L'INDICATORE PARTIGIANO

RIVISTA DI POLITICA, ARTE E LETTERATURA

ANNO I - N. 1 - NOVEMBRE - DICEMBRE 1947



SOCIETÀ ITALIANA
PER LA FABBRICAZIONE
DELL'

Acapnia

BASCHIERI & PELLAGRI

Polveri da caccia

Cartucce speciali per Caccia e Tiro

Resine sintetiche

BOLOGNA – Sede: VIA ARTIERI, 2

MARANO DI CASTENASO (Bologna)

STABILIMENTO

L'INDICATORE PARTIGIANO

Direttore: ANTONIO MELUSCHI
Responsabile: WALTER NEROZZI

edito dall'A. N. P. I. REGIONALE
EMILIA ROMAGNA - BOLOGNA

Anno I - N. 1 - Novembre-Dicembre 1947



SOMMARIO

Arturo Colombi
Note sulla situazione politica

Giuseppe Raimondi
Una generazione letteraria

Mario Tobino
Una visita

Renato Guttuso
Pablo Picasso e le guardie bianche

***
La civiltà del lavoro

N. N.
I Partigiani

Vito Pandolfi
L'opera vivente di Appia

Marcello Camilucci
Fremiti rivoluzionari nella letteratura Romena

Galvano Della Volpe
Marxismo attuale

Renzo Renzi
La resistenza del cinema americano

Mario S. Maffei
Due libri sulla resistenza

Pubblicazione autorizzata dalla Prefettura di Bologna
(D. Prefettizio N. 13 dell'11 Gennaio 1947)

Stampato dalla Tipografia ASCA di Bologna

* *L'uomo cosciente del valore ideale della libertà e dell'indipendenza,*

l'uomo capace di comprendere, custodire e rianimare in cuore gli ideali della Patria nei giorni cattivi dell'oppressione straniera:

questi è il Partigiano.

* *Il suono oscuro dell'oppressione desta nell'animo dei migliori l'ardore della riscossa. E' un fiore nascosto, ravvivato dal vento di dolore di tutto un popolo che soffre e si lamenta. Questo dolore chiama a raccolta! Un uomo si muove, dieci lo seguono, i più generosi si affiancano:*

tale è l'atto di nascita della Partigianeria.

* *Dalla cospirazione alla battaglia, dalla battaglia alla vittoria. E' finita l'azione sorda e clandestina, è finito il combattimento di strada, di monte, di valle. Ma c'è una lotta che non si arresta, quella per il compimento dell'ideale. Le strade si sono riaperte al cammino degli uomini liberi, ma la lotta ha schiuso altre vie ed altri campi:*

le vie ed i campi delle idee sui quali il partigiano continua la sua grande battaglia.

LA DIREZIONE

Note sulla

SITUAZIONE POLITICA



La caratteristica fondamentale dell'attuale situazione politica è data da una grande riacutizzazione della lotta politica sia sul terreno nazionale che su quello internazionale. Risulta evidente la volontà deliberata dei gruppi più conservatori del capitalismo italiano e delle combriccole imperialistiche di Wall Street di rendere più aspri i contrasti di classe e internazionali.

Gli avvenimenti di queste ultime settimane — assassinio di organizzatori sindacali in Sicilia, attentati terroristici contro sedi del Partito Comunista a Milano, arresto di partigiani in Toscana, tentativi di licenziamenti in massa, e relativa reazione delle masse lavoratrici in tutto il paese — danno un quadro vivace ma preciso della situazione. Non bisogna attendersi una distensione nè in campo economico nè in campo politico.

Nel blocco di forze borghesi che fa capo alla d. c., tende ad avere il sopravvento la parte più retriva e reazionaria, decisa a dare battaglia per riconquistare tutte le posizioni di dominio che aveva in passato. L'offensiva reazionaria si svolge sia sul terreno economico che su quello politico. In quello economico con i licenziamenti in massa e con la chiusura delle fabbriche. Si accampano come pretesto le difficoltà della congiuntura economica, le restrizioni del credito, gli alti costi di produzione. L'obbiettivo che si vuol raggiungere è quello di investire le sole conquiste economiche e politiche della classe operaia che intaccano le posizioni capitalistiche: scala mobile e potere degli organismi di fabbrica. Parallelamente si svolge l'offensiva dei ceti agrari i quali stentano a digerire la sconfitta subita nel grande sciopero dei braccianti della Valle Padana. Il vasto movimento contadino del meridione incontra la dura e aggressiva resistenza degli agrari — assassinio dei capi lega — quella dell'apparato di Stato, che Scelba e Grassi mettono a disposizione dei baroni — impunità agli assassini dei lavoratori, repressione dei movimenti dei lavoratori agricoli, ecc.

La classe operaia, i braccianti e i contadini non si sono trovati impreparati di fronte all'offensiva dei padroni. Le masse lavoratrici della città e della campagna hanno reagito con energia dando prova di un alto e chiaro spirito combattivo. Ne deriva un'accentuazione della lotta di classe e della tensione politica in tutto il paese.

L'offensiva in campo politico riflette questo raggruppamento di forze di classe. Accentuata si manifesta la resistenza ad ogni riforma di carattere strutturale come l'atteggiamento assunto dalla d. c. nei confronti dei Consigli di Gestione. Si moltiplicano i tentativi di distruggere le vittorie politiche già realizzate. I neo-fascisti si organizzano, manifestano e si presentano liberamente alle elezioni, divengono gli alleati della d. c. in Campidoglio. L'azione parlamentare e governativa della d. c. mira a restaurare condizioni economiche e politiche tali da chiudere la strada a conquiste veramente democratiche; essa apre la porta ad azioni decise da parte dei gruppi più reazionari tendenzialmente fascisti. Lo sviluppo dell'attacco reazionario all'interno è in rapporto con l'aggravarsi della situazione internazionale. Il nostro Paese si trova oggi al centro dell'offensiva dell'imperialismo americano il quale, ai suoi fini egemonici e guerrafondai, attribuisce all'Italia un'importanza maggiore della stessa Francia. Le ragioni sono ovvie e derivano dalla situazione geografica del nostro Paese posto ampiamente sul Mediterraneo e confinante con la Jugoslavia popolare. Ciò spiega il perchè delle attenzioni particolari di cui siamo oggetto, le dichiarazioni quotidiane degli uomini politici americani, i consigli e le ingiunzioni che vengono dati alla d. c., tipica rappresentante della borghesia italiana che si è messa al servizio dei gruppi imperialistici d'oltre oceano.

E' dietro ordine di Washington che la d. c. ha spezzato deliberatamente l'unità nazionale eliminando i comunisti e i socialisti dal governo; è dietro gli ordini degli uomini dei trusts americani che la d. c. ha voltato le spalle alle riforme e accettate tutte le clausole del piano Marshall che comportano il nostro asservimento economico e politico allo straniero.

L'attività politica della d. c. assume sempre più il carattere totalitario; infeuda l'apparato dello Stato; entra nei Consigli di amministrazione delle grandi aziende industriali e bancarie; si impadronisce dei giornali, dell'attrezzatura delle organizzazioni giovanili e sportive, ecc. Per queste ragioni la d. c. è divenuta oggi il principale nemico di tutti i veri democratici, di tutti coloro che hanno a cuore la difesa della libertà, dell'onore, dell'indipendenza nazionale e della pace.

Contro i pericoli rappresentati dalla politica del "partito americano", che detiene il potere, è volta la proposta socialista di formare un blocco elettorale che comprenda tutte le forze di sinistra, dei partiti e delle organizzazioni di massa. L'obiettivo non è solo quello di dare la battaglia politica delle elezioni con buone probabilità di vittoria, ma anche quello di costituire un insieme di forze democratiche capace di dare nuovo slancio alle masse sia per la battaglia elettorale che per le battaglie extra parlamentari, sindacali e politiche, che la situazione e i nemici del popolo imporranno per la difesa del lavoro, della pace e della libertà.

Il Congresso dei Consigli di Gestione e il Congresso dei contadini del sud vanno visti in funzione della formazione di questo grande fronte del lavoro che deve porre un argine al dilagante totalitarismo democristiano, arrestare il cammino delle forze reazionarie interne e straniere e mantenere aperta la strada allo sviluppo di una democrazia progressiva a base popolare.

Arturo Colombi

Una generazione letteraria

Pubblichiamo il testo integrale della conferenza tenuta da Giuseppe Raimondi la sera del 4 aprile scorso presso il "Gruppo Intellettuali Antonio Labriola" di Bologna



Io non sono molto tranquillo sull'effetto che sortirà il breve discorso, che sto per fare. Più che una conferenza, o un'informazione panoramica sulle vicende della mia generazione letteraria, questa vuole essere altre cose insieme; una specie di requisitoria, abbastanza circostanziata sul nostro passato di scrittori; e un esame di coscienza; infine una sorta di appello, di invito, che riscaldato appena dal calore della confessione e accompagnato dall'inqualificabile corteo dei ricordi personali e comuni, intendo di rivolgere agli uomini, agli scrittori della mia generazione. Il titolo della conferenza non è stato quindi del tutto esplicativo.

Essere stati scrittori, anzi scrittori di cose letterarie, in Italia, durante gli ultimi venticinque anni, è un'avventura di cui non possiamo scorgere ancora le ultime conseguenze, anche se ci ha offerto la occasione di qualche esperienza, di carattere e di portata umana, di cui non ci dispiace. Scrittori, in verità, poco rappresentativi, e scarsamente rappresentati in certe «fiere della vanità», che sono spesso le rassegne e le imprese editoriali della cultura italiana. Ma forse, non è stato neppure per un calcolo di modestia. Abbiamo scelto di restare e di agire in taluni strati, e terreni più profondi, della nostra storia letteraria. Abbiamo lavorato, tra l'indifferenza del cosidetto mondo intellettuale, a diffondere, e difendere qualche idea non inutile per l'edificazione dell'arte moderna.

È stata un'azione lenta, a effetto ritardato. Come quella di certi acidi, in fondo benefici. I nostri pochi e magri libri, hanno circolato, quasi clandestini, generando altre idee, in un processo sotterraneo di fermentazione. Ora è venuto il momento di rendere conto al mondo, e a noi, di questo lavoro, di questa azione condotta esclusivamente a nostro rischio e pericolo. Adesso, è un'altro tempo. Degli uomini, degli altri, che non sono i nostri coetanei, ci domandano la ragione della nostra opera. Bisogna cavare di tasca i documenti.

Incominciamo dall'antefatto. Non sapremo mai dire in che punto, sotto quale spinta morale noi incominciammo a concepire la poesia come una possibilità di vita, a credere nella poesia. Deve essere una storia come quella del sonno: qual'è il momento in cui ci si addormenta. O come quella di quando ci si innamora. E' qualcosa che sfugge alla nostra coscienza, specialmente alla ragione. Può darsi che, da un'epoca abbastanza vicina a noi, gli uomini abbianò vagheggiata la poesia e l'arte come un rifugio e un volontario esilio, o uno scampo da qualche violenza, o ingiustizia, o sproporzione recate dall'esistenza pratica. O come un modo per reagire, per rivoltarsi al sentimento di queste personali offese. Almeno dev'essere vero da oltre cent'anni. Sta il fatto che dalla Rivoluzione Francese in poi si è avvertito, nel lavoro poetico di alcuni autori, come Keats, Leopardi, Baudelaire, sorgere improvviso un senso di rivolta, verso passioni o verso legami sociali, in cui freme un'impazienza tremenda per un mondo e una vita in libertà.

L'Arcadia, si può dire, è ben finita con le prime cannonate del 14 luglio 1789. Noi moderni possiamo ancora concepire la Bellezza, e forse esprimerla, come Leopardi ha tentato, nelle forme perfette della misura e della mente greca; ma ci è impossibile sopportarne la vicinanza, o frequentarla, senza un improvviso disagio. Queste nostre creazioni ci spaventano. Quasi che questo dono supremo, non si confaccia con il nostro stato umano, di uomini di questo tempo. Credo veramente che non abbiamo più gusto per la felicità. Fare della poesia, ci costa un'umiliazione infinita. Vorremmo non averne bisogno.

E' probabile che noi ci accorgessimo assai per tempo, e pure confusamente, di una sconcordanza fra le forme della vita, l'ampiezza di prospettive che da questa partivano; e le condizioni economiche che la costringevano in regole meschine. Dovevamo essere abbastanza giovani; è certo, ne ricavammo nell'intimo un senso di silenziosa offesa.

E' a quel punto, che gli uomini scelgono tra l'azione, e la riflessione. Il pensiero divenne l'unico, certo, incontrollato mezzo di evadere dalle barriere sociali. Dove il pensiero si stancava, e quasi sentiva dolore, nasceva un'aspirazione più libera e dolce, eroica e inconsiderata che ci incamminava verso la poesia. L'isolamento in cui vivevamo, la ripugnanza per le forme comunicative e mondane, non ci persuadevano in principio della necessità di esprimere questo stato con la *scrittura letteraria*.

46

Ci accadde così, vivendo, di coltivare delle idee e di osservare le nostre sensazioni. La realtà, o meglio l'idea della realtà, ha incominciato a imporsi alla nostra anima sotto gli aspetti quotidiani, pratici, direi sociali; ed era da questa costrizione che tentavamo di liberarci. La realtà era abbastanza triste, e perentoria, in una famiglia italiana in quei tempi; e ci venne il sentimento, che al di fuori delle possibilità sociali, non vi fosse, per eluderla, anzi per superarla, che dare alla personalità di uomini, che già noi eravamo, il preciso impegno di una dignità umana. Lo studio della poesia, e l'applicazione al lavoro letterario, offrivano la possibilità di esercitarci in un campo situato al di fuori dei vincoli e delle leggi sociali, o almeno tali ci apparvero in quel tempo, in cui la conoscenza del mondo e degli uomini non avevano altro risultato che quello di spingerci a questa romantica e non bene calcolata evasione civile.

Io non vi farò un panorama della letteratura italiana degli ultimi trent'anni. Questo genere di paesaggi non è nel mio gusto: ma sta di fatto che in questo non breve tempo, che ci sembra appena di ieri, abbiamo lavorato qualche poco, certo ci siamo trovati in ogni luogo dove si parlava o si progettava qualcosa per la letteratura italiana contemporanea. Non è sempre lieto ricordarsi di molte cose; e la memoria è un poco il nostro rimorso.

Siamo stati, quasi ancora ragazzi, ai tavoli dei caffè, nelle vecchie città italiane, dove si discuteva di futurismo, mentre i nostri coetanei e compagni di scuola, in una saletta vicina giocavano le loro prime partite a bigliardo. La Settimana Rossa, emiliana e marchigiana, di cui conserviamo un ricordo lucidamente favoloso, ci trovò accesi dalla lettura dello «Ça-ira» carducciano. Un retaggio familiare di cui non ci riesce di arrossire. Ma nella giornata del maggio '14, in cui dalle grandi finestre dell'Archiginnasio entrava l'urlio del popolo bolognese, inneggiante a Trento e Trieste, eravamo intenti, ad un lungo tavolo della biblioteca comunale, nel tentativo di compitare un testo, veramente magico e misterioso, di Rimbaud. Sfogliavamo, nella vana ricerca, il vocabolario di scuola, in tela rossa, illudendoci di vincere il segreto di quel francese, così insolito e attirante, che non era quello del nostro La Fontaine di ginnasio. E' incredibile e quasi inspiegabile, come Rimbaud ci abbia seguito da quel primo lontano giorno, lungo le strade della nostra vita. Dopo due anni, ci vestirono da soldati; e i due volumetti giallini del «Mercure de France» finirono nello zaino, tra le maglie di lana e i corpetti di cui nostra madre ci aveva amorosamente provvisti. Li ritrovammo nei giorni di Caporetto, e ci seguirono negli interminabili spostamenti, sulle tradotte di quel confuso mese di novembre 1917. La poesia e la letteratura francese moderna, introdotte fra di noi, allora quasi ragazzi, dalle traduzioni in «Lacerba» e da studi nella «Voce», ad opera specialmente di Soffici, era naturale che ci portassero, con una impazienza giustificata, ad accostarci anzi a conoscere e a frequentare con fiducia i continuatori di quella poesia e letteratura.

