I DENTI

Variazioni di BRUNO BARILLI

Con un dente solo non si può mangiare, non si può parlare, non si può neanche pensare.

Si può solo mormorare, come una curiosa bestia sacra.

E io, che ho un dente solo, così malfermo, che la sciocca lingua può gingillare?

Annoiato d'esser solo questo dente, si mette a dormire coricato di traverso sulla gengiva.

Per quanto sia un dente vecchio di 66 anni, non è mica il dente del giudizio — a meno che non sia quello del giudizio universale.

Lo tengo in serbo, e lo sorveglio — mollemente chiusa la bocca scostumata, e la mandibola serrata.

Così non parlo più — mi conviene tacere. Dunque mi proverò a scrivere, o a descrivere, cos'è.

* * *

Ho detto 66 anni?... Come mi si porta via questo tempo — dove mi porta?

Mi sembra ieri quando dicevo 63 — e 61, ieri l'altro — Una settimana fa avevo forse vent'anni?

Altri tempi quando le mie critiche avevano del mordente — arrotavo i denti: mordevo il freno.

Adesso non so più mordere — mi tocca di ruminar, a memoria, la bava — e non so più con chi ce l'ho su.

Allora adoperavo i denti — adesso non li ho più, ma ho ancora le unghie — perchè in questo mestiere è forza che il sangue scorra.

* * *

Come uno di quei vecchi sdentati, allegri, litigiosi, irascibili, aggressivi, maneschi, scazzottatori, (se no, son botte), che infestano l'avventuroso e rurale paesaggio dei films americani — mi metterei anch'io in concorrenza, in lotta, in guerra, con i tristi impertinenti sapientoni, dei nostri dì, armati di tutta la musicologia fino ai denti.

Senonchè: esiste ancora la grande musica, o tiene duro ancora? — mi domandavo mentre il diavolo mi porta tortuosamente dall'uno all'altro secolo, in capo al mondo sonoro.

Capirò io più questa musica?

* * *

Beethoven, lo sentivo in bocca: per esempio, il *chiaro di luna*; proprio in bocca con la saliva. Aveva un sapore amaro.

Aveva un sapore amaro.
un'ombra morta liquida
«stupefacente chiaro di luna
«innamorata forma, un fiato di
[velluto
«la sonata Mondschein.»

Certo aveva ben altro sapore di adesso — Mi capite, con l'acquolina...?

Quello sì, che era un Beethoven al dente.

* * *

La vista si regge sui denti, quando se ne vanno i denti allora se ne va anche la vista — e poi, chi lo sa! l'udito, l'odorato, il gusto ancora, se ne andranno frettolosamente anche loro, senza l'appoggio dei denti, se non sono subordinati alle due Regali Corone, piantate sopra e sotto le rispettive potenti ganasce — e il palato, chiave di volta. Lì sta la chiostra dei denti.

In quanto al resto rimasto vivo tutto è nella carne, nell'ossa e nella pelle, che alla mia età gridano dannate di voler vivere.

Il cranio è come un cofano radiofonico.

Pensate, il groviglio di nervi trasmittenti, e di vene sanguigne, il padiglione auricolare vicino alle fosse nasali, e ancora i denti, il palato — qual circolo sensorio — il grugno, la gola: cartilagini, cavità da conservatorio, le corde vocali, e la nuca piena di responsabilità.

La posizione fra gli occhi del naso stesso, la sua gobba, e i peli negli orecchi — Questa è la lista di un incomparabile istrumento.

* * *

Per me, senza denti, l'istrumento incomparabile è bello sfondato, intanto — e impantanato.

Quando li avevo tutti i miei 32 denti, mi bastava un solo stuzzicadenti — Adesso che ho un dente solo mi ci vogliono 32 stuzzicadenti.

A vent'anni, a Parma — ero la freccia del marciapiede — passavo volando davanti a una vetrina che mi rifletteva: una sbirciata e mi salutavo contento «addio grandissimo e foltissimo...» Sì, foltissimo... infatti quarant'anni fa avevo tutti i denti, e una foresta calda di capelli — dove, l'inverno, tutti i parmigiani ci si potevan scaldar le mani.

