parola letteraria. Un altro testimone di quella stagione, quasi a conferma di ciò che diceva prima Ingrao, ha dichiarato che i Littoriali avevano “un puro carattere di assemblea rivoluzionaria”. La parola “rivoluzionario”, è vero, poteva allora ammettere inflessioni diverse, ma certo definisce assai bene un clima acceso di colloquio, di presenze riunite e insieme in tensione, con uomini che si sarebbero poi trovati su fronti opposti e che in tanti casi, alla fine, pagarono di persona. Ma di là da questo, che nella nostra vicenda rappresenta il momento alto, voglio ricordare che nella consuetudine scolastica di quegli anni tra il '35 e il '40 esistevano anche dei Littoriali minori, i *Ludi Iuveniles*, in cui si riproduceva a un altro livello un'analoga situazione di dialogo e di incontro, fra ragazzini che pur entro questo universo apparentemente unitario finivano col rappresentare condizioni completamente differenti tra loro, se non altro perché si portavano dietro certi elementi delle tradizioni familiari. Le varie realtà scolastiche riflettevano ceti diversi, e dietro i ceti vi era una molteplicità di eventi, comportamenti, abitudini, valori, da cui poteva cominciare, in modi certo confusi, non così intensi come nei ventenni, la presa di distanza critica.

E il paradosso è che l'indottrinamento, dalla mistica fascista alle divise militari, che in alcuni suscitava una sorta di entusiasmo attraendoli nella retorica del consenso, poteva nello stesso tempo creare in altri una profonda diffidenza. Attraverso l'uniformità degli abiti e dei riti si avvertivano differenze e sin contrapposizioni, anche dure: si pensi a ciò che poteva significare il lavoro dei genitori. Non si trattava, ripeto, di percezioni nitide né tanto meno di chiare verità politiche: era una sorta di ansia, di rovello, che in quei giovinetti confusi attendeva, per chiarirsi adeguatamente, di essere illuminato da nuovi incontri o dagli eventi. Come osservava poco fa Ingrao, allora bastavano pochi anni per creare generazioni diverse. Tutto dipendeva dal momento in cui si entrava nella storia. Che percezione singolare poteva avere della guerra di Spagna un ragazzo di dodici anni? Egli era costretto di continuo, perché così voleva la scuola, a temi di commento celebrativo, ma è poi vero che sussisteva anche qui una contraddizione, su cui forse non ci si è soffermati abbastanza: nonostante tutto la scuola, i cui insegnanti talvolta provenivano ancora da una cultura di tardo positivismo, presentava un linguaggio molto diverso da quello ufficiale, che si definiva come una retorica epigrafica delle grandi massime e delle grandi formule: lo strenuo esercizio quotidiano a contatto coi testi, in fondo, faceva segno a tutt'altre dimensioni. Non si approdava

a una critica esplicita, ma cresceva il senso di una non coincidenza, con l'avvertimento via via più preciso che qualcosa non tornava. Era un'ansia di insoddisfazione e di cambiamento che, certo, attraversava le giovani generazioni di allora, diverse anche se divise da pochi anni, ma destinate tutte, prima o poi, a trovarsi di fronte a decisioni totali, che comportavano l'idea tremenda della catastrofe possibile. Prima ancora della bomba atomica, si ebbe la sensazione che un mondo potesse finire per sempre, che tutto ciò in cui si era creduto prendesse irreversibilmente altri significati e altre figure, come nell'occhio di un vortice che si abbattesse in primo luogo sui giovani: era naturale che essi fossero i più sensibili, se non altro perché erano i primi a essere investiti da quello che ora diventava il dovere.

Non posso fare a meno, anche perché non mi è riuscito di percorrere altri testi come avrei desiderato, di ricordare ancora Pintor; il quale prendeva posizione nel dibattito intorno al nuovo romanticismo che si svolgeva con alta intensità sulle pagine di "Primato" (siamo nel 1941) sottolineando la solidarietà della giovinezza rispetto alle generazioni precedenti, in particolare quella del primo Novecento vociano, che pure costituiva per lui il nostro solo, vero romanticismo: "Posta di fronte a dei problemi vitali, educata fra avversità precise e sensibili, l'ultima generazione non ha tempo di costruirsi il dramma interiore: ha trovato un dramma esteriore perfettamente costruito". La storia, le circostanze, gli eventi richiedevano la dimensione drammatica di una decisione assoluta, in cui mettere in gioco totalmente se stessi. Per sperimentarlo non occorre avere letto i testi dell'esistenzialismo, o se pure li si cominciava a leggere, era per riportarli alla misura aspra di una bruciante realtà vissuta: non per coltivare la propria anima, o la vecchia anima bella, ma a riscontro con il linguaggio duro del conflitto e della distruzione. È difficile adesso raccontare ai più giovani che cosa fosse realmente un bombardamento, come s'avvertisse il mutare e il lacerarsi delle sensazioni, lo stupore di chi usciva dai cosiddetti rifugi, che non erano poi se non le spaziose cantine degli edifici signorili: non c'erano cantine così negli edifici delle strade popolari. La prima percezione, diversa da quella restituitaci da tanti film, era l'immagine di un mondo sul punto di finire: ci si ritrovava in un'aria minacciosa di silenzio, con un senso di polvere diffuso, fino a che non si rivelava, terribile, la sensazione del sangue. E pareva che ogni cosa dovesse restare immobile per sempre, che tutto ciò per cui si era vissuto si distruggesse in un colpo...Ma mi rendo conto che le mie parole sono inadeguate, non riescono a dire compiutamente. E certo questo è uno dei problemi che

si pongono urgenti, quando si tratta di amministrare, nel senso più autentico, una memoria che sia veramente realtà collettiva o, come si dice oggi, identità nazionale o identità italiana.