Così la guerra ci facilitò l'ingresso fra la produzione modernissima di Francia, proprio con le persone di Apollinaire, di Jacob e di Cendrars. Questo negli anni tra il '16 e il '18. Quei tre scrittori e poeti erano del resto il gruppo di punta di una piccola rivista «Les Soirées de Paris», che Soffici ci aveva rivelato. La prima, e l'unica forse, palestra della letteratura di avanguardia, dove il «cubismo» venne discusso, difeso e teorizzato, sopratutto negli scritti di Apollinaire stesso. In essa comparvero anche i primi «Calligrammes» di Apollinaire, quello cioè che la poesia francese, riprendendosi dalle lezioni di Rimbaud e di Mallarmé, dimostrò di potere realizzare di più concreto, e per cui forse non ha avuto altro perfezionamento, se non con i tentativi di Valéry. Queste nostre origini letterarie, queste amicizie non vanno dimenticate, per chi voglia intendere qualcosa del nostro carattere. Noi, della nostra generazione, siamo stati forse fra gli ultimi a sentire, in Italia, il legame, la congiunzione della nostra cultura, della nostra vita, con la lingua di Rabelais, e Montaigne. L'educazione Voltairiana ed enciclopedista dei nostri padri, dei nostri nonni, può avere influito nella scelta di questo carattere. Io me lo domando. Mi domando anche qualche volta, se non sia da approfondire questo pensiero: che nei più grandi, e nuovi scrittori e poeti francesi del secolo scorso, da Stendhal a Baudelaire, fino a Mallarmé e Apollinaire, ritenuti come i più lontani da ogni preoccupazione di legame o rapporto con la società del loro tempo, per cui furono eletti come i promotori di *un'arte pura* e di *una pura poesia*, non siano invece rintracciabili le sottili radici, di sangue e di gusto, di civile educazione, che li congiungono, nel modo più lontano e disperato, all'avvenimento della Rivoluzione, e a tutto il lento, vasto e forse non esausto movimento di pensiero così detto «razionalista». Basterebbe poter controllare in che misura, e per quali strade, Proudhon, il naturalista in senso flaubertiano, l'insofferente della storia e della letteratura: il ragionatore di fatti, di idee e di opere che riguardano solo l'esistenza degli uomini, l'hegheliano, le cui idee, come dice Faguet, «fondono nelle sue mani, e si riducono in qualche cosa di impalpabile e polverosa»; e da Proudhon, attraverso Renan, a Sorel, e fino al letterato, così radicato nelle lettere, medievale, gotico e socialista

Pèguy; poter controllare, analiticamente, direi scientificamente come questi uomini, di un pensiero così approfondito anche in senso estetico da perdersi nelle zone impraticabili dell'immaginazione, abbiano influito e influiscano ancora sulla parte vitale, sulla sostanza materiale, in cui vivono e sono vissuti anche gli artisti e poeti di cultura francese ed europea, del loro e del nostro tempo.

E' probabile che quegli anni di guerra, e di fine guerra, siano stati formativi e in certo senso decisivi per la nostra educazione. La guerra, come è solita fare, avvicina persone, cioè individualità e caratteri diversi. Già nell'inverno tra il '16 e '17, nell'occasione di licenze militari, dei giovani come noi, oltre che incontrarsi fra di loro, cercarono la conoscenza dei più anziani. Nacque un desiderio, intellettuale, di uscire, di liberarsi della guerra. Fu così che io andai, in un giorno di quell'inverno, nella rossa, vasta, antica casa di Riccardo Bacchelli a proporgli di riunirci per una piccola pubblicazione, che guidata dai migliori fra gli ex-vociani (intendo la «Voce» di De Robertis), raccogliesse quei pochi giovani che di quel movimento volevano utilizzare i risultati, cioè avviarsi verso un serio lavoro letterario. Di questi giovani alcuni mostrarono qualità non indegne per un tale lavoro. Vincenzo Cardarelli, come il più fertile in umori poetici, cioè praticamente letterari, fu naturalmente lo scrittore a cui il gruppo si adeguò. Della piccola rivista bolognese, dal titolo involontariamente scolastico e un poco militaresco, si è, io credo, quasi perduto il ricordo. Durò un anno scarso. Ma vi mandavano pagine dal fronte Soffici e Clemente Rèbora; di questi, anzi, si può dire, che raccolse gli angosciati scritti, che dovevano concluderne la breve carriera poetica. Giuseppe Ungaretti era presente con le sue liriche «cartoline-in-franchigia»; e vi pubblicò gli «Atti primaverili e d'altre stagioni», quasi a completare l'ideale, eterno ponte di fraternità poetica che congiunge la nostra patria alla letteratura di lingua francese. Diffatti gli amici francesi, come Apollinaire e Cendrars vedevano nel magro fascicoletto di «Raccolta» (così si chiamava la rivista) una ragione di più, ideale e generosa, per avere combattuto insieme una guerra. La rivista, troppo improvvisata, troppo nel gusto di un incontro da licenza militare, finì presto; come era giusto. I più anziani, tra cui Cardarelli e Bacchelli, ritrovati i rapporti coi loro coetanei, intesero il bisogno di riprendere, in sede più assestata, un discorso da essi interrotto. Si trattava, per questi uomini avvertiti e disillusi di qualche esperienza artistica, e ideologica, di ridare una posizione, un posto di dignità alle lettere italiane, rispetto al lavoro dell'Europa moderna. La morale e rovescio di Nietsche, la testimonianza dei poeti francesi moderni, l'insegnamento ironico ed esclusivo di Goethe, la consapevolezza della tradizione poetica italiana, conclusasi con Leopardi, tornivano ad essi la ragione per intraprendere un movimento di idee, estetiche e di costume letterario che si potrebbe chiamare un nuovo risorgimento della letteratura italiana. Così nacque la «Ronda». In quella scandalosa comitiva, che passeggiava di notte per le piazze deserte d'Italia, fu dato vedere qualcuno di noi, appena ventenne, mettere la lanterna sulle carte dei passanti annoiati, o nell'atto di allungare le bacchette del tamburo a qualche compagno caporale. Il sergente di giornata, Cardarelli, non era certo benigno con le giovani reclute. Ci toccherà di riconoscere che anche la letteratura, in quei tempi calamitosi, è stata una sorta di milizia, naturalmente involontaria. E a noi toccò, a causa della nostra «leva», d'essere richiamati e di partire, non sempre con entusiasmo, per le campagne più avventate che la storia letteraria degli ultimi trent'anni ricordi.

Ma nominando Vincenzo Cardarelli, noi ricordiamo uno dei poeti che sulla nostra natura, sulla nostra condizione di apprendisti scrittori, come eravamo a quel tempo, in un paese primitivo, come era l'Italia in quel tempo, lasciarono un'impronta indelebile, e aggiungerei dolorosa. Indelebile è l'attributo di una famosa qualità d'inchiostro. Fu come la macchia d'inchiostro sulla pagina bianca. Se vuoi toglierla, rimane il buco. La nostra coscienza, era un orticello appena sul punto di mettere il fiore. Queste anime, gonfie di violenza individuale, d'orgoglio luminoso e di una esperienza tragica della propria vita, vi si riversarono. Fecero man bassa. Fu un massacro. Tutto questo, intendiamoci, si dice, in senso figurato, e riguarda degli inermi, innocenti rapporti di vita letteraria. L'altro poeta, fu Dino Campana.

Oggi possiamo pensare a loro, come a dei personaggi di una rappresentazione, in cui a noi capitò di adempiere ad una trascurabile parte. Come il fanciullo che nella festa del Corpus Dominis, con una cordicella trascina le nuvole, in un cielo di cartone. Incredibile è l'inclinazione, l'ostinata enorme volontà di questi uomini di offrire alla propria esistenza, le occasioni più straordinarie di dolore, di umiliazione, di sciagura da cui potersi risollevare col mezzo disperato della poesia. Una poesia d'altra parte impersonale, limpida, quasi disumana di precisione formale. La vita di Baudelaire, di Rimbaud, nei tempi moderni, ci racconta di destini consimili. Penso che noi, della nostra generazione, abbiamo conosciuto gli ultimi campioni di una civiltà ormai soprattatta da un mondo dove gli uomini, ignari della poesia e delle sue tremende leggi morali, tendono a realizzare il problema della felicità in terra.

48

Per noi, che vi fummo un poco dentro, non è facile dire che cosa significò e in quale parte modificò la nostra educazione, il movimento della «Ronda». Diremo subito, quasi per mettere le mani avanti, che più che un insegnamento nel senso linguistico e grammaticale, essa rappresentò una lenta, decisiva lezione di vita morale, di costume letterario, applicata giorno per giorno al nostro faticoso e prudentissimo lavoro di giovani scrittori. Fu una serie di avvertimenti, di allarmi, di sospetti, su cose e problemi che non si esauriscono sui banchi di scuola; e un modo, cauto ed evasivo, di introdurci nelle private vicende dell'arte letteraria italiana e nella cultura europea del tempo, dopo avere sinceramente pronunciato un voto di modestia e di assoluta, intera, umile dedizione a questa difficile e ingrata professione.

Quei due o tre uomini, e scrittori, che là dentro rappresentarono la parte vitale, e furono i fornitori di idee e di suggestioni efficaci, ci appresero come si possa accostarsi, e vivere quasi quotidianamente con i fatti della poesia, che è una vicinanza abbastanza estenuante, ma con una discrezione suprema, e quasi con l'aria di chi, amministrando qualcosa, del patrimonio prezioso di una lunghissima civiltà letteraria, non ritiene arbitrario e indecoroso di esercitarlo secondo le inclinazioni del suo carattere e della sua fantasia. Abituati in partenza a concepire per la poesia una sorta di inesprimibile sentimento nostalgico, non ci sembrò troppo modesta la nostra applicazione al più indiretto dei lavori poetici, e alla prova dello studio, dell'analisi, della riflessione. Avevamo la fiducia, o meglio la speranza, che dal nostro temperamento potesse sortire l'occasione, o il momento per esternare in maniera più personale e meno circospetta qualcosa; come dei sentimenti abbastanza definiti, con parole attinte da una esperienza di vita e di umanità. Credo che sia uno dei segni distintivi della nostra generazione, di alcuni specialmente che vi appartengono, questa sensibile cautela, questa sincera ripugnanza a comparire troppo vistosamente nei quadri della letteratura contemporanea. Più che di produrre dei libri e di coprire delle pagine di scrittura, ci interessava, di avere la possibilità di farlo, e di darne la garanzia, in uno scambio di idee non superficiali, a quelli verso i quali nutrivamo sicura stima. Questa, tra altre, può essere la lezione più profonda che gli scrittori della «Ronda» esercitarono su di noi.

Mentre il programma della «Ronda» si sviluppava, e si realizzava in esemplari di letteratura fantastica, difficilmente superati allora e in seguito, e in pagine di strenua e decorosissima polemica, è curioso che, proprio tra i partecipanti a quel movimento, sorgessero i primi sintomi di una diversa preoccupazione. E' inutile e forse difficile fare dei nomi. Nascono le eresie, anche nelle chiese più popolate di santi. Sta il fatto che, negli anni tra il '22 e il '25, degli scrittori italiani ebbero il senso che qualcosa di nuovo stesse maturando fuori di casa. Erano fermenti di un genere tra spirituale, morale ed estetico, che potevano inquietare, o altrimenti essere decisamente rifiutati, dal temperamento inguaribilmente accademico e tradizionalistico della nostra storia letteraria. Dobbiamo confessarlo, noi fummo inquietati. Più particolarmente, accadde che dei giovani, s'intende di allora, fossero sensibili ai fatti che il dopoguerra andava manifestando nella letteratura di Francia, oltre che ai prodotti dello spirito europeo di quel tempo. Fu il tempo, in cui la Rivoluzione Russa diffuse per il mondo, tra altri testi assai meno distruttori, le opere di Dostoiewschi. Anche noi in Italia ne fummo contagiati. Sono malattie: tremende decisive inevitabili malattie, alle quali si prova il cuore dell'umanità. Il bellissimo libro di André Gide tentò inutilmente di dare un metodo al disperante effetto di quell'opera su delle razze, come la nostra latina, che si erano credute in precedenza di aver toccato il fondo dell'abisso di miseria e di vergogna che è scavato in ogni destino di uomo. Da Dostoiewschi, non si guarisce più.

Più serena, in certo senso, l'esperienza che ci recarono i libri, sempre di quel tempo, di Paul Valéry e Marcel Proust. Direi che ricordo il giorno e l'ora in cui i primi dei loro libri, *«Monsieur Teste»* e *«Swann»* ci capitarono fra le mani. La nostra carriera letteraria è legata alla scoperta di alcuni grandi libri dell'epoca moderna, su cui siamo in seguito ritornati, come si ritorna sulla propria coscienza. La nostra vita è legata ad alcune passioni, per vincere le quali abbiamo cercato di illudere la nostra anima, permettendole di esprimersi con qualche più perfetta forma verbale.

Valéry, cioè l'inesausta, implacabile disposizione di questo scrittore al ragionamento morale, o meglio alla progressiva riflessione geometrica applicata alla conoscenza dell'uomo, significò l'avventurosa partenza per le latitudini del pensiero ateo francese, ateo in senso vasto e umano, da Pascal a Cartesio, da cui non sappiamo mai se siamo veramente ritornati. Sono esplorazioni da cui le navi ritornano coi bordi ghiacciati e logori, scolorite le vernici, le sartie e i cordami sfilacciati. Temperavano appena i rigori di questo clima di pensiero, fiati più miti, tiepide aure di rive mediterranee, ritmi di dolcezza provenzale, penetrati nella poesia di Valéry che oggi, attraverso il tempo, ci sembra di avvertire più debolmente.

In quanto al romanzo di Proust, capitato in un momento assai fervido della nostra assimilazione dalla cultura figurativa, ci persuadeva fino alla

stanchezza della verità di come gli elementi più diretti della vivace tradizione naturalistica dell' arte francese, quell' eccesso della materia che mangia nell' opera il disegno, fossero passati dalle tele di Renoir, e dei più felici degli ultimi impressionisti, nella cronaca mondana, distesa su dimensioni da arazzo, del grande Marcel. Solo ad una rilettura, e ad una riflessione di questa diffusa materia, che non è vita ma immagine della vita e dei sentimenti, noi scoprimmo come in Proust si rinnovasse il miracolo dell' applicazione moralistica di Montaigne alle vicende labirintiche del cuore umano. In ambedue è questa lunga pazienza, per cui attingono la capacità di ricreare, attraverso una mostruosa lontananza di memoria, ogni attimo della vita percorsa.