* * *

E ieri finalmente questo dente m'è rotolato in gola — ora mi tocca masticar, masticar cosa, bestemmie?

Che altro avrei da masticar — dopo aver deglutito l'ultimo dente —

Quando una bocca è sguernita e guercia come la mia, non si tratta più di morsi — ma di rimorsi.

Odio me stesso — non posso più vedere la faccia della mia faccia — io, maledetto che sono.

Non fo caso alcuno più di me stesso. Vigilo solo su me stesso.

Mastico la coda della mia vita. Sepolto in me stesso — curvo e chiuso come anello.

Niente uscirà più di me che sono tutto riflessione fisiologica, della vecchiaia — delle rovine.

Piano piano rompo la briciola del mio pane, con le dita tremanti.

E biascicando vo' la mia poca salsiccia, il sale tra le gengive —

Io, Orfeo in ciabatte a papalina.

E la mia voce è il soffio affaticato di un pallone conteso scalciato e squarciato.

Danze sui tetti

Janine Charrat è la figlia del Comandante dei pompieri di Parigi. E' sul tetto della caserma e sotto gli occhi di ammirati pompieri spettatori ella prova le sue danze.

Arti figurative

Renato Guttuso, pittore popolare

Da circa dieci anni la pittura di Guttuso si è posta all'avanguardia del movimento figurativo contemporaneo ed ha influenzato direttamente o indirettamente la grande parte dei più giovani artisti italiani. Le prime dimostrazioni del suo ingegno e della sua vocazione di pittore nuovo Guttuso le dette a Milano e fu in quella grande città proletaria che egli maturò le esperienze fondamentali della sua vita e della sua arte. Trasferitosi al nord per rompere la barriera di provincialismo che l'ambiente arretrato del Mezzogiorno gli imponeva, soffrì la fame e il freddo e approfondì nella sua coscienza quei principii che dovevano portarlo, sin dai tempi della più nera illegalità, a lottare nel fronte antifascista con gli operai, con i contadini, con gli intellettuali d'avanguardia comunisti.

Fu così che molti conobbero Guttuso prima come cospiratore e patriota e poi come pittore. In coincidenza con questa presa di posizione umana e politica, Guttuso portò a fondo la sua critica contro l'arte del cosidetto «900». La sua ribellione alla tirannide borghese si accompagnò con la ribellione ai freddi schemi della scolastica e del calligrafismo novecentesco, in cui avevano, in diversa misura, confluito tutti i nostri movimenti artistici d'avanguardia dell'inizio del secolo. E le due ribellioni si compensarono: l'una influì e diresse l'altra.

Per questo motivo tutta l'opera di Guttuso, anche là dove l'intento rinnovatore non è riuscito a tradursi in compiuta espressione d'arte, dimostra come l'ispirazione e il contenuto non siano due fatti distinti o meccanicamente accostati. La pittura di Guttuso non ha mai un carattere e un tono celebrativo, non pecca certo per insincerità.

Nel 1936 Guttuso si trasferì da Milano a Roma. Nella nostra città, dove già fioriva il nucleo più organico della più giovane arte italiana, egli portò un indirizzo rinnovatore nel campo della ricerca formale, poichè non assoggettò la sua pittura alla tematica e al gusto della «scuola romana» ma impose all'attenzione di tutti la possibilità di adeguare la pittura moderna a una funzione umana più ampia e libera. Non più un qualunque contenuto sentimentale, non più l'indugio sugli aspetti liricizzanti e frammentarii della realtà, ma la rappresentazione del mondo oggettivo al lume di un assoluto rispetto formale e di una profonda esigenza di naturalezza.