- 36
- I. La risposta non è semplice. Per stare con i piedi per terra io mi riferirò alle esperienze di quel gruppo di giovani intellettuali romani, che lavorarono, come ho raccontato, a mettere in piedi una organizzazione clandestina comunista impegnata nella cospirazione antifascista. Non c'è dubbio che noi avvertivamo fortemente il bisogno di un linguaggio capace di una comunicazione larga; e non a caso il cinema affascinava alcuni di noi non solo per l'ardire del nuovo linguaggio, ma anche per la sua capacità di parlare a molti, a quelle masse a cui tentavamo ardentemente di far giungere una parola trascinante. In questo specifico ambito (cioè da questo punto di vista) era significativo come noi amassimo contemporaneamente Verga e il cinema. Non a caso appena liberata l'Italia Visconti tentò l'impresa ardua di mettere "I Malavoglia" in linguaggio di cinema e – a mio avviso – non riuscì nell'impresa, in quella combinazione di modi e di lingue che così caldamente ci attraeva tutti.
- R. Il discorso di Ingrao è straordinariamente ricco e sollecita di continuo a nuove domande. Ma avviandoci alla conclusione, e solo per aggiungere una nota di accompagnamento, molto sullo sfondo, devo ricordare che anche da queste parti a qualcuno poteva capitare, arrivato all'università, dopo il tempo in cui non aveva altri libri che quelli di scuola, di leggere insieme Verga, Baudelaire e Kierkegaard e di comporsi così una singolare figura del moderno, ove fra la grande metropoli e il villaggio, fra Parigi e Acitrezza, si stabiliva tutta una serie di comunicazioni sotterranee. Erano, se si vuole, strane confusioni, che non rispondevano ad alcuna ragione critica, ma che sul piano dell'esistenza diretta ci riportavano all'ampiezza e alla ricchezza del vivere e si rivelavano produttive di molteplici conseguenze: quasi a sfidare una volta di più la volontà sistematica degli storici e degli storici della letteratura, i cui schemi rischiano di essere invariabilmente smentiti da queste realtà incredibilmente labirintiche e composite, capaci a loro volta, proprio per questo, di generare altri stimoli e nuove complessità. Ma poiché il discorso è caduto sulla letteratura americana, fra letteratura e cinema, è forse necessaria una precisazione. Non sempre gli americani erano grandi scrittori, ma in quel momento rappresentavano il presente e la sua ansia di trasformazione, con il volto inquieto e vitale di un mondo nuovo. Non mancarono a questo riguardo i fraintendimenti. Solo qualcuno aveva letto, nella prefazione con cui Malraux introduceva a *Sanctuario* di Faulkner, che con questo stile da grande profeta della moder-

nità negativa la tragedia greca aveva fatto irruzione nel romanzo moderno. Solo qualcuno, dicevo, anche perché in quegli anni i processi della comunicazione non erano così facili né così orientati come sono oggi: l'accesso ai libri delle biblioteche private era legato alla contingenza delle conoscenze e degli incontri; e le biblioteche pubbliche potevano strutturalmente offrire solo una risposta parziale. Ma vengo alla domanda. In qual modo ciò che chiamiamo ermetismo, ossia una letteratura, uno stile della solitudine assorta, poteva diventare elemento vitale di un'esperienza che, della parola, avvalorava invece la dimensione comune e appassionatamente collettiva? Intorno all'ermetismo, non dimentichiamolo, erano sorte numerose polemiche, anche nelle riviste dell'ordine fascista. Ma più in generale, di là dall'orizzonte ermetico e dai termini strettamente italiani, come ci si rapportava alla grande tradizione novecentesca del nuovo, alle ragioni della modernità letteraria europea ed extraeuropea? Ho la sensazione che a questo proposito dal discorso di Ingrao emerga una sorta di ammissione di non aver capito fino in fondo, di aver frainteso certi aspetti del cosiddetto decadentismo europeo, che da molti della sua generazione veniva sentito esclusivamente come segno di decadenza senza percepirvi la forza tragica di rappresentazione dell'uomo moderno, la capacità, dunque, di proporre anche ragioni profondamente conoscitive, e non solo delle negazioni. Ma forse la mia è una sensazione errata.