Valéry e Proust, forse più di Gide, che rimane come l' ultimo dei più limpidi saggisti francesi dopo Sainte-Beuve, introducevano nella nostra qualità un pò troppo musicale di scrittori italiani, questa attenzione acuta alle pieghe e alla sostanza del sentimento, allo sviluppo indefinito del sentimento, che è come un battito ritmato del cuore, che iniziata dagli analisti del '600 francese, ha aperto la via alle risorse più inesauribili del pensiero e della poesia moderna europea.

Spintici su questa strada, è probabile che noi scrittori italiani ci siamo allontanati dai limiti gloriosi e dalle regole classiche dell' arte letteraria italiana. La nostra generazione non seppe sottrarsi a questa influenza. Venne presto a delinearsi, nel nostro lavoro e nel nostro gusto, un' ansia nuova, e l' urgenza di esprimerla nel più discreto dei modi. Direi che intorno a quegli anni incerti noi incominciammo a poco a poco a dare meno importanza al fatto di scrivere «in letteratura» per dare più attenzione alla vita, alla nostra e alla vita di tutti gli uomini. Quando ci accadeva di vivere, direi fisicamente, materialmente vivere, ci avveniva anche di trovare le parole più adatte per esprimere il nostro sogno formale. E' probabile ed è possibile che il contatto brusco e violento con la civiltà di altri popoli, calato in noi attraverso la cultura, col temperamento di uomini assai diversi dalla nostra natura, l' eco di qualcosa, come di un loro dolore e di una loro ansia a noi ignota, ci abbiano portato questa preoccupazione nuova. Accade anche nella vita pratica: provate a viaggiare, a vivere in un paese diverso dal vostro. E' certo che in quel tempo si erano andati formando, direi costruendo, tra molti errori e pentimenti, fra difficoltose fatiche, i caratteri di taluni scrittori della mia generazione; che partecipando di quelle ansie e preoccupazioni, di quella discrezione e di quella decisione che dicevo, hanno dimostrato sufficiente vitalità per continuare anche in seguito a rappresentare alcune esigenze della nostra letteratura.

I pochi nomi che io posso fare: come Eugenio Montale, per la poesia, Giovanni Comisso per l'arte narrativa, Sergio Solmi e Giacomo Debenedetti per la critica letteraria, non sono che alcuni dei più indicativi tra quelli delle persone di scrittori della nostra generazione.

E' importante avvertire a questo punto, come questa nuova generazione di scrittori; questi letterati e poeti d' un tempo di trapasso, di un periodo faticoso e quasi doloroso nella percezione e nel chiarimento ideologico che accompagnavano il loro lavoro, intesero la necessità, la inevitabile dignità di mettere la loro opera di scrittori, cioè la loro vita più vera, in rapporto con l' esistenza e le condizioni della vita di tutti gli uomini. E' anche da notare, che lo attuarono, nell' ambito pratico e civile, con una discrezione e una serietà, per cui la società non avvertì, o non volle avvertire, l'apporto umano della loro decisione.

Da quegli anni, intorno al '925, si andò delineando anche, e di conseguenza a quanto ho avvertito, una specie di divisione, di imprecisabile scissura fra gli uomini, e gli scrittori di una stessa generazione soprattutto, sotto l' effetto di particolari condizioni di vita politica ed economica della nostra patria. E' decoroso mettere un poco di luce su questo punto. Il discorso mirava a questo.

I tempi promettono bene, tanto le cose sono confuse e accennano a tempesta. Vorrei formulare un' idea, tento di esporre un concetto, che potrebbe anche essere una obbiettiva osservazione; conoscendo fin d' ora come si presti ad essere interpretata, falsamente o per errore, diciamo pure in buona fede, come una frase letteraria, o, quello che è peggio, come una frase, come una trovata di bassa demagogia letteraria. Siamo preparati a sopportarne le conseguenze. Conosciamo per esperienza le reazioni del cosidetto mondo letterario, originate da una specie di pigrizia mentale, più spesso da una inguaribile aridità di cuore. Conosciamo questo mondo. Sarà, il loro, un compatimento, pieno di preoccupato timore.

Agli amici, a quelli che furono nostri compagni, in una certa età della vita, quando si è giovani, disposti a spendersi senza economia; a combattere insieme in accese battaglie letterarie e spirituali: a questi amici di un tempo, anche se hanno tradito, come potremo impedire di essere amari? Devono pure difendersi.

Agli altri amici; a quelli che stimiamo e ci stimano, che hanno avuto fiducia in noi, come scrittori, forse come poeti, e che ci vedranno, che crederanno di vederci uscire dal nostro campo; un campicello che dimostrammo di sapere onestamente coltivare; e che ci scorgeranno sull' orlo di un fosso, il fosso dell' ideologia non dirò politica, ma sociale; e tre-

50

meranno sinceramente al pensiero di saperci precipitati, per avventatezza, per imprudenza, per un'illusione ostinata; a questi buoni e veri amici, chiederemo onestamente, sinceramente di avere ancora fiducia in noi. La vita di ogni uomo libero, semplicemente di ogni uomo, ha delle esigenze, e naturalmente impone dei doveri. La vita pone delle tremende domande, che ritornano, ossessionanti; a cui si deve rispondere.

Noi rispondiamo a quelle della nostra vita. A noi è accaduto di osservare, e direi che in questi tempi sopratutto è accaduto in modo perentorio, di osservare un fatto, quasi una verità controllabile, che ci ha indotti a qualche riflessione, e come a un doveroso esame della nostra vita, non solo di scrittori, di letterati, ma di uomini italiani. Il fatto è questo: che da qualche anno, o da molti anni, taluni scrittori della nostra generazione; una generazione nata alla fine del secolo, che ne è, direi, come l'estremo respiro, e che, come i figli nati da un genitore già vecchio, ha le malinconie, i gesti estremi, le manie, e l'inclinazione alle decisioni disperate; taluni scrittori, nostri coetanei, hanno tenuto fede, attraverso condizioni avverse, in occasioni tentatrici al compromesso, ad una idea di giustizia civile, di rispetto verso gli altri uomini, del loro tempo, della loro patria, e di tutte le patrie. Quando le necessità temporali della società furono tali che essi sentirono come un'offesa alla loro indipendenza di scrittori, e un accenno a essere menomati, offesi nei loro diritti di uomini, ridussero la loro attitudine, la loro qualità di scrittori a qualcosa di così intimo e inaccostabile, che la società ingiusta che li ospitava non potesse utilizzarli, farli suoi. E poterono lasciare, con qualche tristezza, la professione, la pratica delle lettere, per addattarsi a qualche anonimo mestiere, ad un qualunque economico mestiere.

Non è per muovere un rimprovero, per pretendere un riconoscimento ingrato, per minacciare un'accusa: che sarebbe irrisoria, e non ci piace; è per ricordare obbiettivamente, storicamente una verità che abbiamo formulato questa idea. Per ristabilire un equilibrio, un piano di equilibrio, così fermo e delimitato su cui incontrarci con tutti gli uomini, anche con i letterati. Questa non è demagogia, cattiva demagogia letteraria; ma una serena, precisa osservazione dei fatti. Il nostro pensiero, in questa aria pulita, e che si sta ripulendo, che circonda un paese di uomini che vogliono essere liberi, intellettualmente e socialmente liberi, è abbastanza lucido. Possiamo calcolarne le prospettive, con geometrica precisione.

Per avere tentato di fermare questo punto, che ha riguardo a delle condizioni della nostra vita civile, non vorremmo che si dicesse che abbiamo voluto introdurrre delle considerazioni di carattere politico, o passare di contrabbando dalla politica cammuffata di letteratura, in un discorso d'ordine letterario, o appena appena d'ordine morale.

Il concetto di politica implica, a nostro vedere, la possibilità, e la coscienza, di manovrare degli elementi di energia, e di azione pratica, cioè la volontà di mettere mano a delle forze, in senso fisico e meccanico, che sono al di fuori del nostro mondo di meditazione appunto morale, e di riflessione lirica. Al più, potremo concedere di avere voluto osservare per un momento, dopo un'eternità di isolamento immaginativo, dove finivano le serie di piccole onde che, muovendo insensibilmente da quelle «scosse» all'ordine pratico, che sono le nostre idee, si prolungavano all'infinito fuori di noi, e che per la qualità e la misura dell'urto, avvertivamo ritornare verso il nostro mondo. Ci siamo così accorti di essere uomini, di appartenere a un mondo di uomini. Questa è un'armonia e una regola, che sarebbe bestiale voler infrangere. Noi non siamo che degli scrittori, cioè degli artisti che praticano in un materiale inafferabile e misterioso come le parole. Non so chi ci abbia destinato all'esercizio di questa arte, abbastanza disperante, e qualche poco diabolica. E' una vocazione, si dice. Ma un senso di scoraggiamento, di inutilità in tanto sforzo, ci sorprende al pensiero che, in un mondo agitato da un'ansia così vasta di dolore e di salvezza, noi potessimo restare nel ricordo dei nostri contemporanei come dei mirabili campioni di funambolismo sul filo della fantasia e del discorso.

Si tratta per noi scrittori e artisti, che non ci chiudemmo mai in una «torre d'avorio», di restare sul nostro naturale osservatorio, sul posto d'osservazione, un poco alto da terra, al quale giungono, da ogni parte, segnali e avvisi. L'importante è di ritrasmetterli.

Non basta cavarne motivi musicali. Dobbiamo cavarne una interpretazione, nel senso della loro qualità umana. Una tale azione, sento che è suscettibile di introdurre nel nostro animo la speranza; ed è la fiducia in noi, che un poco ci fa difetto. Le nostre pagine di letteratura, composte secondo una logica formale e linguistica abbastanza conseguente; il nostro stile verbale piuttosto decoroso, non basterebbero a darci pace se non supponessimo che, in qualche modo a noi ignoto, arriveranno a farsi intendere, a giioveranno al cuore e allo spirito di tutti gli uomini. Questo non vuole dire fare del messianismo umanitario. Significa piuttosto garantirci una qualche fiducia nell'avvenire della vita.

Per questo io credo, per realizzare questo progetto di civiltà umana e culturale, e lo credono

altri uomini e scrittori come me, che gli scrittori italiani questa altrimenti ingiustificabile *«gent de lettres»* debbano prendere posizione, non dico in un partito politico, ma da una «parte», dalla sola «parte» della vita sociale e civile, nella quale degli uomini di pensiero e di arte possono avvertire l'infrenabile, lento immenso svolgersi ed evolversi dell'esistenza umana.

L'essere giunti a questa età per scoprire che la parola non vive per il suono che noi le attribuiamo, ma per il valore che assume nell'espressione di un pensiero, sarà una scoperta che farà sorridere qualche professore di morale. A noi è costata qualche amara esperienza.

La vita dell'uomo è un luogo confuso dove si creano forme, sotto la spinta di passioni che la circondano. Queste passioni sono eguali, direi che sono proporzionate, in tutti gli uomini. Per esprimersi, essi ispirano i medesimi pensieri, ci spingono ad azioni comuni. Questo concetto, anzi questo riconoscimento, che la parola, da noi faticosamente cercata nel corso della nostra formazione individuale, abbia perduto un senso religioso e quasi magico che noi le abbiamo attribuito per tanto tempo, ha influito non poco a penetrarci di modestia, e della persuasione di partecipare ad un vasto complesso collettivo e umano, da cui è vano, certo doloroso cercare di staccarci. Sentiamo ancora in qualche parte del nostro corpo le ammaccature, le indoliture che ci sono costati questi tentativi. E proviamo come un desiderio di riposarci.

Quello che io non posso chiarire è questo punto; e cioè come questa nostra tendenza, questo istinto, questo ideale che ci porta, ora in piena coscienza, a concepire una giustizia e una verità, una libertà e una indipendenza spirituale, un rispetto e una dignità individuale e civica; questo ideale che, parte da una sfera dello spirito per arrivare sul terreno pratico, materiale, quotidiano della vita in comune, della vita politica; ed ha qualcosa come di una preoccupazione religiosa; sia stato avvertibile, concepibile da chi, per educazione e necessità inelluttabili, è sprovvisto di una fede religiosa. Un ideale che ha qualcosa, direi, della carità cristiana. Lo domanderemo un giorno ai professori di morale, o a qualche altro, che sia dotato di alto calore di cuore. Non avremo, per tentare di spiegarci e per aiutarli a spiegarcelo, che da ricordare le nostre origini di figli del popolo, di uomini che sono stati dolorosamente offesi da delle barriere sociali nel momento stesso in cui sentivano come la forza del loro cuore e dell'intelletto fossero quelle stesse di tutti gli uomini da cui dipendevano. Ma sarà troppo poco, forse, anche allora per fare accettare la nostra speranza, il nostro bisogno di sentirci intesi?

Quello che può fare ancora la nostra forza, e ci concede una certa libertà di movimento e che qualche autentico giovane, venuto dagli inesauribili fondi ignoti della vita sociale ha oscuramente avvertito, è che noi possiamo un giorno, con la serenità di chi ha già un piede sul treno in partenza, dire addio alla letteratura, alla sospirata traccia del nostro lavoro di trent'anni, in cui le carte ma non il cuore possono essere ingialliti; e col gesto deciso di chi abbandona i segni della felicità spirituale per il miraggio della giustizia e della verità, partire insieme a tutti gli uomini, suoi fratelli, suoi uguali, per affrontare il viaggio delirante di coscienza e di calcolo verso l'umanità da cui siamo usciti, e che, nei mattini luminosi, ci fa segno con le sirene delle fabbriche, offrendoci al «combattimento quotidiano del lavoro». Io mi domando: il nostro sogno di orgoglio mostruoso, da cui la nostra penna di artisti ha forse ricavato qualche accento non indegno di poesia, vuole veramente finire? Ritengo che anche come scrittori, non ci siamo scostati da questo principio di verità e di giustizia. Ci conforta la coscienza della preoccupazione e del timore con cui, nella pratica del nostro lavoro, in ogni tempo usammo di confrontare l'aspetto della realtà e gli interessi degli uomini con l'espressione delle nostre passioni.

Ho il senso che vi siano, in qualche angolo della vecchia patria italiana, degli uomini attenti ad accogliere i segni della nostra inesprimibile inquetudine. Vorrei che fossero gli stessi con cui, quando eravamo giovani, intraprendemmo pieni di generosa fiducia la ricerca accanita delle forme della Bellezza, che infine ci ha ridotto all'incerto e scontento stato attuale. Insieme con loro e con i più giovani compagni, che qualche volta ci accade di scoprire mentre attendono da noi risposte precise alle loro mute domande, avremo ancora l'animo per affrontare la condizione immensamente giusta della esistenza umana. Non è per contraddire un nostro maestro di educazione letteraria, ma il «vocabolo umanità lo vorremmo scrivere» umilmente, modernamente, democraticamente, senza «l'h». Questo può essere il punto e il principio della nostra vita di scrittori. Il punto decisivo di una morale civile, oltre che estetica. Solo per questa speranza, come scrive l'ultimo poeta di Francia, *«il faut tenter de vivre!»*.

52

UNA VISITA

Racconto di **MARIO TOBINO**

Dopo un mese di guerra nel deserto, davanti a Tobruk, il tenente medico del someggiato andò a trovare il collega dell'altro reparto, schierato dietro il 26° Regg., a circa due chilometri.

Partì con l'autoambulanza, erano le dieci del mattino.

Il sole rendeva più cupi i magri sterpi che sono sparsi per ogni raggio del deserto.

Percorso un chilometro dentro l'uadi, letto di un favoloso torrente trasformato in una pista polverosa, il paesaggio si aprì; apparve una distesa bianca, come di ossa, che arrivava fino al mare. Dall'orlo, laggiù, si alzavano i pennelli di fumo delle batterie inglesi che sparavano.