La chiarezza del colore, la nettezza e lo splendore della materia, la energia del disegno, la composizione costruttiva: su queste basi Guttuso rompe, per primo tra i pittori italiani, la catena della scolastica impressionista che ha pesato e pesa tuttora al piede di molti di essi. Ed è per questo motivo che con la pittura di Guttuso si può, secondo me, ricominciare a parlare di tradizione italiana.

Anche i pittori del «900» si erano posti questo problema. Ma essi lo avevano trattato da un punto di vista completamente scarico di ogni contenuto progressivo e con una freddezza professionale.

Essi produssero una pittura servile e illustrativa o, nel migliore dei casi, timida ed intimista, senza problemi, senza fatti, senza passioni.

Ed era stata proprio questa nozione isterilita della tradizione che aveva spinto intorno al 1935 alcuni giovani a ripiegare su se stessi, senza violenza e senza coscienza, per abbandonarsi completamente al sentimento, dimenticando gli oggetti e l'uomo, lontano dalla volontà e dalla ragione, fino alle formule decadentistiche il cui aspetto più originale fu lo struggimento sensuale delle forme e dei colori.

La ribellione di Guttuso si rivolge al tempo stesso contro l'accademismo novecentesco e contro il decadentismo post-novecentesco. La sua pittura non nasce dall'abbandono, ma dalla volontà, non si richiama alle impressioni ma alla conoscenza razionale dell'oggetto. Non è, dal punto di vista ideologico, romantica ma classica. Così si spiega perchè il disegno, la chiarezza e la solidità del colore e della superficie, l'aspirazione al contenuto umano, acquistano per Guttuso un valore nuovo e assolutamente funzionale, senza nessun lenocinio scolastico, senza nessun pretesto intellettualistico.

I cinque quadri che Guttuso espone in questi giorni alla *Galleria della Margherita* sono della più recente produzione. Sono la dimostrazione di una raggiunta maturità. Tra essi il «*Carrettiere siciliano*» mi sembra opera di eccezionale valore. Davanti a questo quadro dove uomo e natura sono colti in un chiaro e commovente dialogo di forme e di colori, dove la rappresentazione realistica non è turbata da nessuna perplessità formale e da nessun indugio espressionistico, io ho pensato che l'arte italiana ha ritrovato una sua stabile strada e che la nostra tradizione anzichè ristagnare o disperdersi, si rinnova.

Questo quadro conferma che la pittura di Guttuso ha questa premessa ideologica: che lo «stile» non è un fine ma un mezzo della espressione. E da un punto di vista più generale: che la teoria dell'*arte per l'arte* è falsa mentre è vero il contrario e cioè che *l'arte è uno strumento di conoscenza*, altamente qualificato e complesso, per cui ad essa incombono doveri umani e doveri sociali sempre nuovi e proposti dallo svolgimento storico sia della cultura che della società (contenuto).

Questo quadro, inoltre, dimostra che per rinnovare la tradizione non è possibile avere gli occhi rivolti al passato ma è necessario guardare al presente e cogliere dal movimento artistico contemporaneo europeo tutti i valori progressivi, tutte quelle conquiste formali e di mestiere che costituiscono il patrimonio prezioso delle esperienze d'avanguardia (forma). La lezione di Cézanne, che i pittori del '900 avevano trascurata e che il solo Morandi aveva in parte accolta, è stata intesa da Guttuso nel suo profondo valore storico e rivoluzionario: poichè egli l'ha assimilata e compresa attraverso l'esperienza e lo studio del cubismo.

Ma v'è di più: Guttuso sottrae l'esperienza cubista alle deformazioni manieristiche e decorative, per porla al servizio della esigenza fondamentale dell'arte contemporanea: *il realismo, la ricerca di oggettività*. Così si spiega perchè la pittura di Guttuso ha definitivamente superato ogni pericolo naturalistico e perchè essa è il punto più avanzato e nuovo dell'arte contemporanea. Questo è oltre tutto uno dei motivi storici che fanno della pittura di Guttuso, come diciamo noi, una pittura popolare e progressiva.

