"UN POPOLO ALLA MACCHIA,,

SENZA far torto a nessuno, è doveroso riconoscere che sarà stato Luigi Longo a fornirci la prima storia completa, organica e, nei limiti consentiti ad un libro, esauriente della guerra condotta dagli italiani per la loro liberazione. Si intitola *Un popolo alla macchia* (Mondadori, Milano, 1947) e si presenta come un immenso, palpitante bollettino di guerra.

Stenderlo non era semplice. I bollettini di guerra, per rimettere in ordine e prospettiva la loro materia slegata e discontinua, hanno sempre quella falsariga che è la forma topografica del fronte o la forma tattica della battaglia. Ne su l'una ne sull'altra Longo poteva fare assegnamento. La forma del fronte della Resistenza e proprio quella di non averne alcuna, di sciogliersi e rifarsi continuamente in una specie di ubiquità fluida, elastica, sfuggente. Idem per la forma della battaglia. Se il Fabrizio della *Certosa di Parma* non fosse un personaggio troppo simpatico per potergli paragonare i soldati della Wehrmacht, i brigatisti neri, i prefetti e i federali fascisti, si direbbe che anche costoro abbiano corso in lungo ed in largo una loro Waterloo durata più di venti mesi, domandandosi esterrefatti: dov'è la battaglia?

Longo conosce le difficoltà di un simile bollettino. Ma invece di girare l'ostacolo, lo affronta a tutt'uomo. Cerca di ottenere un racconto che, con la sua forma medesima, sia già un ritratto di quella guerra: accentui il fatto singolo, ma non vi faccia sosta; riesca ad essere presente dovunque accada qualcosa, ma non perde mai di vista l'insieme; trovi un posto per tutto.

Scrupolo di completezza storica? Umano, morale bisogno di accordare un equanime riconoscimento a tutti i contributi? Anche questo, ma forse e soprattutto lealtà nell'osservare i fatti, e poi oggettività minuziosa, addirittura inesorabile, nel riferirli. E sono le premesse necessarie a redigere un racconto come questo, dov'e applicato, nel campo della storia, un procedimento analogo a quello che nelle scienze è il metodo sperimentale.

Da un uomo come Longo, che nella Resistenza ha avuto la parte a tutti nota, che milita in un partito di sinistra, i censori al libro intonso, gli aristarchi della copertina, si saranno aspettati una di quelle storie «a tendenza», che giustamente il Croce classifica tra le forme patologiche della storiografia.

Longo fa esattamente il contrario: invece di arrivare a una tesi, parte da un'ipotesi. La tesi è la cattiva coscienza del metodo tendenzioso. l'ipotesi è la buona coscienza del metodo sperimentale. L'esperimento non è che un modo di andare a vedere se un fenomeno, producendosi in date condizioni, verifica una certa ipotesi. Senza dircelo, forse senza dirselo, anche Longo va a vedere. E' chiaro che lo sperimentatore ha due obblighi. Primo: non alterare, nè influenzare l'esperimento; se no finirebbe con l'essere lui, anzichè i fatti, a verificare l'ipotesi. Secondo: tenere presente tutti i particolari del fenomeno, perchè non sfugga l'eccezione, il punto o momento singolare, che basterebbe a far crollare tutte le previsioni logiche. Il resoconto dello sperimentatore — dicono i teorici del metodo — deve essere un rigoroso e completo processo verbale. Che, nel caso di Longo, diventa per l'appunto quel bollettino di guerra: totale, integrale, nato da una specie di incrocio del binocolo col microscopio. Naturalmente *Un popolo alla macchia* non è un trattato di sociologia sperimentale, ma una storia — è il caso di dirlo — scritta col sangue, le lacrime e il sudore della Resistenza.

E Longo non è un professore che segni sulla lavagna l'ipotesi di partenza: la vive, piuttosto, e la respira. Si tratta, d'altronde, di una ipotesi classica, munita dei più ampi certificati storici. Essa dice che, a differenza del materiale inanimato, il materiale umano, la massa, quando il carico di rottura raggiunge il limite, invece di spezzarsi, trova una spinta, un balzo che rompe il carico.

Bisogna evidentemente che la spinta venga da forze storicamente mature, e non da enfiagioni retoriche, sempre pronte a scambiare l'urto di nervi per un potenziale di energia.