Le piccole nubi che si alzavano sul terreno occupato dai nostri erano i colpi in arrivo.

L'autoambulanza si fermò davanti al reparto carreggiato della 31ª Sezione di Sanità.

Le tende fino a metà erano incassate nel deserto, per difenderle, più che era possibile, dalle artiglierie.

Intorno alle tende non c'era nessuno.

Il tenente che durante il viaggio era stato al finestrino e si era a lungo specchiato in quel paesaggio senza piante, si sentì come disceso da un altro mondo.

Antonio, l'attendente del collega, si eresse sull'orlo di una buca, e una volta visto il tenente, stette a guardarlo, muto.

Quando i due reparti della Sezione vivevano insieme nella lontana oasi di Sorman, tutti erano in reciproca confidenza, ognuno sapeva dell'altro.

Ora gli occhi di Antonio sembrava elencassero quel che avevano appreso in quel primo mese di guerra: che c'era la morte; che anche da loro poteva venire; che erano giovani e non la volevano; che l'Italia era un paese ormai perduto per loro.

Infine Antonio fu diritto davanti al tenente, e fece col braccio un gesto, in una direzione, aggiunse che là era il suo collega, che si mettesse presto dentro la buca perchè i proiettili potevano arrivare da un secondo all'altro.

Il tenente, dietro l'indicazione di Antonio, scese una scaletta di legno e fu in una piccola baracchetta più che a metà affondata nel sassoso deserto marmarico.

Il collega, il tenente Zolise, che era sdraiato sul lettino, vedendo l'amico si alzò, esclamando festosamente.

I due giovani medici, benchè già nell'oasi di Sorman si fossero trovati diversi per cultura e ambizione, ora, incontrandosi nel deserto e dopo un mese di continue dolorose vicende che quali medici erano costretti ad affrontare, si abbracciarono fraternamente.

– Siete più esposti qui – disse il tenente cercando di tacere la commozione.

– Abbiamo dovuto fare le buche – rispose Zolise – scoppiano sempre i proiettili qui intorno.

Era intanto sceso nella baracchetta un soldato, che era il telefonista del reparto, e aspettava che i due tenenti si accorgessero di lui per parlare; ma non ebbe pazienza. Si rivolse a Zolise, e: – Signor tenente, lo vogliono al Comando di divisione. Han telefonato che vada subito. –

– Oh! – disse Zolise – non sei neppure arrivato, e mi chiamano al Comando; ma torno subito, aspettami. E' qui dietro, a pochi passi, farò presto – e staccò da una specie di sedia il cinturone, alla svelta se lo agganciò. Ripetè, mentre si accingeva a salir la scaletta: – aspettami, torno subito. Se viene qualche ferito sbrigalo tu. –

– Sì, sì, stai tranquillo – rispose tranquillo il tenente che con la venuta del telefonista gli si era attutita la commozione – stai fuori quanto vuoi; ho detto al capitano che ritorno a mezzogiorno. Se viene qualche ferito ci penso io. –

Zolise partì.

Il tenente rimase solo nella baracchetta.

Si sdraiò sul lettino.

Le batterie avevano smesso di sparare, il silenzio si era fatto più grande.

Il tenente salì sul deserto. Mentre contemplava la bianca distesa che arrivava fino alla costa, distinse che partiva, laggiù, dalla nostra linea, un automezzo. Doveva essere un «ovunque». Sembrava un giocattolo che annaspa sul deserto. Era diretto alle retrovie. Il suono del motore arrivava argentino, stranamente infantile.

Il tenente si mise a girare per l'accampamento.

La parte più alta delle tende, piantate nelle buche, spuntava a forma di piramide. Passando si sentiva il mormorio dei soldati che, dentro, tra loro parlavano.

Dalle aperture delle tende i soldati vedendolo passare lo salutavano con esclamazioni sorprese.

Il tenente parlò con qualcuno di loro. Ebbe l'impressione che i soldati aspettassero con timore qualche cosa che non si doveva dire. Gli parve che le voci avessero un tono diverso dal solito.

Tornò alla baracchetta.

Di nuovo si sdraiò sul lettino.

Udì più limpido il suono dell'automezzo.

Quel suono era bambinesco.

Quasi all'improvviso si fece acuto, e si spense vicinissimo.

Il tenente salì per sentire che volevano.

L'«ovunque» era fermo davanti alla tenda ricovero, a pochi passi.

– Che c'è? – domandò.

– Un ferito, signor tenente – disse l'autista.

Il tenente andò dietro l'automezzo per vedere.

C'era un caporale, seduto su una cassettina, che aveva tra le braccia un giovane pallido, col petto nudo.

Un terzo soldato, mentre il tenente si era affacciato, stava scendendo. Disse con voce che voleva essere spavalda: – è andato. –

Il tenente domandò: - E' morto? -

- Credo di sì -

Il tenente montò su e si avvicinò al ferito.

Il caporale che l'aveva tra le braccia lo scostò da sè perchè il dottore lo potesse vedere meglio.

Il tenente prese tra le dita il polso del ferito; non lo sentì battere.

Quel soldato sembrava dormisse.

Sul petto nudo, sul volto, sui capelli, sui calzoni corti che lo ricoprivano era sparsa la polvere impalpabile del deserto.

- Dov'è ferito? - domandò il tenente.

- Qui - fece cenno il caporale che ancora lo teneva tra le braccia, e indicò sul petto un piccolissimo taglio che aveva anch'esso i margini spolverati della finissima sabbia.

- Gli deve essere arrivata al cuore, una piccola scheggia - aggiunse il caporale.

Il tenente guardò di nuovo il volto del soldato. Sembrava dormisse.

Anche sulle ciglia quella sabbia finissima.

- Sdraialo, gli voglio sentire il cuore - disse il tenente.

Il caporale eseguì. Lo distese sul tavolato dell'autocaretta.

Il tenente si mise in ginocchio e posò l'orecchio sopra il petto del soldato.

Ascoltò come in un dopopranzo estivo il silenzio di una valle.

Il tenente si alzò. - Lascialo stare lì - disse - è inutile scenderlo. -

Lo riguardò.

Doveva avere diciannove o venti anni.

Il tenente si rivolse al caporale che di nuovo si era seduto sulla cassetta: - Era un tuo amico? -

- Sì - disse il caporale, e non aggiunse altro.

L'altro soldato che era sceso, lo si udiva chiacchierare con i soldati della Sezione, dentro la tenda ricovero.

Anche il tenente scese.

Si avviò alla baracchetta del suo collega.

Stava per entrare, quando qualche cosa all'improvviso gli si presentò.

Non aveva capito se era morto. Indugiò dietro quell'idea, sulla porta della baracchetta.

E all'improvviso, come quando il vento agita i rami di tutte le piante, sorsero e batterono in lui una moltitudine di immagini: «se non era morto e lui lo giudicava morto; poi si svegliava da quel sonno, lui lo aveva detto morto».

Il tenente si accorse che non riusciva a capire l'esistenza della morte.

Il ferito era un ragazzo che nasceva allora.

Il tenente rimase ancora sulla porta in indugio, come nel preciso confine trà realtà e irreale, quando una nuova furia di immagini si presentarono:

«Viene sotterrato, e in quel momento si sveglia. M'incolperanno. Non l'ho curato. Non l'ho guardato. Non so giudicare se uno è vivo o morto. Mi condanneranno. Sarà impossibile difendermi. Un ragazzo».

Precise, particolareggiate, furono le immagini del processo, gli atti dell'accusa.

Il tenente sentì dentro di sè lo sgomento come un peso, qualcosa di fisico.

Lentamente, mentre quell'afoso e segreto immaginare continuava, si voltò.

Di nuovo si diresse verso l'autocarretta dove c'era il ferito.

I due soldati erano come li aveva lasciati, ambedue silenziosi. Il caporale seduto sulla cassetta, il giovane disteso sul tavolato.

Guardò con una specie di debolezza.

Ebbe timore che il caporale e i soldati vicini si accorgessero del suo stato.

Montò sull'autocarretta.

Come se fosse stato in istato normale si sedette sul parapetto e con voce vigilata si mise a parlare col caporale. Intanto guardava il soldato disteso.

Poi all'improvviso, come per caso gli fosse venuto in mente, cambiando argomento, pronunciò: - Una piccola ferita così! chi immaginerebbe? - e si chinò a toccare il petto del soldato. Voleva sentire se diveniva freddo. Voleva di nuovo rivisitarlo.

Non sentì nessun calore, non pareva freddo.

Il tenente si mise in ginocchio. Poggiò l'orecchio sul petto del soldato, dalla parte del cuore.

Sentì con l'orecchio prima quell'impalpabile sabbia del deserto, e di nuovo il silenzio della valle, una valle d'estate, nel pomeriggio.

Si alzò. Facendo il semi-indifferente, disse: - Povero giovane. -

Scese dall'autocarretta.

No, no. Non riusciva. La realtà sfuggiva. Non riusciva ad avere l'idea delle cose. Non sapeva cos'era la morte.

Il soldato che guidava l'autocarretta domandò: - Signor tenente, cosa dobbiamo fare? lo dobbiamo scendere? -

Il tenente, riunendo tutte le sue forze, rispose: - Non sono io il medico della Sezione. Ora ritorna il tenente. Aspetta un momento. - E si allontanò di nuovo verso la baracchetta mentre un grido diceva dentro di lui: «perchè, perchè? cosa ho? cosa ho? se non è morto perchè non lo curo?»

Intanto, cercando di trovare in nuovi dati fisici una via di salvezza, si ricordò delle pupille: «debbo guardarle; perfino quelle mi sono dimenticato!» E nello stesso tempo lo perseguitava l'interrogativo: «se non è morto e io lo dichiaro morto?» - e gli si ingigantiva lo spettro di uno sventurato futuro.

Con violenza si voltò. Ripercorse il terreno fino all'autocarretta.

Montò.

Il caporale era allo stesso posto; così il giovane sdraiato.

Il tenente, mettendosi di nuovo a sedere sul parapetto, domandò:

- Siete dello stesso paese? -

- No, ci siamo conosciuti in Libia - e il caporale non aggiunse altro.

56

Vi fu qualche secondo di silenzio. Poi il tenente dicendo: - eh! - come volesse lamentarsi genericamente, stese le mani verso le pupille del soldato.

Poichè rimanendo seduto non ci arrivava, si staccò dal parapetto.

In fretta si accoccolò vicino alla testa del giovane sdraiato; gli aprì le palpebre.

Gli occhi erano azzurri.

Il tenente li toccò col polpastrello dell'indice.

Non reagivano.

- Sì, sì, è morto - si disse.

Di nuovo toccò le pupille.

In fretta scese.

Gli venne in mente di fuggire da quel luogo.

Un pianto disperato si agitò nel suo animo.

- Tornasse Zolise! - esclamò dentro di sè, come a chieder pietà.

Andò dal telefonista.

Gli disse: - Telefona al tenente, digli che c'è da fare qui. -

Il telefonista eseguì.

Dal comando di divisione una voce rispose che «veniva subito».

L'autista dell'autocarretta si avvicinò al tenente e disse:

- Signor tenente, allora? se è morto lo lasciamo qui; debbo ritornare in linea. -

- Aspetta un momento, non sono io il dirigente del servizio sanitario. Il tenente viene subito -

Si avvicinò di nuovo all'autocarretta, ma non montò. Si vergognava a visitarlo ancora.

Rimanendo fuori dall'automezzo guardò il petto nudo del giovane soldato, se aveva leggeri movimenti per il respiro.

Urlò nel silenzio dentro di sè: «Ma si è morto, è morto; cosa ho? cosa ho?».

Si allontanò. Scese nella baracchetta.

Rimontò su. Tutto, più vivo, continuava.

Con ira andò dal telefonista: - perchè non viene il tuo tenente? io debbo partire, ho da fare. -

Il telefonista lo guardò stupito perchè dal tono della voce gli era sembrato che il tenente avesse qualche cosa che non andava.

Zolise infine arrivò.

Il tenente appena lo vide fece qualche passo verso di lui.

- Che c'è? - domandò Zolise.

- E' arrivato un ferito - rispose il tenente - anzi mi pare che sia morto. -

- Come - disse Zolise - è morto o non è morto? -

- Non so. Sì, è morto. Guarda, guarda tu. L'ho appena visto. Debbo andare, ho fatto tardi. Mi aspettano. Ho da fare laggiù. -

- Come? non dovevi restare fino a mezzogiorno? -

- No, no, ho da fare. Ti saluto. Mi aspettano. Buon lavoro. Addio. Ti verrò di nuovo a trovare. Addio. Buon lavoro. -

Senza voltarsi il tenente si diresse alla sua autoambulanza.

L'autista, che si era rifugiato in una tenda vicina, subito comparve.

Il tenente gli disse di mettere in moto che si partiva.

L'autoambulanza si avviò.

Il tenente si affacciò al finestrino per salutare il collega.

Zolise, che sollecitato dall'autista, era salito sull'autocarretta dove c'era il giovane soldato ucciso dalla piccola scheggia, ed ora se ne stava discendendo, ancora stupito dall'improvvisa partenza dell'amico, rispose al saluto.

Il tenente voltò la testa verso il finestrino. Era già liberato. La tempesta era passata. Un prepotente senso di letizia distruggeva il recentissimo passato. Respirò profondamente come per ringraziare tutti. Gli stava nascendo un piano di consolazione.

Si sentì stanco e insieme leggero come dopo una fatica, che però è finita ed ora c'è il compenso.

Rapidamente, mentre fuggiva, giudicando ciò che era stato, gli parve impossibile che tutto ciò si potesse ripetere.



PABLO PICASSO *e le "Guardie Bianche"*

di RENATO GUTTUSO



Le «guardie bianche» della cultura liberale hanno recentemente trovata nuova occasione per insorgere in nome degli immortali principi: Picasso, (sulla senilità e decadenza del quale si erano dilungati al momento della sua iscrizione al Partito Comunista Francese, e contro la cui opera, in occasione di una sua mostra a Londra era stata mobilitata la stampa reazionaria di tutto il mondo) è stato indirettamente oggetto di alcune considerazioni generali in un articolo riguardante la trasformazione dell'Accademia Panrussa delle arti, in Accademia delle arti dell'U. R. S. S., apparso sulla «Pravda» del 21 agosto 1947. E' inutile dire che gli zelanti tutori della fama di Picasso sono gli stessi (gli stessi nomi) che al momento della iscrizione di Picasso al P. C. F. avevano decretato il suo rimbambimento.

E' inutile dire che hanno protestato senza aver letto l'articolo (e noi interveniamo in ritardo perchè solo ora ci è stato dato di averne la traduzione).

Inutile dire che Picasso non è stato affatto «scomunicato» ma sono stati deplorati gli effetti dell'influenza sua e di Matisse (e in genere dell'arte «occidentale») su alcuni pittori sovietici. Inutile dire che Picasso è e rimane membro del Partito comunista francese, e che non si è sentito affatto offeso dell'articolo in questione riconoscendo egli, da buon comunista, a tutti il diritto di fargli delle lodi o delle critiche e non ritenendo, da buon comunista, che il monopolio dei giudizi sulla sua opera spetti alle malinconiche «elites» che sappiamo.

In genere, tutte le volte che un rappresentante illustre di quella cultura alla quale «le guardie bianche» credono di appartenere dichiara di voler partecipare alla lotta dei partiti popolari, si leva un alto pianto: e allora, o lo squalificano, o promettono la sua espulsione o il suo disgusto dopo qualche mese di esperienza.