Poichè è certo che tanto la ribellione all'accademismo novecentesco e al decadentismo post-novecentesco, quanto l'inserimento dell'esperienza cubista nella tecnica espressiva, rappresentano appunto l'istanza principale di una moderna funzione della pittura, coincidono con le esigenze di sprovincializzamento della nostra tradizione e forniscono al tempo stesso uno strumento di più al processo rinnovatore della nostra società.

ANTONELLO TROMBADORI

RENATO GATTUSO: «Carrettiere siciliano»

Il Centro Sperimentale del Cinema riapre a Roma i suoi corsi

Il 29 di questo mese avranno inizio a Roma, Venezia, Milano, Firenze, Napoli, e a Palermo gli esami di ammissione a 45 posti, di cui 20 per attori - 20 borse di studio saranno destinate ai migliori allievi dei corsi

(Intervista con Umberto Barbaro, Commissario del Centro)

A dire la verità il compagno Umberto Barbaro, Commissario del Centro, ha lavorato fino ad oggi silenziosamente per rendere possibile la ripresa di questo importante ente parastatale. Abbiamo voluto avvicinarlo per sentire dalla sua voce quale è il nuovo volto e quali sono i nuovi intendimenti di questo organismo.

— Ci vuoi dire in due parole — gli abbiamo domandato — come nacque il Centro e di quali attrezzature può disporre?

Il programma

— *Il Centro Sperimentale di Cinematografia è un Istituto scolastico con un duplice carattere di Accademia di Arte e di Scuola professionale. Sorto nel 1935, il Centro fu dotato nel 1940 di una propria sede che si estende su un'area di 38.000 mq. di cui oltre 7000 coperti da costruzioni. Tali costruzioni comprendono un complesso scolastico (aule, laboratori, teatro di posa sperimentale, sala di danza, palestra, ecc.) e un complesso industriale costituito da un teatro di posa che è il più grande e moderno che si abbia in Italia, corredato di varii servizi accessori (centrale elettrica, officina, falegnameria, sale di trucco, sala di montaggio, camerini per attori, sala di proiezione, sala di sincronizzazione, ecc.). Inoltre il Centro è dotato di biblioteca, sala di lettura, ristorante, bar, ecc.*

— Qual'è il programma per questo nuovo anno scolastico?

— *Il Centro riaprirà i corsi i primi del nuovo anno. Gli esami inizieranno però il 29 di questo mese: e poichè nè il Centro nè i candidati potrebbero sostenere le spese per un viaggio a Roma, vi saranno esami a Venezia, Milano, Firenze, Napoli e Palermo, naturalmente oltre a Roma. I posti in palio sono 45, tra cui 20 per attori; le borse di studio 20, e saranno naturalmente assegnate agli allievi più meritevoli. Gli esami consisteranno in prove scritte ed orali: in ogni modo a parità di merito e di condizioni, la documentazione di avere partecipato alla lotta partigiana o, comunque, alla guerra di liberazione costituisce titolo di preferenza sia per l'ammissione che per l'assegnazione delle borse di studio.*

— Come si svolgeranno i corsi?

— *Oltre agli insegnamenti fondamentali che saranno impartiti non soltanto dai professori stabili ma anche dai migliori registi (da Camerini a Visconti, da Vergano a Blasetti, a Rossellini a Lattuada) gli allievi potranno partecipare a lezioni di cultura generale; inoltre gli allievi si applicheranno in esercitazioni pratiche, e alla fine dell'anno le migliori di queste esercitazioni saranno presentate in una sala di pubblico spettacolo. Infine, a integrazione dell'attività scolastica, il Centro riprenderà la pubblicazione (trimestrale) della rivista «Bianco e nero». Intorno a questa rivista si raccoglieranno anche gli ex-allievi in speciali gruppi che si chiameranno appunto, dal nome della rivista, «Gruppi di Bianco e nero». Ma non ho ancora finito: questo è il programma che ci proponiamo di svolgere: in ogni modo sarà anche l'esperienza giornaliera a dettarci la strada. Ho voluto a questo scopo che del consiglio dei professori faccia parte (nelle riunioni di carattere non amministrativo) anche un allievo nominato democraticamente dai suoi colleghi.*

L'esempio degli altri

— Questo il programma, diciamo così, pratico. Ma vuoi dirci anche, per concludere, a quali teorie e secondo quali criteri e intendimenti saranno impartite le lezioni?