L'ipotesi presume ancora una condizione: che l'oppressore non sia più in grado di esercitare il suo potere come in precedenza. E qui da noi tedeschi e fascisti rivelarono subito di doversi affidare a quel surrogato, magari più nocivo, della veemenza che è l'isterismo: clamore e stridor di denti. Più in là, lo svilupparsi del fenomeno suggerisce un'ipotesi ancora più specifica. La Resistenza manifesta sempre più chiaro il suo aspetto popolare-nazionale. Ma nei maggiori moti della storia d'Italia, a partire dagli inizi del Risorgimento, Gramsci aveva già ravvisata la stessa fisionomia ed era giunto alla conclusione che si trattava di «movimenti di carattere collettivo unitario». Qui l'ipotesi diviene esplicita: è Longo stesso a citare Gramsci. Non rimane che andare a controllare i fatti. Ed ecco che con modo spontaneo, modellata dalle sollecitazioni dei propri impulsi, dalla attrazione delle proprie mete, la Resistenza verifica le ipotesi di Longo e non occorre dire in che vittorioso modo confermi la più generale, quella del basamento che spezza il carico.

E l'altra, quella del movimento collettivo unitario? Noi vediamo formarsi una avanguardia via via più compenetrata delle proprie funzioni: gli sbandati, che hanno cercato rifugio nelle macchie, si trasformano in ribelli, poi in partigiani, poi in nuclei si raccolgono sotto un comando unico, finchè, il Corpo Volontari della Libertà diventa l'esercito del Governo che rappresenta nell'Italia occupata quello unitario costituitosi nell'Italia libera. Contemporaneamente si profila la «Resistenza popolare», di giorno in giorno si estende, e abbraccia nuovi gruppi, nuove categorie, nuovi ceti: dagli operai ai montanari ai contadini agli intellettuali alla borghesia. Già i due schieramenti sono collegati per natura dalla compenetrazione di tutti i settori del fronte: commissari politici e C.L.N. rendono più sistematica l'unione e la mutualità. Finchè, nel giorno dell'insurrezione, gli italiani che escono dalle macchie alla luce del loro aprile, sono veramente tutto un popolo.

I lettori del libro non avranno mancato di notare come questo popolo ne sia effettivamente protagonista. Si sa che razza di problema sia sempre stato, per i racconti della storia, come per quelli di fantasie, romanzi o drammi, il mettere in piedi un protagonista collettivo. Longo riesce a risolverlo, prima ancora di esserselo posto. Quel popolo alla macchia conserva, come iscritti dentro la sua sagoma epica, le migliaia e milioni di volti, figure, espressioni dei suoi componenti: occhi che lampeggiano nelle battaglie, si velano nella morte, si induriscono nella decisione. E tuttavia, con una così gremita, innumerevole pluralità di fisionomia, riesce a muoversi come un solo individuo, semplice, indiviso, unanime.

E anche dell'essere riuscito a muovere, a far vivere così difficile protagonista, Longo va forse debitore al proprio atteggiamento sperimentale. Non influenzare il fenomeno, non estorcergli prove interessate significava proprio registrare direttamente gli atti come si sono compiuti. Era stato il popolo a compierli; esso dunque rimarrà di continuo in scena, e sempre in posizione attiva. E sono già due tra i principali requisiti per diventare protagonista.

Nell'animo di ogni sperimentatore si coglie sempre un momento religioso. Egli ha fatto quanto poteva per istituire l'esperimento, farà ancora quanto sa perchè l'esperimento si svolga nelle condizioni più rigorose e propizie; ma il responso ormai deve provenirgli dalle cose.

Tra lo sperimentatore e l'esperimento in corso si crea una soglia invarcabile come quella che, per i praticanti, segni i limiti e i recinti del sacro. Direi che Longo porta questo spirito di religiosità di fronte al grande moto popolare di cui è stato prima partecipe e ora è testimone. Dov'è dunque il famoso «fanatismo», recentemente rimproverato dal Croce a coloro che professano le idee politiche e sociali condivise anche da Longo? Se vediamo giusto, Longo non è affatto deciso a considerare l'uomo come uno strumento della «signora Storia»: lo ritiene anzi possessore di finalità proprie, capace di trovare in sè lo slancio morale e vitale per conseguirle.

Altri connotati si potrebbero ricavare dal ritratto involontario che l'autore ci consegna di sè nel libro. Il suo rispetto per le autonomie e le iniziative spontanee dei movimenti umani definisce un tipo d'uomo di azione che ha decisamente voltato le spalle al vecchio modello plutarchiano, ambizioso di battezzare la storia col proprio nome. Le ultime degenerazioni romantiche del modello dovrebbero essere state rappresentate dai dittatori fascisti. Vuol dire che Longo, mentre combatteva quei dittatori con le sue Brigate «Garibaldi», li aveva già sconfitti nel proprio interno per il solo fatto di sapere essere com'è.