Viceversa, se un mediocre giornalista tradisce il partito che gli ha fatto l'onore di tendergli la mano e si dà al libellismo più calunnioso, ecco che inventano il fenomeno Koestler, e ecco che persino le montagne si smuovono persino «La critica» di B. Croce, scende dal suo Olimpo e si unisce al coro delle lodi.

Se Vittorini entra in una amichevole discussione su problemi della cultura con il capo del P. C. I. ecco che si accendono tutte le speranze, si diffonde la voce (e si stampa) che Vittorini è stato espulso.

Ma a quale mente umana, onesta e dotata di discernimento, tale procedere può apparire leale e disinteressato?

Tornando a Picasso dal quale ci avevano distratto le considerazioni di cui sopra, che sono considerazione di costume; (ma vorrei che «le guardie bianche» comprendessero, se possono, che quanto dico riflette il pensiero mio, che firmo questo scritto, e che questo scritto non è una deliberazione del comitato centrale del P. C. I.) Picasso è e rimane un grande pittore, forse il più grande pittore della società borghese capitalista e ciò non nel senso che la sua arte sia al servizio di quella società e ne difenda in qualche modo gli interessi o che in qualche modo contribuisca a conservarla, ma nel senso obiettivo, storico, di tempo e di luogo. Egli è quello che siamo tutti noi, un attore in una società; una società che non ci piace, che troviamo ingiusta e mostruosa e contro la quale ci ribelliamo, ma dentro la quale *siamo*. Picasso è l'artista che più acutamente, e secondo i mezzi espressivi che egli ha creduto più opportuni e logici e che gli erano naturali nella società in cui agiva, ha espresso la crisi e le contraddizioni di questa società. Egli non si è ribellato come uomo soltanto, ma anche come pittore. (Ricordiamoci del fatto che durante la guerra di Spagna Picasso disegnò una serie di tavole «Sueños y mentiras de Franco» e dipinse il celebre quadro «Guernica», nelle quali opere egli si schierava con il popolo spagnolo contro i suoi assassini, interni ed esterni).

Questa ribellione cosciente non vuol dire che egli faccia una pittura socialista, nessuno di noi la fa nè la può fare. Egli non è un artista sovietico nato in una società socialista,

56

ma un pittore spagnolo che nella cultura della sua e della nostra epoca e con i mezzi che questa cultura gli consentiva ha fatto opera rivoluzionaria. Egli non può procedere che dialetticamente, dietro di lui c'è Greco, e Goya, e Veslasquez e Cézanne, c'è lo sviluppo di un linguaggio figurativo che non può nè deve rinnegare, o abolire, o ignorare. Per una parte egli ha ceduto al formalismo della sua epoca per gran parte egli ha sviluppato e precisato l'analisi formale, per una parte egli ha immesso nelle correnti del gusto borghese un contenuto politico che non poteva non rompere, non agire sui suoi stessi schemi formali. Questo è il passo che Picasso ha fatto verso un'arte rivoluzionaria, verso il realismo.

Oggi nostra funzione, (nostra di intellettuali italiani, francesi, inglesi, belgi, olandesi ecc.) è quella di abbattere quel che c'è da abbattere nel campo del formalismo intellettualistico, di «pulire» l'arte moderna del «nuovo accademismo», ma è anche nostra funzione, e dovere, quello di conservare e sviluppare quegli elementi di quest'arte che hanno stabilito un progresso sul naturalismo positivistico, e sul freddo accademismo neoclassico; quegli elementi attraverso i quali noi ci possiamo accostare alla realtà con occhi nuovi, e attraverso i quali ci sarà permesso di esprimere i nuovi contenuti.

Se invece di trovare occasione di scandalo a ogni passo i nostri detrattori si accorgessero che i problemi variano da paese a paese, da civiltà a civiltà, da condizione a condizione, essi riuscirebbero forse a scoprire, quanto diversa dalla nostra è la realtà dell'artista sovietico.

E la necessità dei compiti che tale realtà socialista pone a tutti i suoi artisti; come il lasciarsi intaccare da «influenze occidentali», da un'arte legata a crisi e a contraddizioni che nella società sovietica non esistono, intralcerebbe il libero sviluppo di quegli artisti i quali debbono elaborare nazionalmente le loro tradizioni e il loro spirito popolare nei confronti della nuova realtà che essi hanno edificato e che stanno consolidando.

Se avessero letto con mente serena (o solo se avessero letto) l'articolo incriminato si sarebbero accorti che non c'è in quello scritto un appello agli artisti comunisti d'occidente, un'ordinanza a mutare rotta, una condanna dei loro sforzi, ma c'è un consiglio agli artisti sovietici di non lasciarsi distrarre dal loro lavoro per uscire dal «formalismo» e dal «naturalismo» che sono giudicati aspetti dello stesso male.

«Purtroppo molti artisti e critici non sanno ancora valutare appieno il danno che viene inferto all'arte sovietica dalla mancanza di una demarcazione netta tra gli artisti che stanno nella piattaforma del realismo socialista e i formalisti assieme ai naturalisti dell'altra parte, i quali si sforzano di riportare la nostra arte indietro».

Così scrive l'editoriale della «Pravda»; e più avanti:

«L'Accademia delle arti della URSS è destinata a diventare il centro scientifico e combattivo della lotta contro il «formalismo» il «naturalismo» e tutte le altre manifestazioni dell'arte contemporanea borghese, contro l'assenza di idee l'apoliticità della creazione contro le teorie pseudo scientifiche e idealistiche nel campo dell'estetica».

Ora io mi domando su quale piattaforma può porsi oggi un artista sovietico che sia diversa da questa? Io mi domando, anzi, su quale piattaforma può porsi oggi, sia pure obbedendo ad altre necessità e ad altri problemi, un artista progressivo italiano o europeo o americano che sia diversa da questa?

Ma se perfino gli stessi critici idealisti, in nome di una «poesia» «ideale eterna» giudicano ugualmente nocivi all'opera d'arte il formalismo e il naturalismo! Dove è dunque lo scandalo, se non nella loro mala fede? Noi possiamo pensare e pensiamo che i principi generali non sono fissi in un'astratto mondo e la prassi ci dà ragione poichè le teorie estetiche cambiano con i tempi e con i luoghi, con le differenti condizioni, con il mutamento dei rapporti sociali. Che una «sovrastruttura» non può rimanere o «essere» o «esistere» immutabile, se cambia la «struttura».

Ci fu un tempo in cui Maiakowsky scriveva: «faremo risuonare i proiettili sui muri dei musei» e in quel tempo era giusto. Oggi non sarebbe più giusto, e il grande poeta sovietico, oggi, non se ne farebbe più niente del suo futurismo.

Ma non sono proprio loro, gl'idealisti, che hanno puntato tanto sul concetto di «storia»? E che valore ha dunque la parola «storia» se non riescono a intenderla neppure secondo il vocabolario?

LA CIVILTÀ DEL LAVORO



Da oltre due anni la guerra ha cessato di avvolgere nella sua stretta mortale i popoli di quasi tutto il mondo, ma la pace non è ancora ritornata a sollevare l'umanità dalle angoscie di sei anni di terrore.

Quali le cause? Perchè l'immensa catastrofe di cui siamo stati in certi momenti spettatori ed in certi altri attori, perchè questa prova cruentissima non ha aperto le strade ad un mondo nuovo?

Si potrà forse trovare una risposta se si esaminano le cause di questa guerra, di quella che l'ha preceduta e dell'intermezzo dittatoriale fascista che le ha congiunte.

La lotta fra l'imperialismo anglosassone e l'imperialismo tedesco è alle origini di entrambi i conflitti. Non ha eccessiva importanza il fatto che nel 1914 la Germania fosse una, sia pure apparente, democrazia e nel 1939 apparisse quasi come proprietà personale del fanatico Hitler e dei suoi accoliti; dietro al Kaiser Guglielmo II come dietro al Führer erano i Krupp, la Farbenindustrie, gli junker, l'alta finanza.

Ogni velleità di espansione tedesca doveva fatalmente cozzare contro gli interessi inglesi precostituiti in tutti i mercati mondiali, sia per azione diretta della Gran Bretagna, sia attraverso l'opera delle colonie e dei dominions di Sua Maestà britannica. Naturalmente dietro gli interessi inglesi si muovevano quelli americani che, pur essendo in concorrenza con i primi, avevano la possibilità di trovare con essi un modus vivendi impossibile con i tedeschi e, nell'ultimo ventennio, con i giapponesi, che stavano metodicamente eliminando i concorrenti anglo-sassoni da tutti i mercati dell'Estremo Oriente.

In questo contrasto di imperialismi è venuto ad inserirsi un fattore nuovo che, debole all'inizio della guerra 1914-1918, è venuto ingigantendo nel corso della medesima fino a diventare il motivo dominante del caotico periodo interbellico, dell'ultima guerra e di questo dopo guerra.

Intendiamo parlare delle lotte sociali.

Se, nel campo internazionale, avvenivano cozzi fra i vari imperialismi, nell'interno delle nazioni andava sviluppandosi, in modo ognora più intenso, la lotta fra il gruppo sempre più ridotto dei detentori della ricchezza nazionale e le masse sempre più numerose e sempre più miopi dei lavoratori, tendendo i primi a conservare la direzione dello Stato i secondi aspirando ad impadronirsene.

Lo sviluppo dei mezzi tecnici, dalla metà del secolo scorso in poi, è stato tale che, senza bisogno di molta mano d'opera, le macchine erano e sono in grado di produrre una quantità di manufatti tale da saturare largamente la capacità d'acquisto dei mercati mondiali. Di qui la progressiva disoccupazione per eccesso di produzione; con la disoccupazione diminuisce la capacità d'acquisto del mercato che fa contrarre ulteriormente la produzione e quindi aumenta ancora la disoccupazione.

Così scoppia la crisi, il ciclo si chiude e l'unica via d'uscita per lo Stato capitalista che si trovi in queste condizioni è la guerra al paese che fa la concorrenza più temibile per strappargli i mercati e trovare uno sbocco alla propria eccessiva produzione.

Naturalmente le guerre non vengono combattute dai capi dei trust e dei cartelli monopolistici ma dalle masse popolari che le subiscono anche con i bombardamenti aerei e con la fame. Per uscire da questo circolo vizioso che parte da una guerra per finire in un'altra, i popoli hanno pensato che una pianificazione economica interna prima, internazionale poi avrebbe potuto conciliare i vantaggi della tecnica con il benessere umano purchè il potere politico fosse nelle mani dei lavoratori. E così hanno cominciato a ribellarsi con successo in Russia nel 1917, senza successo in Ungheria, in Prussia, in Baviera al termine dell'altra guerra.

I gruppi monopolistici di fronte al pericolo di una pianificazione economica che, con le sue ripercussioni politiche li avrebbe esautorati, sono corsi ai ripari in tutti i paesi con provvedimenti di varia natura e, nelle nazioni in cui erano più deboli e quindi potevano venire legalmente battuti dalla volontà di vivere dei popoli, hanno stabilito la loro dittatura dando origine, in ordine di tempo, al fascismo, al nazismo, al falangismo, e giungendo così alla seconda guerra mondiale.

L'elemento sociale che, durante il primo conflitto, ebbe la violenta esplosione russa ed episodi sporadici anche altrove, si trovò, in quest'ultima guerra, direttamente inserito nel conflitto, non solo per la partecipazione russa, ma anche per i motivi propagandistici anglosassoni, della Carta Atlantica come del Piano Beveridge, e per la profonda aspirazione dei popoli.

Giunti al termine vittorioso del conflitto, gli anglosassoni ed i paesi satelliti hanno dimenticato le promesse e sono ritornati all'antico, tentando di far passare per buono un sistema economico che aveva fatto il suo tempo e che permetteva a pochi di monopolizzare a proprio vantaggio la ricchezza generata dal lavoro di tutti. Da ciò il malessere e la delusione che hanno pervaso il mondo, da ciò le insurrezioni dei popoli coloniali che non vogliono più essere bestiame da lavoro per gli occupanti, da ciò la tensione fra occidente ed oriente,

68

da ciò il pericolo immanente di nuove guerre.

Abbiamo da un lato una civiltà che ha il proprio fondamento nel capitale, dall'altra una civiltà, che è per nascere e che trae il proprio motivo fondamentale dal lavoro.

Da una parte vi è una civiltà che assicura all'uomo alcune libertà, ma non la più importante di esse: la libertà del bisogno, che è invece la ragion di vita della civiltà del lavoro.

Se noi seguiamo l'evoluzione sociale vediamo come l'uomo tenda a conquistare una sempre maggiore libertà: coll'abolizione della schiavitù cessa di essere una cosa, con la riroluzione francese acquista la libertà giuridica ed ora cerca di raggiungere quella economica.

La civiltà del lavoro darà all'uomo tutte le libertà e l'uomo libero costruirà il proprio destino e quello dei suoi fratelli.

* * *

I PARTIGIANI

(Canto anonimo della resistenza francese)

Traduzione di R. V.

Compagno, senti
il nero volo dei corvi
sulla nostra pianura?

Compagno, senti
i gridi sordi del paese
incatenato?

Ohe, partigiani,
operai e contadini,
è il terrore!

Questa sera il nemico
conoscerà il prezzo del sangue
e delle lacrime.

Salite dalla miniera,
scendete dalle colline,
compagni!

Andate a prendere sotto la paglia
i fucili, la mitraglia,
le granate.

Ohe, voialtri che uccidete
col proiettile o con il coltello,
fate presto!

Ohe, sabotatore, attento al tuo fardello:
dinamite.

Siamo noi che rompiamo
le sbarre della prigione
per i nostri fratelli.

L'odio va coi nostri passi,
la fame che ci spinge,
la miseria....

Eppure ci sono dei luoghi
dove la gente nel cavo del letto
fa dei sogni.

Noi, qui, vedi,
ci schiacciano e ci ammazzano,
ci squarciano.

Qui ognuno di noi
sa quello che vuole e che fa,
quando passa.

Compagno, se tu muori,
un compagno esce dall'ombra
a prendere il tuo posto.

Domani, il sangue nero
s'asciugherà al sole
sulle strade.

Fischiate, compagni:
nella notte la libertà
ci ascolta.

ASSR

TEATRO

L'opera vivente di Appia



L'opera teorica di Adolphe Appia ha i suoi diretti precedenti storici, nella «Lettre sur les spectacles» di Jean-Jacques Rousseau, e nel Cahier de la Quinzaine di Romain Rolland, «Le théâtre du peuple».