— *Il Centro deve essere soprattutto la scuola del cinema. Qualcuno dirà: è possibile un insegnamento artistico? Certamente, rispondiamo noi. Ed a parte l'esperienza nostra e delle fiorentissime scuole francesi, sovietiche ed anche americane, diremo pure che l'attività artistica, nella sua libertà, è posizione di disciplina a se stessi, freno dell'arte; e che la pianta delicata e meravigliosa della fantasia cresce sana e robusta solo in climi particolarmente benigni e favorevoli. L'esempio della Unione Sovietica, fra tutti: e cioè in definitiva dal clima umano, dalla solidarietà e dalla collaborazione creatrice. Il Centro non deve essere dunque la scuola delle cognizioni, delle notizie e delle date: cioè la scuola della filologia del cinema, a meno che non s'intenda questa come attività discriminante, tutta risolta nell'estetica e nella critica. Stimolo cioè delle facoltà raziocinanti non meno della fantasia: calibratura delle inclinazioni, delle attitudini, dei temperamenti*

Dignità del lavoro

Un'altra teoria alla quale risponderanno i criteri di insegnamento è poi quella che più personalità concorrono alla creazione di un film. Da qui derivano il chiarimento e la definizione dei compiti e delle funzioni non solo del regista e degli attori, ma degli operatori, dei musicisti, dei tecnici del suono, ecc.; in una, di tutte le personalità che convergono alla creazione del film. Un riconoscimento di valore artistico e di funzione creatrice che è anche una giusta restituzione di una malintesa o perduta dignità di lavoro. Perchè alla conclusione del film collaborano anche artigiani e operai di infiniti mestieri.

MASSIMO MIDA

Il materialismo storico

al Congresso Internazionale di Filosofia

Chi ha posto il primo tema di questo congresso di filosofia non è stato tanto il corso stesso del pensiero filosofico (che, per esempio, qui in Italia lo ha dichiarato «morto» per bocca del Croce), quanto la realtà per la quale questa dottrina non è morta e rispetto alla quale non ha dato ancora tutti gli sviluppi che essa contiene, mentre pone invece la esigenza della sua realizzazione. Chi ha posto, nella realtà storica moderna, questa esigenza è la classe operaia, sono le classi lavoratrici ed ecco quindi, in ultima analisi, chi ha posto il tema a questo Congresso Internazionale. Come sarebbe stato possibile altrimenti, qui in Italia, e per coloro che sono i rappresentanti del pensiero filosofico proporsi un simile tema, e cioè sentire l'esigenza di prendere posizione di fronte ad una dottrina filosofica che si presenta come il principio teorico e lo strumento ideologico estremamente preciso ed efficace del movimento politico della classe operaia?

Questo spiega perchè, quando furono finite le comunicazioni a sezioni riunite, dove oltre il materialismo Storico, l'Esistenzialismo, i principii della scienza e l'analisi del linguaggio erano, nell'ordine, gli altri temi, i congressisti ed il pubblico abbiano seguito in maggior numero e con più vivo interesse le discussioni sul materialismo storico.

Ma a questo maggiore interesse tuttavia, non è sembrato che, in genere, abbia corrisposto anche un più generalmente alto livello di studio e di comprensione del problema.

Già il Presidente del Congresso prof. Calò, quando ha «presentato» i temi del Congresso ha creduto qualche dovere scusarsi che si ritornasse a parlare di materialismo storico in sede filosofica quando in questa sede esso era stato dichiarato «morto» nientemeno che dal Croce, come sopra accennammo. Diciamo che egli ha creduto di dovere scusarsi piuttosto che spiegare, poichè le sue argomentazioni erano evidentemente ispirate al sentimento di cercare una sorta di immunizzazione teorica e filosofica dal contagio del materialismo storico, che egli ha, in tutto il Congresso, ostinatamente criticato come basso economismo.