GIACOMO DEBENEDETTI

Ecco la «Stellina del Lavoro» per il 1947. E', nella foto, la prima a sinistra. Si chiama Asmara Ieri, ha 22 anni ed è impiegata all'«Alfa Romeo». Le altre tre sono le finaliste del Concorso: Savina Morra, di «Alemagna-Panettoni», Franca Telò, della «Italviscosa» e Anna Covini della «Triennale» Il giovanotto di fianco reca una delle urne che raccolsero le schede del Referendum popolare per l'elezione della più bella. Il Referendum ha avuto luogo domenica scorsa all'Arena di Milano, sotto gli auspici di «Milano-Sera» e alla presenza dell'on. Terracini, del Ministro Fanfani e dell'onorevole Di Vittorio.

UNO SCRITTORE NON RAPPRESENTABILE?

ALLA RICERCA DI CECOV

Alla prima del Gabbiano la gente rideva come a una farsa; alla seconda edizione l'applauso che seguì fu un uragano

Scoraggiante il problema di Cecov. Ogni volta che lo mettono in scena, si dissolve nei gesti, si perde, scivola dietro le tende, si nasconde, le sue parole guizzano via dagli spiragli delle finestre invece che arrivare in platea. A un certo punto il fantasma dello scrittore scompare addirittura e restano in scena alcune persone vestite in costume che si agitano, sembra, per inezie.

Questa storia dura da cinquanta anni, ormai. Alla prima del *Gabbiano* al *Piccolo Teatro* di Mosca, la gente rideva come a una farsa. La stessa gente, alla seconda edizione della stessa commedia data questa volta dal teatro di Stanislavskij, rimase impietrita dall'emozione: il silenzio, dicono, durò per qualche minuto dopo ch'era calato il sipario, e l'applauso che seguì fu un uragano.

Dunque questo sarebbe il problema di Cecov: la sua rappresentazione. Egli sfida le formule, stugge al mestiere più consumato, cede a volte alla ingenuità più sprovvista, a quella che lo affronta senza malizia.

Per questo avevamo molta curiosità di vedere l'edizione delle *Tre Sorelle* che la scuola di Scharoff ha presentato all'Eliseo.

Questo grande scrittore di teatro è morto da quasi cinquant'anni, ha avuto una straordinaria influenza in tutto il mondo (dopo Ibsen, la più grande che autore moderno abbia esercitato), ha scatenato una rivoluzione teatrale sia nella tecnica di scrivere le commedie che in quella di rappresentarle, è stato rappresentato dappertutto, ma ancora oggi non si sa come prenderlo. La sua chiave scenica è ancora misteriosa. Ne ha una? Vediamo.

La chiave di Scharoff è stata ancora, ci è parso di vedere, quella del Teatro d'Arte di Mosca. E' valida oggi? La rivoluzione che Cecov produsse nel campo della realizzazione scenica si può sintetizzare all'ingrosso così: non recitazione, ma vita. Le sue commedie non erano scritte secondo la costruzione drammatica convenzionale (tirate, scene madri ecc.) ma seguivano da vicino la vita quotidiana, eliminavano incidenti e *deus ex machina*: si sforzavano di rappresentare cioè il fluire della vita in quello che ha di più accidentale, patetico, ridicolo.

Trascrivo qui una osservazione dello stesso Cecov: «La maggioranza degli esseri umani soffre di nervi, una minoranza ne è anche scossa: ma dove mai nelle strade o nelle case troverete gente che si agita istericamente e si afferra per il collo? La sofferenza deve essere espressa *(in teatro)* come è espressa nella vita, cioè nè coi piedi nè colle mani, ma con un lieve sguardo: non colla forza del gesticolare, ma con la grazia. Voi mi direte — la situazione del teatro? Non c'è situazione di alcun genere che obblighi alla falsità».

Sviluppate queste parole e avrete il naturalismo a teatro, avrete le edizioni delle opere di Cecov curate da Stanislavski, scrupolose fino all'eccesso, coi grilli che cantano, le rane che gracidano, tutto il possibile perchè il palcoscenico riproduca l'illusione della vita. Una sera un bambino in platea vedendo una scena di giardino disse alla mamma: «Andiamo a spasso nel giardino». Il fatto viene citato dagli scrittori del tempo come uno straordinario risultato scenico. A questa rivoluzione nel gusto teatrale Cecov diede il massimo contributo colla sua opera. Ma egli era malato, tisico e passava i suoi giorni in Crimea, perciò solo una volta vide il suo *Giardino dei ciliegi* nell'interpretazione del Teatro d'Arte, ma non pare, scrive Nemirovic-Dancenko, che ne fosse molto entusiasta.