Jean-Jacques Rousseau e Romain Rolland scrissero senza un'esperienza vissuta dell'arte teatrale, e quindi le loro argomentazioni sono astratte, generiche, e sovente ingiuste, quantunque conservino ancora oggi un loro interesse storico, e la loro polemica abbia ancora delle lance da spezzare. Adolphe Appia si è giovato dei loro presupposti, ma si è poi avvicinato alla realtà del teatro, vi è penetrato direttamente, prima mettendo in scena le maggiori opere wagneriane (anche alla Scala, ma l'ostilità fu tanta che la sua opera venne sfigurata e sminuita così da renderla irriconoscibile) dopo insegnando per lunghi anni alla scuola di danza di Jacques-Dalcroze a Hellerau, e preparando la messinscena di alcuni balletti della scuola. La sua opera di regista, come si vede, fu assai limitata, e più che altro esemplificativa. Quella di teorico, non è ampia, ma racchiude i risultati di molte meditazioni e di diversissimi esperimenti, ed è forse l'opera teorica ideologicamente più considerevole e più compiuta del teatro contemporaneo. Comprende un volume «L'opera d'arte vivente» che è come una «summa» e diversi opuscoli «La messa in scena del dramma wagneriano»; «Natura morte o arte vivente?», «Drammatizzazione», oltre a numerosi bozzetti di scenografia, dove si rispecchia lo sviluppo coerente di un caratteristico pensiero teatrale. Nei bozzetti di Appia, che sono stati riprodotti dalle maggiori riviste e pubblicazioni teatrali, si rende non figurativo lo spazio scenico: si dà la sostanza della realtà in un puro incontro di linee e di volumi geometrici, e questo vent'anni prima che Kandinskij nel «Blaue Reiter» scoprisse la sua tendenza all'astrazione. Anche Appia, come Kandiskij, si lasciava guidare da motivi musicali: e la sua ricerca offre risultati positivi, una nuova armonia scenografica, a cui è affidato di accogliere il nuovo dramma di cui la teorica di Appia vuole tracciare i fondamenti.

Il pensiero di Appia ha le sue fonti nella cultura tedesca dell'epoca: formatosi tra Wagner e Schopenauer, Hartmann e Nietsche, fa corpo con le correnti ritaliste che si ebbero in Germania nel primo decennio del nuovo secolo, e si collega al pensiero dei suoi maggiori esponenti, Klages e Simmel, senza averne però la ricchezza di analisi e di determinazioni della realtà. Non vi è quindi uno studio particolareggiato, storico e psicologico, degli elementi che compongono lo spettacolo teatrale, ma piuttosto l'enunciazione di proprie esperienze e soprattutto di una propria visione solo teorica, ma non per questo meno vivente e densa di motivi, dello spettacolo teatrale che oggi ci è necessario, di una sua nuova forma. L'indagine non è però questa volta condotta con banali preoccupazioni sistematiche, quanto con procedimenti critici sottili ed elastici, per cui la ricerca ha un senso di evasione e di primordialità, e tende a raggiungere attraverso lo spettacolo, il sentimento chiaro e ferrido di una propria personalità che viva nell'unanimità: l'aspirazione che fu di tutta la sua epoca e che giustamente egli vede glaciare e sbocciare solo in una forma di teatralità, parte integrante della più intima vita sociale.

Appia non possiede il senso della storia, vede l'unanime, e non il multanime: questa è la ragione per cui la sua opera resta limitata, ed ha il ruolo di un impulso più che di una forza, di una direzione illuminatrice, più che di un cammino, e vi si percepiscono troppo di sovente concettualismi ed astrazioni tipiche del post-idealismo. Ma possiamo discernere alcuni punti fermi, che sono i germi di tutta la concezione moderna dello spettacolo teatrale.

Anzitutto, il giudizio estetico di Appia non si riferisce, come è stato sempre, ad una nozione, ad un metro usuale di bellezza e di perfezione; ma parte da un punto di vista opposto misura l'opera d'arte teatrale dalla qualità dell'effetto che ha sugli spettatori, dall'aspirazione che ha dato al loro animo, dal senso di vita che vi ha infuso. Appia vede solo un mosso rinnovamento di spazi e di ritmi, cavato dai corpi umani e dai corpi scenici: «l'essere vivente è entrato in possesso della cosa reale» e l'autore può così attraverso l'attore ordinare e rielaborare un nuovo tempo ed un nuovo spazio. Ma finora, dice Appia, l'attore si è rifiutato di rendere organico il proprio tempo, lasciando campo all'abitudine meccanica e all'arbitrio. Non ha voluto fissare leggi poetiche al tempo della sua recitazione.

Solo la musica potrà esprimere la realtà e non indicarla approssimativamente come nella recitazione regolando la durata e l'armonia della battuta: soltanto così, l'attore potrà dominare la scena e potrà dare alle sue intonazioni un preciso ritmo, alla composizione volumetrica dei corpi che si muovono, la necessaria mobilità ritmica.

Si può credere a prima vista che Appia intenda trasformare la recitazione in canto, come fu fatto nell'Habima, o accompagnarla e regolarla con accenti musicali. Questo dovera essere in origine il suo pensiero che però finì col seguire lo stesso destino della musica; che è l'astrazione. Appia intendeva eliminare dallo spettacolo, qualsiasi testo drammatico, e voleva che la realtà divenisse «scogliersi nella ritmica».

Secondo Appia, musica, architettura, luce, colore, a contatto della vivente mobilità della scena, hanno funzioni espressive, formali, mentre il testo e la pittura hanno il potere di significare, di dare un contenuto: ed è evidente che conta soprattutto la purezza formale, e che i riferimenti alla realtà hanno un compito solo in quanto esprimono l'idea di un dramma, il suo tempo, la sua durata vivente.

Appia ricerca una nuova drammatizzazione della vita, lontana dalle determinazioni veriste, e che sia invece puro conflitto dialettico di tesi e di antitesi ideali.

Ogni idea e ogni dramma hanno un loro tempo, una loro durata vivente che è come la personalità di un determinato spettacolo, unico e irripetibile. Tempo e spazio si muovono nell'intuizione bergsoniana, e sono le coordinate naturali dello spettacolo.

Appia, partendo dalla riforma wagneriana, postula quindi una nuova forma drammatica, che abbia il suo fondamento nella musica, e che perciò idealizzi sempre maggiormente il contenuto, fino ad allargare la vita in una pura armonia di volumi di colori e di suoni. Vuole che l'arte sia vivente, che l'arte sia «atteggiamento personale che deve divenire comune a tutti», come la danza della scuola di Hellerau, concepita quale sublimazione e purificazione della vita.

Appia è morto da circa un decennio, per alcoolismo cronico, ed ha sempre vissuto con i giovani allievi della scuola di danza a cui collaborava, lontano dalle vicende del teatro europeo. Questa sua solitudine gli ha consentito di avere la visione più ampia e più alta dello spettacolo: ed in lui vive, come nel suo poeta Walt Whitman, il simbolo e l'animo di una futura umanità, dove lo spettacolo sia la meditazione umana, sia l'estrinsecarsi e l'essere dell'onda musicale.

Vito Pandolfi

FREMITI RIVOLUZIONARI

nella letteratura romena

di MARCELLO CAMILUCCI



Allorchè si pensa alla letteratura di popoli periferici alle grandi tradizioni culturali, si è inclini a supporre che tutto vi si sia svolto come in un gioco più o meno sapiente ed originale di echi delle estreme voci maggiori o in una coltivazione modesta e discreta dei motivi che pur autoctoni nell'accento e nel colore non rappresentano sostanzialmente che l'emersione delle irrefutabili istanze eterne dell'anima umana. Per contro, a meglio scandagliare, è dato d'avvederci che anche quelle letterature minori presentano il fenomeno di momenti e di personalità profondamente rivoluzionari cui, talora, solo l'impiego di una lingua di limitata diffusione ha impedito, almeno immediatamente, di esercitare un'influenza di calcolabili conseguenze, di apporre il proprio sigillo a trasformazioni reali della fantasia e dell'espressione poetica.

La letteratura romena non è avara di questi esempi e qualche indicazione in proposito potrà forse giovare ad acuire l'interesse per una provincia dell'Occidente in cui il verbo poetico è sorto da un humus di singolare complessità per la confluenza in esso di succhi eterogenei e molteplici.

Da appena un anno s'è spento in Francia dove le asprezze della lotta clandestina contro l'invasore tedesco l'avevano spiritualmente maturato anche se intaccato fisicamente, Ilario Voronca la cui vita, dalle prime prove nelle riviste simboliste agli ultimi poemi in un francese stupendamente dominato, si bruciò tutta nella ricerca poetica che fu la sua sola ma entusiastica, frenetica fede. Ogni anno della sua breve esistenza fu, si può dire, contrassegnato da una testimonianza poetica; neppure la guerra clandestina ha arrestato la sua prodigalità nella quale egli si liberava con una dinamicità tumultuosa della timidezza morbosa, della goffaggine dell'uomo empirico, della solitudine orgogliosa cui lo convincevano l'inettitudine a ricercare e a crearsi un pubblico e a piegarsi al sistema ipocrita delle convinzioni sociali borghesi. Un rivoluzionario non intenzionale, che perseguisse scientemente un programma scandalistico, ma un artista che sismograficamente si poneva all'unisono con una storia in un divenire tumultuoso, con una tecnica mai sazia di conquiste, con un linguaggio insofferente di ceppi intellettualistici e di conformismi aulici. Nel 1924 redige col pittore Victor Brauner la rivista 75 H. P. lanciando una formula - la pictopoesia - che doveva realizzare l'armoniosa fusione fra parola e colore, ma solo un anno di poi questa formula non l'accontenta più e bandisce nell'Integrale l'integralismo appunto, un nuovo stile lirico nascente dal ripudio dell'intellettualismo e dal ritorno dell'uomo in seno alla natura, non certo l'antica sorella innocente di russoiana memoria ma la nuova creata dall'uomo nella città pulsante di opere, lanciata in un progresso indefinito della macchina, desiderosa di una fraternità collettiva vieppiù dilatata di cui il poeta era come il tribuno-rapsodo. Il movimento si poneva contro il surrealismo che giudicava - una disgregazione malata romantica - per il suo affidarsi prevalentemente alle risorse irrazionali del subconscio mentre l'integralismo mirava a una sintesi dinamica e umanitaria degli sforzi dello spirito in ogni direzione della cultura e della civiltà. I suoi poemi a un primo giudizio, puramente visivo e auditivo, per la libertà sintattica, la mancanza di punteggiatura e di maiuscole, appaiono anarchicamente avulsi da ogni normale tradizione poetica, ma ad una lettura accorta e pausata, il delirio imagistico e la sovrapposizione tumultuosa delle sensazioni, rivela un principio interiore di unità, di coesione, di logica affettiva, come certe tele in cui la violenza cromatica ha bisogno di una distanziazione dell'occhio per svelare l'interiore architettura. Egli stesso che teorizzando adoperava nella sua prosa metafore ed imagini con una ricchezza un pò bizzarra come nei suoi versi, diceva di concepire la poesia spazialmente come l'architettura - la poesia cessa di essere il soggetto; al posto della fotografia o del racconto-riproduzione, gli elementi considerati nello spazio acquistano una esistenza acuta. La poesia diviene treno, frangente la pupilla nella dilatazione, monte con scheletro di gran luce con ricami e catene, campo, azione pura trasferita su un piano di vita in crescita -. La morte ha interrotto un'evoluzione importante cui era soggetta la sua lirica: placandosi la torrenziale germinazione immaginifica, scaltrendosi contro la minaccia della prosasticità, accogliendo la tentazione di volgersi all'oscura massa anonima dei fratelli per intonare con essi il coro del dramma umano, aveva toccato i profondi accenti di alcuni poeti sociali del nuovo mondo e di - spirituals - negri. I. Voronca si avviava lentamente ma decisamente verso una sintesi dei termini antinomici: individuale e collettivo e nel caleidoscopio delirante del suo mondo atomizzato da una fantasia

61

esasperantemente egotistica i dolori ultimi del mondo avevano inserito il bisogno pacificatore di sentirsi accanto agli altri uomini, di uscire dalla propria solitudine, di concepire la poesia come messaggio ideale di creatura a creature sorelle.

Un altro romeno il cui nome torna sovente alla ribalta nella polemica culturale europea è Tristan Tzara. All'inizio della prima guerra mondiale si raccoglie nell'ospitale Zurigo una équipe cosmopolita di giovani cui la coscienza interdiceva l'idea di guerra. Poeti e pittori come Hans Harp, Hugo Ball, Fritz Baumann, Emmy Hennings, Marcel Ianeu, Sophie Tauber, H. Zlotky, Man Oppenheim e altri che, per vivere, pensarono di fondare un ritrovo per spettacoli di varietà e mostre d'arte. Questo fu il Cabaret Voltaire che si inaugurò il 5 febbraio 1916, il cui primo animatore così come della rivista che del ritrovo prese il nome fu T. Tzara. Occorreva al gruppo d'entusiasti un vocabolo che fosse ovunque comprensibile e ne riassumesse tutte le velleità alogiche e rivoluzionarie. Fu un tagliacarte insinuato casualmente da Tzara nel Larousse a indicarle: Dada. Questa parola, come attesta lo stesso Ribémont Dessaignes che del movimento fu lo storico, non ha significato alcuno né pretendeva di averne e venne scelto appunto per la sua insignificanza. Si organizzavano spettacoli e conferenze in cui venivano bandite le idee più assurde e temerarie, si propagava l'entusiasmo per la musica e l'arte negra che ebbe notevole influenza nella determinazione del gusto europeo per l'arte primitiva che in quel torno di tempo si verificò. Quello che poteva essere un poema dadà è facilmente comprensibile dalla ricetta che lo stesso Tzara ce ne dà: «Prendete un giornale, delle forbici, scegliete un articolo, tagliatelo, prendete poi ogni parola, mettetela in un sacco, agitate.... ed estraete, come per una tombola!» Tutto ciò appartiene allo scandalo che era necessario al movimento per affermarsi (la storia del futurismo ce ne offre probativi esempi), certo che il movimento voleva superare la letteratura, intendendo che una scuola letteraria non può affermarsi con un programma di negatività assoluta, investire la realtà in una rivolta integrale, sino all'anarchia, come nei manifesti successivi icasticamente si sintetizzò in un grido bestemmia: «Dada sa tutto, Dada sputa su tutto». Frattanto il gruppo s'ingrandiva coi nuovi rifugiati: W. Eggerling, il creatore dei primi film cubisti, A. Giacometti, e mercè l'adesione di spiriti ribelli quali Apollinaire, P. Reverdy, F. Picabia, A. Breton, L. Aragon, P. Soupault che in riviste coeve parigine (1916-18) come NORD SUD, SIC, avevano elaborato una poesia cosidetta cubista che si raccomandava come l'equivalente della pittura di Picasso e più tardi di G. Braque. La funzione esercitata da Dadà è stata di liquidazione; sarebbe illogico chiedergli una attività costruttrice: fu, come giustamente è stato osservato, una spugna imbevuta di vetriolo che passò bruciante su l'arte facile e flaccida degli anni prebellici, su un costume e una moralità pigramente putrefacentesi. «Io vi dico: non c'è un cominciamento e noi non temiamo: noi non siamo sentimentali. Noi, vento furioso, stracciamo il lino delle nubi e delle preghiere e prepariamo il grande spettacolo del disastro, l'incendio, la decomposizione». Trasferitasi, dopo l'armistizio, la famiglia del movimento a Parigi, T. Tzara ne rimase l'animatore primo, tanto è vero che i principali suoi assertori li ritroviamo tutti, quando il dadaismo è ormai morto, nel sommario della rivista del movimento che ne ha ereditato lo spirito, il surrealismo. La Révolution surrealiste al 1° dicembre 1924, presenta una nuova avanguardia che è in gran parte l'antica dadaista la quale ha compiuto un passo innanzi: dopo la negazione della logicità, del sentimento, lo spirito addita come sola realtà il subcosciente nei cui abissi segreti giacerebbe la verità dell'uomo. T. Tzara, spirito tessuto di anticonformismo, è stato da allora a fianco o contro i surrealisti ma sempre sulla breccia nel duro compito di dissezione dell'angoscia di vivere dell'esistenza attuale sì che J. Cassou l'ha potuto accostare a Strawinskj e Prokofieff pel gemito cosmico che risuona ora tetro ora violento nei suoi poemi e per l'assunzione di quanto esiste di più acceso e vorace nella creazione. Conseguente nella ricerca di una poesia in cui si rifletta indomita la libertà dello spirito, conseguente fu anche la sua vita di uomo e di lottatore politico, dal 1925 quando coi surrealisti aderì all'Associazione degli Scrittori e Artisti Rivoluzionari al 1936 quando prese parte attiva al dramma spagnolo (scrive allora un magnifico poema dedicato a F. G. Lorea); alle lotte della resistenza che lo videro assumere incombenze piene di rischio che gli meritarono la carica di presidente del Centro degli Intellettuali del Movimento di Resistenza.