Il conferenziere con lo ha seguito su questo punto: dal Banfi al Ferretti al rappresentanti delle più diverse tendenze, si è preso posizione nettamente contro quelle interpretazioni che vogliono ridurre il marxismo ad un meschino utilitarismo economico. Piuttosto è tornata qua e là nelle discussioni a presentarsi la questione della validità filosofica o meno in senso speculativo e strettamente filosofico del marxismo: marxismo che il prof. Tro lo ha difeso come filosofia in una esposizione attenta, mentre nella discussione il prof. Calogero ha creduto di respingerlo appunto in quanto non filosofia, ma non già con delle argomentazioni, bensì con delle barzellette, limitandosi per altro a gettare presso a poco nel vecchio crociano e a tirare in campo contro ogni filosofia, ma anche contro ogni opportunità, il nome di Cristo.

La risposta tuttavia era stata già data e non soltanto dal Banfi e dal Della Volpe (il quale aveva fatto una analitica esposizione del pensiero di Marx nei riguardi delle categorie a proposito della filosofia dello Stato di Hegel), ma anche da uno studioso estraneo al marxismo ed educato alla scuola fenomenologica, che si è lasciato guidare esclusivamente da un interesse speculativo-filosofico nello indicare la moderna, attuale validità del marxismo per una moderna attuale, e da qualsiasi punto di partenza generata, filosofia occidentale.

La verità è che il materialismo storico è ormai non solo penetrato, ma ha dilemma compenetrato di sè il pensiero moderno in tutti i suoi campi; è impossibile riescer criticarlo e respingerlo, senza criticare e respingere insieme tutto il travaglio umano della età moderna.

Questo sentono vagamente taluni giovani studiosi che cercano una mediazione di certe loro esigenze religiose con la loro fondamentale situazione e posizione storica di moderni, come ad esempio il Della Noce: o anche qualche sacerdote che cerca una eclettica conciliazione su due piani distinti, del marxismo e della religione.

Su questo punto nitida e felice la relazione di Donini sul posto che la religione occupa nel pensiero marxista.

Ma, in genere sui punti da noi indicati il Congresso non ha dimostrato sempre uguale chiarezza e precisione di metodo. La tendenza alle generalizzazioni dogmatiche o anche semplicemente allo astrattismo e allo schematismo caratterizzano, in questo Congresso, al quale per quanto riguarda il marxismo il contributo straniero, che registra i nomi di Bernda, di Szilasi, di Hebbinghaus, non ci è apparso di rilievo, caratterizzano ancora gran parte della cultura filosofica europea. E la prova più clamorosa ce l'ha data Ugo Spirito che ha voluto riportare il problema filosofico e storico sul piano della lotta politica attuale. Il suo schematismo gli ha impedito di evitare l'errore di legare al machiavellismo il comunismo marxista, che è precisamente l'opposto di ogni dottrina che proclami come fa il machiavellismo, l'arte politica per l'arte politica, e quindi di trarne la falsa conseguenza della necessità di un Principe o Assoluto Monarca o mente umana, che risulti a tutti una dissonanza e filosofica e politica assai evidente.

Come questa anche altre marginali critiche hanno chiaramente denunziato l'irrigidimento e la consunzione di vecchi schemi che la realtà si incarica giorno per giorno marxisticamente di coinvolgere nella critica e nel giudizio concreto della storia: quella storia che ha impegnato le classi lavoratrici alla trasformazione dei rapporti di produzione attuali per creare un nuovo mondo più avanzato, il che vale a dire le condizioni per una più avanzata cultura.