In ogni modo, anche se il teatro di Cecov è stato un ottimo strumento per l'offensiva naturalista, e cioè, per intenderci, della pulizia a teatro, esso è quanto mai lontano dalla riproduzione della vita pura e semplice. Questo è il principale equivoco dei suoi registi. Cecov stesso lo spiega con le parole di un suo personaggio. «La vita bisogna rappresentarla non come è, nè come dovrebbe essere, ma come ci appare quando si sogna». *(Il Gabbiano)*

Di queste *Tre sorelle* rappresentate all'Eliseo, Cecov disse agli attori radunati al Teatro d'Arte di Mosca: «Ho scritto una specie di vaudeville». Il suo biografo Nemirovic-Dancenko, che parla di lui con grande ammirazione ma come se si trattasse di un pazzo, annota: «Non ho mai capito perchè Cecov abbia detto questo. Eppure sul titolo del manoscritto aveva scritto: dramma».

Se Nemirovic-Dancenko, uno dei creatori del moderno naturalismo scenico, non la capì, forse ormai possiamo capirla noi questa estrema bizzarria di Anton Pavlovic Cecov. Egli infatti non vedeva i suoi personaggi trascinarsi verosimilmente nelle loro pareti verosimili, con cucume, calosce e vero tè bollente, ma vedeva le loro aspirazioni proiettate in un amaro e dolente «vaudeville». Il vaudeville dei loro pensieri. Gli servivano pareti e gesti veri per isolare i pensieri profondi delle sue creature, la loro ansia di vita ingigantita nella meschina realtà. (Ecco che in Cecov fa capolino l'espressionismo, e i suoi monologhi interiori hanno una durata ben diversa da quelli della realtà). I critici di Cecov hanno definito questo: «atmosfera», e da molti anni ci si riferisce a questa vaga parola per alludere a rapporti di sentimenti non drammatici ma tangenti, sfuggenti. Ma questa parola è ormai lontana da Cecov. In lui le ansie dei personaggi, la loro melanconia e il loro umorismo sfuggono a calcoli di riproduzione «simile al vero». Le loro minuscole azioni, i loro intimi sfoghi hanno bisogno di essere evocati dal mistero della loro solitudine e proiettati in un primo piano che tenga fede ai rapporti nascosti, non alla storia apparente ma al filo interno su cui scatta la costruzione drammatica di Cecov. Altrimenti le confessioni dei personaggi divengono tirate filosofiche, e si spegne all'interno dei personaggi la luce che ce li fa nascere, l'incanto di cui vivono. Essi sono persone «spente» che parlano opacamente per quattro atti. E cioè: «parole, parole, parole». Siccome questo succede continuamente alle rappresentazioni di Cecov, ecco, si può dire, una scrittore rispettato più che amato. Uno scrittore, ancora, misterioso. Quando riuscirà a «rappresentarcelo», a portarlo tra la gente? O dobbiamo già classificarlo, come dicono su Shakespeare, irrappresentabile? O dobbiamo darne la colpa alla sua suggestione sottile che eccita la fantasia del lettore e si smorza sulle tavole e sulle labbra degli attori?

GERARDO GUERRIERI

VIAGGIO DI UNO SCRITTORE ITALIANO NELL'U.R.S.S.

Un Club operaio a Mosca

"Siamo a buon punto: termineremo prima del previsto,, Questo si sente dire nelle città e nei villaggi, nelle distese siberiane e nel sud, fra i monti del Caucaso e degli Urali

MOSCA, luglio

Questa, al di là della Moscova, è la zona delle grandi fabbriche. Lunghi muri di cinta che sembrano abbassarsi in distanza. Attraverso i cancelli, scorgo pile di materiali coperte da teloni incatramati. Qua e là, spunta una gru gigantesca. Passano camion e carri, senza interruzione. Sembra proprio di essere ai margini di un porto, di un grande porto nordico, dal cielo basso e grigio.

I tranvai, a due rimorchi, sono sovraccarichi; e dalle stazioni del Metrò, ogni due minuti, esce una folla densa che si disperde nelle strade rumorose.

Ci son fabbriche dalle pareti di cristallo e altre, di color mattone, dai cornicioni anneriti dal fumo che sosta lungamente nell'aria ferma.