In questa epoca dura di lotte e di sofferenze anche la donna ha voluto esprimere poeticamente la sua presenza nel dramma, una donna che la natura e la sorte sembravano condannare al raccoglimento desolato e ribelle intorno alla propria piaga ma che un generoso empito umano ha saputo proiettare al di là di quella Ich-litteratur, di quella confessione patetica e narcissica in cui la poesia femminile quasi sempre si risolve; per soffocare il dolore personale nel dolore dei fratelli, per obliare la contingenza oscura nella promessa della luce avvenire.

Magda Isanos s'è trovata sulla scia di un nemico che ha aperto dolorosi vuoti nelle file d'avanguardia della letteratura romena (D. Iacobescu; N. Milcu, Gib Mihaescu, B. Nemtzeanu...): la tisi, ma essa ha saputo evitare la facile tentazione dell'amaro stoicismo e della ribellione prometeica, per porre la sua sensibilità affinata dal male al servigio di una più lata e più profonda comprensione del dolore degli umili e dei perseguitati e per convertire la sua poesia in un messaggio sociale. La guerra le ha offerto — strano evento per una poetessa — l'occasione irrefutabile e rischiosa di uscire dal monologo intimista nel quale si muo-

62

veva a disagio per accordare la sua voce a quella degli elementi scatenati, al battito frenetico del cuore dei combattenti: Dal sangue di Medusa un tempo — nacque Pegaso alato, — Ora dal sangue tuo, o folla — la poesia nuova nasce e prende voce. — Non canteremo i fiori — che si schiudono e sorridono nel mattino, — ma la lotta nostra, la vita che aspetta intrepidi cantori, — la morte di milioni d'uomini — e donne e bambini, — le ingiuste guerre, la pace, — e ancora le creature gigantesche e vive — in mezzo al mondo che trema — e si disfa.

Nessuna rettorica incrina il cristallino accento del suo grido; l'ebbrezza di sostenere sulle sue povere membra il peso della sofferenza di tutte le creature l'ha portata nel cuore dell'incendio e qui ha consumato se stessa, senza avvedersene, con gioia sacra: «Ovunque è la mia patria. Sul sentiero dell'equatore scalza sono passata, cantando. Dai cinque continenti, chiamandovi. ... Il mio canto, vi sia culla. Caldo rifugio sia il mio cuore a voi perseguitati della terra! Io per voi ho portato i monti del mondo sul cuore».

Al di là della morte i canti di Magda Isanos hanno raggiunto quelli per cui erano nati e risuonano ora sulle labbra delle moltitudini che sulle tracce del proprio dolore cercano di recuperare la fede nella vita, di saziare la sete di giustizia sociale che da generazioni le tormenta.

Di recente L'Accademia Romena ha premiato un giovane poeta transilvano Mihai Beniuc che aveva posto la penna al servizio della libertà e dell'onore nel periodo della servitù nazista. Nato in una terra in cui la poesia dovette essere sempre sulla linea del combattimento perchè strappata alla patria dalla violenza delle armi o dal mercimonio diplomatico, cogliamo in lui la eco varia dei suoi precursori nel levare l'inno come un vessillo di ribellione, da Cosbuc a Goga, e il verso piega sovente verso le forme rudi e accese della poesia popolare. Non è il ripiego di una natura sommaria o l'assecondamento di una pigrizia proclive al canto scoperto e facile, egli per contro ha sostato nei seminari delle università tedesche, ha ubbidito al richiamo melvilliano dei mari studiando la vita misteriosa dei pesci e dei pescatori nordici, ha sacrificato doviziosamente alla sete dell'esotico seguendo le migrazioni delle creature dell'aria e degli oceani, ma allorchè nel 1943 la sua patria viene venduta e la stampa sottoposta ad un'implacabile censura, egli assume il posto che alla poesia spetta quando si attenta alla libertà dello spirito. Col simbolo, allusioni e personificazioni allegoriche, con un verso abilmente simulatore, egli riesce quando ancora la battaglia per la libertà e la giustizia non è vinta, ad annunciarne l'esito fatale, a propalarne la speranza messianica.

Invano v'agitate e traduda
La fronte vostra gialla come cera,
Non potete, vano ogni sforzo,
Per legare in catene la primavera.

Nuovi germogli scoppian dal putridume,
Di fronde e di fiori si veste la terra,
E volete voi, sulle soglie del maggio,
Legare in catene la primavera?

Un'onda generosa d'ottimismo vince la tristezza e l'amore per la sua terra si trasfonde in quello della donna che della terra sembra impersonare l'attesa fidente, il sacrificio muto, e l'amore della donna con la promessa di maternità si dilata nell'amore solidale di tutte le creature che non hanno disperato e sono rimaste fedeli a quanto il sangue degli avi ha loro trasmesso.

Bastano queste testimonianze — altre se ne potrebbero aggiungere — per dirci che la Romania ha saputo in questo crepuscolo di un mondo in cui decrepitezza e puerilità s'affrontano, in cui ansie di rinnovamento e nostalgie di età defunte mescolano le loro febbri, essere all'unisono con coloro che non hanno abdicato ai valori più alti della cultura e dello spirito, e offrire un suo originale contributo alla lotta che la poesia è stata chiamata a dare dalla storia per la difesa della libertà umana.

MARXISMO ATTUALE

di GALVANO DELLA VOLPE



Carattere odierno della filosofia marxista, ossia della visione generale della vita secondo il marxismo, sembra essere lo svolgimento coerente e rigoroso di quegli elementi *etici* universali del «materialismo storico» che nella dottrina ottocentesca sono più impliciti che espliciti, predominando in essa l'accentuazione dell'elemento *economico*; secondo le note ammissioni dell'Engels nella lettera del 21 sett. 1890 a Giuseppe Bloch. («Di fronte agli avversari - dice E. - noi dovevamo *sottolineare* il principio essenziale da loro negato [cioè il fattore economico], e allora non trovavamo sempre il tempo... di render giustizia agli altri fattori che partecipano all'*azione reciproca*»). Difficile contestare, dunque, questo carattere odierno della dottrina filosofica marxista, se si riflette anche che essa possiede, oggi, nuovi strumenti d'indagine adeguati nelle *opere filosofiche postume* di Marx, cominciate a pubblicarsi solo nel 1927, quali: la *Critica del diritto statuale hegeliano* (1842-3) e i *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (opere di cui lo scrivente appronta un'edizione italiana per la Casa ed. dell'*Unità*). Sulla base, perciò, di queste opere postume e di quelle con esse immediatamente e strettamente collegate - quali sono i saggi morali: *Questione ebraica* del 1844, *Sacra famiglia* del 1845, *Tesi su Feuerbach* del 1845, *Ideologia Tedesca, I*, del 1845-6, e minori - su tale base è possibile sviluppare il significato *universale* del messaggio *etico* rivoluzionario contenuto nell'opera economica e politica (dal *Manifesto* del '48 alla *Critica del programma di Gotha* del 1875).

Riesaminiamo, ad esempio e riprova, la questione, fondamentale, dell'*abolizione della* tradizionale «*divisione del lavoro*».

Di solito si dice dai marxisti che il risultato finale della scomparsa dell'«avvilente subordinazione degli individui alla divisione del lavoro» (divisione che comporta, secondo il Marx dell'*Ideologia* che «l'attività spirituale e quella materiale, il piacere e il lavoro, il consumo e la produzione, spettino a individui differenti»), tale risultato sia che in una società costituita così, di *soli lavoratori* senza più parassiti, «le fonti della ricchezza *collettiva* scaturiscano *abbondanti*» e però si applichi anche l'*ultima* regola (oltre quella dell'«a ciascuno secondo il suo lavoro»): la regola, cioè, dell'«a ciascuno secondo i suoi bisogni», per cui si *libera* l'uomo dalla «schiavitù *economica*», assicurandosi «condizioni umane di vita dalla nascita alla morte a tutti i membri della società». Ora, in questa formulazione abituale restano *impliciti* tutti quei riflessi morali più profondi e complessi che sono pur generati dalla soluzione *economica* materialista: quei riflessi etici e spirituali, per intenderci, che si esprimono nella *libertà* (e *personalità*) specificamente *socialista*; libertà ch'è liberazione, sì, di tutti dalla servitù del *bisogno*, ma che, appunto perchè liberazione non di una parte, anche grande, (come l'americano benessere «largodiffuso»), ma proprio di *tutti*, crea addirittura quell'«uomo totale» marxiano ch'è una realizzazione di *valori* tanto spiccatamente *etici* quanto *economici*.

Alla scoperta di questo *uomo totale* o *completo*, sono indirizzati, appunto, gli studi filosofici postumi e gli altri, di cui sopra. E in essi, fra l'altro, si trova una *critica generale* approfondita della divisione del lavoro e della connessa «alienazione dell'uomo» (sia operaio che imprenditore) caratterizzante la società borghese, la sua «civiltà». In primo luogo (vi si mostra) la divisione del lavoro materiale dall'intellettuale, che implica che l'attività spirituale e quella materiale, il piacere e il lavoro etc., spettino a individui *differenti* e però a *compartimenti* sociali e *classi*, è tale in quanto vien fatta «secondo i *casi*», per cui la «*casualità* delle condizioni di vita dell'individuo», e la relativa «*concorrenza* e lotta degli individui fra loro», che «sviluppa questa casualità», esprimono una divisione «spontanea», cioè *immediata*, «non volontaria», cioè *non razionale*, e però *inumana*. In secondo luogo, dalla *casualità* o *involontarietà* o *irrazionalità* dell'articolazione fondamentale della società, della «divisione» di essa, non può originarsi che una *libertà del caso*, cioè quel «diritto di poter fruire del caso», finora «chiamato *libertà personale*» (o libertà «borghese»), che si risolve in una libertà ben contradditoria in se stessa, se *libertà* (e non licenza) ha da significare *razionalità*, cioè *non-casualità!* In terzo luogo, da questa *casualità* o *irrazionalità* delle condizioni di vita degli individui *umani* (cioè *razionali!*), per cui questi «esistono *sparsi* e *opposti* gli uni agli altri», cioè in una *società* e socialità *apparente*, «illusoria», si origina, altresì, quell'«alienazione» o *estraniazione* dell'uomo, o ente «razionale», a se stesso, che inficia la borghese «società di liberi» e che colpisce *non solo* la maggioranza oppressa degli individui, divenuti «astratti» in quanto il loro agire, il loro lavoro, si è *disumanizzato* o spersonalizzato col diventare una «merce» (cfr. il *Capitale*, I, cap. 1), ma anche colpisce - e qui si svela

64

l'universalità del messaggio marxiano - la stessa minoranza oppressiva, i cui individui componenti sono del pari astratti, e non-liberi, per la reciproca «*costrizione* esterna della *concorrenza*» o «*libera* iniziativa» *casuale* (cfr. il *Capitale* I, cap. IV). Onde, come dice Marx nella *Sacra famiglia*, «la classe possidente e la classe proletaria esprimono la stessa estraniazione umana; ma la prima classe si sente in questa a suo agio e confermata, intende l'estraniazione come la *propria forza* e possiede in essa l'*apparenza* di un'esistenza umana; la seconda si sente, nell'estraniazione, annullata, scorge in essa la propria impotenza e la realtà di un'esistenza inumana». In quarto luogo (si conclude) l'abolizione della casuale o *irrazionale* «divisione del lavoro» (*divisione* impropriamente ritenuta «sociale» ma in realtà *asociale*, del *lavoro*, ossia dell'attività tipicamente *sociale* dell'uomo), tale abolizione, significa: *a)* che alla pseudo-unione o pseudo-comunità della società borghese, classista, si sostituisce quella verace comunità o «*unione* degli individui che.... sottomette al *controllo degli stessi* le *condizioni* del *loro libero sviluppo* e movimento, condizioni *finora* lasciate *al caso*» o irrazionale che si dica; *b)* che questa *razionalizzazione* o *umanizzazione* delle condizioni (soggettive e oggettive) di libero sviluppo e movimento - razionalizzazione che s'identifica col *controllo sociale* o *socializzazione* delle stesse condizioni, ossia dei bisogni, strumenti etc. - è solo essa che *supera* l'*alienazione* suddetta dell'uomo e opera l'«emancipazione *umana*», completa (non semplicemente *politica*, borghese), dell'uomo; chè «soltanto nella *comunità* con altri l'individuo acquista i *mezzi* per *sviluppare* le sue facoltà *in tutti i sensi*» e farsi uomo completo, «totale», in quanto libero da tutte le *asociali* limitazioni di *classe* surricordate (produzione e consumo, lavoro e cultura etc. spettanti a individui *differenti*); e soltanto così «la *libertà personale* diviene dunque possibile».

Naturalmente la appena accennata *dimensione etica* rivoluzionaria, di messaggio *universale* di *redenzione* (degli oppressori come degli oppressi), che acquista così quella *liberazione dell'uomo dalla schiavitù «economica»*, da cui siamo partiti col marxismo tradizionale, tale dimensione, una volta scoperta, rende veramente vano ogni tentativo di una morale socialista «revisionista», che intenda «integrare» - *ecletticamente* - l'«economia» socialista con la «morale pura», spiritualistica, o *moralismo* cosiddetto dei concetti «etici» tradizionali di un'emancipazione secondo i «diritti *naturali*» (cioè «eterni») di un individuo umano *presociale*, astratto, enunciati nelle varie dichiarazioni dei «diritti dell'uomo e del cittadino»; rende vano, insomma, o *scientificamente inconsistente*, ogni tentativo ideologico «liberalsocialista», vecchio e nuovo, da Bernstein a Rosselli. E s'intende che tutto ciò, per esser chiarito e giustificato pienamente, richiede non solo tutta una nuova concezione generale dell'uomo, della natura, della società, del lavoro etc., ma altresì una nuova concezione del *metodo* della «filosofia» cioè la riduzione della filosofia da «scienza dell'Assoluto» a «scienza sperimentale» o storica, anch'essa; da *metafisica* a *sociologia*. Una «scienza nuova» veramente (altro che la vichiana!), la scienza del *nuovo umanismo* o *umanismo socialista*, nel cui ambito è veramente comprensibile ad es. (per chiudere con un'altra questione particolare, concreta) l'*ingiustizia* del «plusvalore», oltre che la sua assurdità *economica*. L'ingiustizia o *immoralità* del fatto che a prodotto *sociale* corrisponda un reddito *asociale*, un profitto *privilegiato* o sovraprofitto. Le opere marxiane di cui sopra contengono i primi fondamenti di questa nuova scienza dell'umanismo socialista.



ASSR

La "RESISTENZA" nel CINEMA AMERICANO

Un bacio val bene una guerra



Quando vennero a mancare in Italia i film americani, per via del monopolio, prima dell'ultima guerra, si andava dicendo che quella cinematografia non era inquinata dalla propaganda, che ad Hollywood si pensava soltanto all'arte o almeno ad un disinteressato divertimento, che i registi di laggiù erano *liberi*. In realtà il cinema americano di allora non batteva apertamente la grancassa delle ideologie.