SALV. FRANCESCO ROMANO

Castellana *Postumia delle Puglie*

Un tesoro turistico scoperto da un umile scalpellino - Le Grotte di Castellana potrebbero essere un buon affare per le casse dello Stato

Si racconta che moltissimi secoli fa esistesa un fiume sotterraneo che congiungeva il Mar Adriatico con il Mare Jonio. Questo è quello che si racconta. Ma il fatto è che realmente esistono in Castellana grotte che fanno pensare, a questo proposito, non più ad una leggenda bensì ad una remota realtà.

La scoperta di queste Grotte risale appena al 1938. In quell'anno, due coraggiosi, calandosi con una fune, discesero in quelle grotte delle quali fino a quel momento si narravano solo oscure leggende. La meravigliosa scoperta fu dovuta soprattutto ad un uomo del popolo, ad un operaio, il quale con grande rischio, (senza, per esempio, una polizza d'assicurazione) compì una opera mirabile di audacia e di coraggio. Era un umile scalpellino, Vito Matarrese, denominato il «fakiro» per la sua eccezionale agilità.

90 metri sotto terra

Discendendo 248 scalini, si giunge al primo piano delle Grotte, ove la luce meridiana penetra da un orifizio a 90 metri dal fondo, che prima dell'esplorazione era coperto dal guano depositato da migliaia di pipistrelli. In quella voragine, i cittadini di Castellana gettavano ogni sorta di rifiuti; di qui, si giunge alle vere e proprie grotte.

Entrandovi si è presi come da uno smarrimento. I nostri occhi si trovano dinanzi ad una fantasmagorica visione. Migliaia e migliaia di gocce d'acqua, centimetro per centimetro, attraverso migliaia di secoli, si sono solidificate in stalagmiti e stalattiti fantasiose e splendenti.

Le grotte si snodano per 20 chilometri di lunghezza e, a volte, per una profondità di 140 metri. Come in tutte le grotte, non mancano neanche qui le curiose somiglianze naturali: tre leoni con le fauci spalancate, una sfinge, un dromedario, ecc.

Attraverso un foro largo appena 80 centimetri, si penetra in un'altra caverna alta 130 metri, bellissima, con delle stalagmiti speciali. Invece di avere forma verticale, come dovrebbe essere per la caduta o lo stillicidio perpendicolare dell'acqua, ne sono di quelle oblique, circolari e di altre strane forme. Mai alcuno è riuscito a dimostrare questo fenomeno naturale.

Le nuove grotte

Due anni fa c'erano gli americani a Castellana, e molti si recavano a visitare le grotte. Purtroppo, essi non dimostrarono molto rispetto per quelle bellezze naturali: distrussero infatti, stalagmiti alte 7 metri (lavorio della natura di 700 secoli). Ma tutto, anche lentamente, si ricostruisce: le stalagmiti distrutte sono già di nuovo in formazione.

Altre grotte, molto più belle di quelle già conosciute, sono state fino a questo momento esplorate soltanto dal coraggioso Matarrese. Per renderle accessibili al pubblico, bisognerebbe spendere 8-9 milioni di lire: si dovrebbero frantumare muri, costruire strade per i turisti, istallare un grande impianto di illuminazione.

Le grotte carsiche di Castellana dovrebbero essere in possesso del Demanio, il quale potrebbe creare una seconda Postumia, forse anche più bella. Postumia renderà prima della guerra, ed in tempo di carenza turistica, alle finanze dello Stato un minimo di tre milioni all'anno. Da ciò si può desumere quanto potrebbe rendere alle casse statali il complesso sotterraneo di Castellana. Inoltre, Castellana si trova a quindici chilometri dal mare e potrebbe diventare un centro turistico, balneare e artistico.

L'ombra in cui sono state sinora mantenute queste meravigliose grotte ci fa pensare a quanti sono, in Puglia, i monumenti artistici e naturali dimenticati e passati in sotto ordine. La nostra Puglia abbonda di doni umani e naturali che attendono di essere valorizzati. Valorizzare questi doni significa anche rompere un'altro di quegli schermi che separano il nord evoluto dal sud trascurato e ignorato, significa creare un'altro corridoio di scambi e d'intese.