I. In effetti la questione del nostro rapporto con il decadentismo europeo (per adoperare un termine molto riassuntivo) ci intrigava molto, e dall'inizio. Io non ricordo l'anno esatto in cui uscì in Italia un libro del giovane Walter Binni che aveva studiato alla Normale di Pisa, e per diverse ragioni era stato caro a Luigi Russo e ad Aldo Capitini. Quel libro di Binni cercava di inserire D'Annunzio e Pascoli nei nuovi stilemi della poesia europea dopo Hölderlin e Baudelaire; e tentava così – a mio avviso – un ponte con l'ermetismo italiano da Saba, a Ungaretti, a Montale. E noi giovani comunisti amammo quel libro, come amavamo Ungaretti e Montale (meno, per parte mia, Saba). Perché? Perché quel libro coglieva e segnava una frattura. Io ricordo bene la mia delusione quando incontrando Togliatti sul finire della guerra, scoprii che egli si fermava a Carducci, un autore che a me era notevolmente antipatico.

E la rottura culturale si approfondiva, quando si allargava lo sguardo alla grande frontiera del Novecento europeo. Ricordo nitidamente la passione con cui ho letto il "Dedalus" di Joyce pubblicato da Frassinelli: un testo che già si allargava così singolarmente in quella sua ricerca che avevamo cominciato a conoscere in "Gente di Dublino".

Quando arrivammo a Kafka ci fu ancora più chiara e trascinante l'innovazione, anche se di sicuro – almeno per me – non l'afferrammo tutto. Ma ecco: era l'Europa del Novecento (incluso il Brecht che ci aveva fatto conoscere Arnheim) che irrideva e scavalcava i moduli naturalistici e anche gli stilemi crociani, e ci stordiva con la sua dissacrante e angosciata problematicità sul “soggetto”. In questo senso, per alcuni di noi (o almeno per me) anche il neorealismo cinematografico italiano, per il quale conducemmo tenaci battaglie, fluttuava in una banda di oscillazioni. E “Osessione” era un film a molti segni, in cui si ritrovavano le intenzioni di mobilitazione militante che almeno nelle speranze di alcuni giovani collaboratori di Visconti, da Alicata a De Santis, dovevano emergere dall'ambigua figura dello Spagnolo; e il paesaggio malato che correva nella storia, insieme con la lettura amara di tutta una società che agitava Visconti.

Subito mi viene nella mente quella pagina altissima – l'episodio della Resistenza nelle paludi di Comacchio – che pervade l'ultimo disperato episodio di “Paisà”: era forse la punta più alta del neorealismo italiano e insieme lo sguardo a una tragedia epocale, a un patimento dell'umano che scavalcava l'agitazione antifascista immediata.

Insomma, tutta una zona della cultura di sinistra oscillava irrequietamente tra un “racconto” della realtà e la grande crisi della soggettività, come era emersa violenta ed amara dal pieno della letteratura e delle arti europee nel Novecento. E noi – o almeno alcuni di noi – ci dibattevamo tra queste correnti, flussi di pensiero e la loro allusività, e il bisogno trascinante di una comunicazione di massa, di un “linguaggio” diffuso che agisse nel conflitto tragico scatenato nella società, di cui l'Europa mostrava i duri segni. Non si possono capire – a mio avviso – le oscillazioni e le incongruenze anche rozze che hanno scosso la vicenda culturale di quegli anni (anni Trenta, primi anni Quaranta...) se non vengono avvicinate ai lutti, ai massacri inauditi, di cui purtroppo non abbiamo saputo serbare – per quelli che vengono dopo – attenta memoria.

Io non so, non sono in grado di ripercorrere il cammino di un grande autore come Fellini. Eppure, da lontano, senza averlo studiato, ho l'impressione di una complessità che spesso viene coperta dall'invenzione ironica, con cui a volte Fellini sembra smorzare la violenza di alcuni eventi: dal grande e ambiguo ballo finale che chiude *8 e 1/2* ai flussi ironici con cui direi allontana la violenza dell'evento, a partire dall'episodio in *Amarcord* del matto che grida il suo desiderio dalla vetta di un albero e viene riportato in terra da un monaca-gno-

mo, a quell'aria indichiata di consumazione e deperire delle cose che c'è nella casa di Titta e finisce in quel funerale così nudo e surreale colmo di un indichiato silenzio, sino poi all'episodio degli ardori di Titta che tenta di alzare in aria quella figura maestosa e dolcemente lussuriosa della tabaccaia dove tutto si chiude in quella saracinesca che si abbassa: adolescenza desiderante che si incontra con quella femminilità materna e trasbordante, un mondo così prossimo, quasi vicino all'aneddoto e allusivo quanto il pallore della nebbia di cui si racconta in un'altra pagina del film. Un modo sottile per avvicinarsi a un secolo così torbido, così feroce, così innovatore e insieme coperto di macchie indivisibili.

R. Questa è veramente la conclusione. Il critico, che vive sui margini, non può aggiungere nulla e si tira da parte. Certo, intorno a tante cose dette, Ingrao avrebbe potuto ancora moltiplicare le risonanze e i riferimenti. Ma è bene, in fondo, che una conversazione termini lasciando uno spazio al desiderio.

39