Poi venne la guerra e con la fine della guerra tornarono i film americani. Trattavano argomenti di guerra, battevano apertamente la grancassa dell'ideologia.

Perchè la guerra ha costretto i produttori di laggiù, protesi nella difesa dei loro interessi, a dichiararsi: a cercare una formula ideologica facile e comunicativa da propagandare in fretta; a trovare una maschera ideale che potesse infiammare i combattenti e convincerli che essi stavano morendo per una causa giusta ed universale. Imboccata quella via e, con la fine vittoriosa della guerra, occupati i paesi stranieri, si pensò poi che quella stessa maschera ideale poteva servire a convincere gli altri popoli, assicurandosi i mercati con la speculazione su eventuali coincidenze di ragioni politiche: più che mai i produttori americani compresero che industria e politica erano strettamente legate tra loro e che i successi politici, tramutandosi in successi industriali, andavano incrementati per mezzo dell'industria.

Così oggi il cinema americano è diventato, armi e bagagli, il servitore cosciente della politica americana. Un servitore declamatorio e petulante, che si giova di un apparato di allettamento spettacolare maturato negli anni passati, ormai incurante di concludere ogni vicenda con una concione, di distruggere ogni personaggio nel significato ideologico di cui è il simbolo.

I film sulla resistenza. I film sulla resistenza non sono mai sfoghi artistici di esperienze vissute, libere espressioni di liberi contenuti, ma soltanto pretesti di propaganda, sempre uguale, lo ripetiamo sempre rettorica.

Essi si fondano su alcuni motivi fondamentali, parte dei quali servono all'allettamento dello spettatore, parte ad una pretesa educazione.

Il primo dei motivi di allettamento è quello erotico-sentimentale. L'uomo che combatte per la libertà in Europa, in Africa o in Asia, il combattente clandestino, ha sempre una contrastata storia d'amore con una donna, impegnata a sua volta in quella lotta (« Casablanca », « I cospiratori », « Il Prigioniero di Amsterdam », « Cina », « Sangue sul sole » ecc.). Di preferenza la donna è una indigena, una francese, una giapponese, una italiana (Lilli Palmer nel « Cloak and dagger » di Lang); l'eroe un americano. A volte la complicazione giunge ad imprevedibili conseguenze come nel caso di « L'estrema rinuncia » di Borzage, dove l'americano incontra addirittura una suora e di lei si innamora, con tutte le precauzioni che impone il controllo della censura.

Lo spettatore mescola così baci e combattimento, guerra e seni procaci convincendosi alfine, attraverso i protagonisti, che un bacio val bene una guerra.

Un secondo motivo, che del resto chiarisce anche un modo del tutto americano di intendere la guerra, è quello avventuroso poliziesco. L'eccesso di educazione sportiva induce l'americano a ricercare e con accanimento tutti quei fatti e quelle azioni che siano *qualcosa di diverso* dalla vita quotidiana. Quale avventura è più straordinaria della guerra?

In questi film americani non v'è mai il segno di una reale sofferenza, di una concreta responsabilità umana: soltanto il desiderio di vincere la partita, di arrivare primi ad ogni costo. E tutto si svolge in un clima spaventoso dove ogni morte è soltanto un fatto sensazionale, o una rapida ragione giustificativa per procedere oltre con qualche reazione abile e poi trionfatrice.

Così l'interesse dello spettatore è puntato più che sui problemi umani, civili, sugli espedienti sociali, via via nascenti, sui trucchi, usati dal protagonista per battere l'avversario.

Cioè si ricerca e si eccita la curiosità del pubblico. E nella sala di proiezione c'è sempre una tensione del tutto superficiale, erotico-avventurosa, che potrebbe adattarsi a qualunque contenuto ideologico e farlo passare per buono. Infatti approfittando di questa atmosfera che il film lancia via via i suoi « slogans » propagandistici.

Gli « slogans » fondamentali sono due (l'individuazione è facile per via delle formule e della costruzione in serie): uno predicatorio in difesa del loro concetto di democrazia; l'altro polemico contro la tirannide e la dittatura crudele del nemico.

Educati dai romanzi di cappa e spada e dalle storie di pirati, gli autori cinematografici americani intendono per democrazia esclusivamente il rispetto delle regole cavalleresche di lotta. Infatti i loro eroi sono sempre leali, mentre il nemico è odiato per la sua slealtà. La polemica è tutta qui. O meglio: il nemico sleale e crudele ha un altro difetto. Quello di anelare al dominio del mondo, alla tirannide universale.

Dicemmo altra volta che questa preoccupazione nei riguardi delle intenzioni avversarie rivela inconsapevolmente il punto debole della questione: cioè la rivalità che gli americani sentirono nei riguardi dei tedeschi (o giapponesi) circa il dominio del mondo. E citavamo l'esempio del film « Cina » con Alan Ladd, di John Farrow, in cui l'apparente difesa della libertà del popolo cinese si tramutava in una sostanziale esaltazione dell'influenza e del dominio degli americani su quel popolo.

Questo stato psicologico di rivalità per attingere ad una stessa meta, si manifesta nelle forme più strane. Tralasciando « .... e domani il mondo » che già dal titolo dichiara apertamente la preoccupazione di cui si diceva, in « Gunga Din » al capo di una tribù dei Tuga venivano attribuite intenzioni hitleristiche, quando i veri Hitler della situazione erano proprio gli inglesi che, dominando l'India passavano invece per combattenti della libertà contro la tirannide di una sperduta tribù dei Tugs.

Del resto che gli americani, in fondo, si interessino degli europei o dei cinesi per quel tanto che serve ai loro interessi, lo dimostrano anche con la completa assenza di preoccupazioni documentarie nei riguardi di quei popoli e di quei paesi. Noi europei possiamo ben controllare come essi ci rappresentano nei loro film: i personaggi francesi, spagnoli, portoghesi, sono costruiti in base alle nozioni suggerite da una qualunque guida turistica e l'ambiente delle nostre città e delle nostre campagne è ricostruito approssimativamente per dare *un minimo* di credibilità alla vicenda. Rimasti alcuni anni in Europa, tra di noi, gli americani non hanno saputo ancora riprodurre nei loro film una sola autentica impressione nei nostri riguardi, come di gente che è vissuta soltanto per sè e non ha visto nulla. Gli stessi Renoir e Lang, rifacendo l'Europa in « Questa terra è mia » ed in « Anche i boia muoiono » hanno ridato un ambiente ideale, una terra del ricordo; ma per loro non poteva essere altrimenti trattandosi di europei emigrati.

In queste vicende false – radicalmente false – il protagonista è il solito giovanotto nostalgico e intraprendente, un tipo idealizzato di cittadino americano il quale, con la guerra, ha accentuato le sue capacità di avventuriero e di « detective », convincendosi sempre più di essere l'eroe, il buono della situazione.

L'avversario (il tedesco, il giapponese) è naturalmente il cattivo.

Vi viete mai chiesti come mai i tedeschi di « Roma città aperta », che pure compiono azioni le più crudeli che si siano viste sullo schermo, risultino più credibili e meno rettorici dei vari personaggi di tedeschi inventati dagli americani?

La ragione sta nel fatto che Rossellini ha rappresentato una vera esperienza di vita in completa libertà da ogni formula. Mentre gli americani sono costantemente vittime delle loro formule. E la struttura stessa dei loro film che genera la rettorica. Poichè essi *devono* rappresentare un buono in lotta con un cattivo, l'eroe, il buono, a causa della definizione, diventa *troppo* buono, l'avversario, il cattivo, diventa *troppo* cattivo. Lo squilibrio nasce dal fatto che la definizione polemica è data in maniera tanto decisa da sopraffare l'umanità complessa di cui ha bisogno qualunque personaggio che sia veramente tale.

I protagonisti del film di Rossellini sono, all'inizio, soltanto degli uomini che si difendono, che tentano di sfuggire alla cattura, non già degli eroi in partenza. Rossellini fu tanto sincero e immediato in quell'occasione che non ebbe il tempo di postulare un giudizio concettualmente elaborato, un giudizio programmatico. Egli prima rappresentò, poi se ne rese conto.

Gli americani invece, nel loro apparente entusiasmo, sono ormai dei farmacisti: mancano di immediatezza, di passione, di responsabilità.

Il loro cinema sulla « resistenza europea » non è altro che una bassa speculazione industriale, un pretesto di propaganda; l'opera di estranei che rimangono tali, chiusi nei loro interessi, smaniosi di conquista.

La storia del cinema ha già gettato al macero quelle centinaia di pellicole.

Renzo Renzi

66

DUE LIBRI SULLA RESISTENZA:

Uno italiano: *"Il sentiero dei nidi di ragno"* di Italo Calvino
(edizioni Einaudi)

Uno cecoslovacco: *"I fanciulli e il pugnale"* di Frantisek Langer
(edizioni Mondadori)



Speravamo di trovarvi qualcosa di nostro, la nostra vita clandestina e sui monti, quelle giornate di attesa, di penosa attesa, di lotta. Leggendolo non vi abbiamo trovato soprattutto nè la lotta nè la verità. Calvino non ha avuto il coraggio vivo di analizzare i due lati della medaglia.

Egli ha selezionato il fenomeno partigiano e ne ha preso la parte meno pura (e sulla quale ha anche immaginato) quella di ripiego, del doppio giuoco, degli ultimi giri. Più che delusi ne siamo rimasti mortificati. Nei nostri distaccamenti abbiamo avuto qualche elemento come quelli del Dritto, intaccati in qualche loro parte. Ma non è solo di questi che il Calvino avrebbe dovuto parlarci nel suo libro. Avremmo voluto incontrarvi e gli uni e gli altri, nella loro giusta misura, compresi, naturalmente, quelli che hanno conosciuto la lotta. E parlando di lotta non intendiamo rimanere negli scontri armati sui monti o per le vie della città, presso il parapetto di un ponte o sotto gli archi di un acquedotto, fra le traverse della ferrovia o sulle chiatte di un porto, nelle fogne o nel cortile di una casa del fascio. Vogliamo alludere a quella lotta di sempre, quando era difficile impresa procurarsi anche una semplice pistola, quella lotta maturata negli animi, plasmata e trasmessa nelle camerate grigioverdi di un'umida caserma, nelle lunghe file fangose all'ora del rancio dove solo uno sguardo o un segno sul fondo della gavetta vuota poteva bastare a dire tante cose e a tracciare anche un intero programma. Quella lotta del ciclostile e dei buoni per la benzina, di una notte passata in casa di un compagno che prima non conoscevi e che non avresti più riveduto e di un biglietto a un altro compagno per la riparazione di un paio di scarpe logore dal camminare clandestino, di arresti e di deportazioni, di sevizie e di torture, di miseria e di fame.

Questa è la lotta che abbiamo conosciuto e che avremmo volentieri rivissuto nelle pagine di Calvino. Ma il giovane scrittore ha scelto un lato della questione, il meno rappresentativo nel vasto fenomeno della lotta partigiana.

La vicenda che il Calvino ci racconta ha in sè una grave responsabilità. Egli l'avverte, questa responsabilità morale, di corruzione, di sbandamento. Ce la comunica stranamente, quasi inconsciamente a volte, senza il timore di ferirci. E qui sta il suo verismo? nel voler, forse, scoprire quanto a noi possa, in un certo senso, dar fastidio? Noi diciamo subito che non sono i fatti che il Calvino si sforza di raccontarci che ci offendono, ma il suo linguaggio crudo e non vero.

E da questo marasma chi riesce a salvarsi? Quale personaggio è capace di scrollarsi di dosso queste colpe, il peso di una dignità mancata? Pin è un ragazzo. Su lui Calvino ha addossato tutta la vicenda, lo ha reso responsabile senza coscienza della tragedia interiore degli uomini del Dritto, partigiani privi di bandiera, legione straniera in un movimento internazionale.

Ma a un certo momento noi diciamo al Calvino che non bastano gli epiteti e le parole sconvenienti che egli mette in bocca ai suoi «eroi» a fare del romanzo un'opera di perfetto, puro, utile realismo e a mettere a nudo certe verità.

Se Calvino, nel suo libro, parla per esperienza personale è chiaro che egli la sua esperienza l'ha consumata in seno ad un particolare aspetto della lotta partigiana e che questo aspetto egli, pur conoscendo gli altri, ha voluto di proposito rappresentare descrivendoci un mondo malato di cui egli ha fatto parte.

Non possiamo, però, tacere certi istanti del libro. Primo fra tutti il finale. Pin e Cugino si salvano e, forse, entreranno vivi e purificati nella lotta viva. E forse anche non sappiamo a quale uso sarà destinata quella pistola ritrovata da Pin e che egli aveva custodito gelosamente nel sentiero dei nidi di ragno.

Kim, al quale si vuole dedicare il libro, è l'eroe del capitolo nono dove, per la prima volta, Calvino parla, costruisce, narra, e assolve ogni suo colpevole.

Stilisticamente ritroviamo il Calvino dei racconti, lo scrittore fedele alla sua maniera ereditata, a suo modo, da certi innovatori della moderna letteratura americana. Qui egli ha creato un'umanità malata e corrotta. Non volevamo, noi partigiani, un'esaltazione epica e leggendaria delle nostre gesta. Soltanto, e sarebbe stato più nobile e leale, l'esame e la narrazione di alcuni fra i cento e cento episodi che la lotta di liberazione ci ha fornito. E in questi anche i suoi nei, che ci sono stati è vero, ma spiegati, penetrati e, là dove si rendeva necessario, condannati.

*

Con Frantisek Langer e il suo «I fanciulli e il pugnale» si respira un'altr'aria, si vive in una ben diversa atmosfera. Idealizzata atmosfera, ci potrete dire, ma tale che connaturata ad una differente lotta che i cechi combatterono; come diversa la loro preparazione, la loro sofferenza, il loro martirio.

Qui c'è, è vero, l'esaltazione di un popolo tutto unito nell'altruistico manto della solidarietà, ma vi giungiamo, all'eroico sacrificio di zio Janousek e al gesto del piccolo Dvorák prima, attraverso un susseguirsi di sequenze leali, di azioni logiche, di concetti umani ed accettabili. Qui si paga di persona. L'autore vive e soffre amaramente della sua terra in mano dello straniero invasore e tiranno.

Qui la vicenda è più sana e costruita. Langer sa essere amorevole e spietato con i suoi personaggi. li esalta, perdona e condanna.

Ritroviamo anche qui dei ragazzi, anzi sono il perno dell'azione. Langer ce li presenta in massa e poi ce li fa conoscere uno per uno o a gruppi fino a scoprire il protagonista: Jarka Dvorák, ragazzo saldo e preparato. Questi ucciderà, in una lotta magnificamente descritta e logicamente concepita e costruita, un giovane ufficiale della Gestapo giunto al villaggio sotto le spoglie di maestro di scuola. Lo pugnalerà con quella stessa lama d'onore che Hitler era solito offrire ai suoi fedeli carnefici.

E il Langer giunge a far commettere al piccolo Jarka questa azione, che non possiamo chiamar delitto, solo attraverso ad una lenta e chiara elaborazione dei fatti e situazioni giustificati e che hanno il sapore pieno della genuinità.

Mario S. Maffei

ASSR



... occorre gustare

SARTI 1885 **RISERVA**

per sapere cos'è il cognac