MANFREDO DEL BUONO

L'ingresso principale delle grotte di Castellana

Si prepara a Roma un grande film sul '48

Risulta da nostre informazioni che un gruppo di studiosi di Storia del Risorgimento e di tecnici cinematografici, tra cui figura il nome di alcuni autorevoli registi e sceneggiatori italiani, stanno lavorando a Roma al soggetto per un grande film a colori sull'epopea quarantottesca. Il film dovrebbe avere oltretutto carattere celebrativo ed uscire per il centenario dei grandi moti democratici del secolo scorso. Il soggetto sarà consegnato tra breve alla Società degli autori.

Grande successo di «Paisà» a Parigi

PARIGI, 23

(A. P.) — *Paisà* il grande film sulla resistenza italiana, è stato proiettato ieri nella sala Pleyel a Parigi in una serata di gala organizzata dal comitato franco-italiano. Hanno parlato in questa occasione il segretario del Comitato Levin ed il redattore capo del giornale Franc-Tireur Georges Altmann.

Il film è stato lungamente applaudito.

Un altro film italiano **Roma città aperta** riscuote un immenso successo nei quattro cinema ove viene proiettato.

Henri Jeanson, uno dei critici cinematografici francesi più severi, scrive a questo proposito nel *Le Canard Enchainé* che questi due film costituiscono un «raggio di luce» nella produzione cinematografica del dopoguerra e «mostrano la vera faccia dell'Italia privata delle smargiassate di Mussolini».

IN MARGINE AL PROGRESSO

Due scatolette non più grandi di due pacchetti di sigarette, un ricevitore ed un microfono che trova posto sotto la falda della giacca: ecco la minuscola stazione radio costruita da una ditta inglese per scopi militari e messa ora in commercio per usi civili. L'apparecchio riceve e può trasmettere entro un raggio di circa 1 chilometro. Il signor Michele Kasia, che qui ce la presenta, e che ha collaborato a questa invenzione, ne magnifica la utilità pratica.

* * *

Tutti conoscono la storia d'Archimede, che avrebbe bruciato le navi romane concentrando la luce solare con degli specchi detti per l'appunto ustori. Pochi però sanno che anche Lavoisier fu attratto da questo problema, che risolse in via sperimentale, riuscendo a fondere il ferro ed a raggiungere temperature prossime a quelle di fusione del platino. Egli aveva impiegato una lente del diametro di 1 metro e 30. Lo studio e la costruzione dei grandi specchi parabolici aventi grandissima apertura numerica, adottati in alcuni importanti osservatori astronomici, ha dato impulso alle ricerche sull'utilizzazione dell'energia solare. In Russia, in talune regioni meridionali, sono già installati dei forni fusori che funzionano in base a questi principii, e recentemente in Francia tre scienziati impiegando degli specchi parabolici del diametro di 2 metri e con distanza focale di 0,85 centimetri riuscirono a fondere gli ossidi cosiddetti refrattari, come quelli di torio, di magnesio, di zirconio, di cerio, di calcio ecc. In meno di 10 secondi vennero fusi ed in parte volatilizzati 30 grammi di ferro.

* * *

Troppa perfezione talvolta guasta! Questa frase si può applicare bene alla vicenda della penicillina della quale qui si narra. L'importante medicamento veniva ottenuto in una forma piuttosto impura, e consisteva di una miscela di tre diverse penicilline, contraddistinte con le lettere F, G, X Il prodotto aveva dato determinati risultati clinici e si sapeva tra l'altro che, usato in un certo dosamento, per un dato numero di giorni, faceva scomparire rapidissimamente le manifestazioni iniziali della sifilide. Dopo il 1944 la penicillina cominciò a dare dei risultati clinici sconcertanti in talune cure: nella sifilide, per esempio, non si aveva più alcun giovamento Le indagini eseguite accertarono che la penicillina prodotta dopo tale epoca era di tipo «perfezionato», ossia assai più pura della precedente, ma era povera del prodotto G, che pare sia proprio quello attivo come antiluetico!