Dietro le fabbriche, i quartieri operai. Edifici di cinque, sei piani, dai terrazzini fioriti.

Immensi quartieri, questi, sorti come d'incanto, e continuano a dilatarsi lungo le due sponde del fiume.

«Fra dieci anni Mosca sarà irriconoscibile», mi dice un operaio: e poco prima aveva detto all'amico che mi accompagna, il quale non era più tornato a Mosca dal 1932: «Dopo tanti anni non riuscirà certo a raccapezzarsi. Si può dire che la vecchia Mosca è quasi tutta scomparsa».

Il club è un edificio basso, a due piani, la cui costruzione è molto simile a quella dei teatri. Infatti c'è un teatro. Qualche volta vi recitano le grandi compagnie di Mosca e di Leningrado.

Sul palcoscenico un attrezzista sta preparando il giardino del primo atto de «Lo zio Vania» di Cecov. «Abbiamo una nostra compagnia drammatica», mi spiega l'operaio. «E anche un nostro balletto».

Nella sala di lettura qualcuno alza il capo e ci guarda, curiosamente. Un ufficiale ci viene incontro. Egli ci chiede in francese se è il primo club che visitiamo. «Ce ne sono altri più accoglienti e più grandi di questo», ci dice.

Sui tavoli, riviste e giornali. Ce ne sono anche francesi e inglesi. Le pareti sono coperte da scansie piene di libri.

Adesso nessuno più bada a noi. Una giovane consegna il libro richiesto. Poi torna a sedersi in fondo, dietro uno scrittoio.

Alcuni lettori vestono ancora gli abiti da lavoro.

I corridoi che conducono alle sale da biliardo e al buffet sono rivestiti di specchi e le lampade vi si ripetono e svaniscono in una nebbia luminosa.

In una sala, oltre quelle dei biliardi, un grafico occupa la parete di fronte alla porta. Il quarto piano quinquennale per ciò che si riferisce alle fabbriche di questo quartiere», ci spiega l'ufficiale.

Il quarto piano quinquennale ricostruire totalmente 1700 città e 70 mila villaggi distrutti dai nazisti e raddoppiare la produzione del 1940. Il piano dovrà terminarsi nel 1950.

«Noi siamo a buon punto», dice l'ufficiale. «Termineremo prima del previsto. Forse un anno prima».

«Noi». Cioè le fabbriche del quartiere, gli operai del quartiere.

Sulla parete di destra sono operai e di tecnici di coloro che hanno fatto meglio e di più nelle fabbriche del quartiere per la patria socialista.

Alla nostra sinistra, spiccano in grandi lettere sulla parete un brano del discorso pronunciato elencati cifre e nomi. Nomi di da Stalin il 6 febbraio 1946: «Noi dobbiamo far sì che l'industria possa produrre annualmente 50 milioni di tonnellate di ghisa, 60 milioni di tonnellate di acciaio, 500 milioni di tonnellate di carbone, 60 milioni di tonnellate di petrolio. Noi possiamo compiere un tale lavoro. Noi dobbiamo compierlo».

Altri grafici sono su di un tavolo, sotto una lastra di cristallo. Ci sono anche fotografie. Vecchie fotografie del quartiere, quale era prima della Rivoluzione, portate probabilmente da qualcuno che le conserva non certo per documentarsi sul progresso civile di Mosca e sul suo sviluppo urbanistico. Un funerale nel pieno inverno, una festa con bandierine di carta tagliate a coda di rondine, lo scontro di due grossi carri. Ai lati, casupole decrepite dai tetti di paglia.

Da oltre un'ora si è iniziato nelle fabbriche il secondo turno. Nel club adesso c'è molta gente. Vedo anche alcuni militari. «Noi rimaniamo legati un poco al nostro quartiere», ci dice l'ufficiale. E poi torna a parlare del piano. Di quello che si farà. Delle grandi conquiste civili.

E' basso e tarchiato. Suo nonno forse era contadino. Uno di quei contadini rimasti senza terra nell'immensa pianura russa. Uno di quei contadini che camminavano per giorni e giorni nella squallida campagna invernale, per raggiungere la città lontanissima, mai vista; dove si poteva lavorare, dicevano, per un pezzo abbondante di pane, un poco di formaggio e un pugno di tabacco.

Forse l'ufficiale era nipote di uno di quei contadini. Doveva, certo, essere figlio di operaio.

«Noi siamo a buon punto coi piano quinquennale», aveva detto «Nelle fabbriche, il quartiere, gli operai».

A lato del buffet è posata una grossa radio; un giovane cerca una stazione in fretta. Forse troppo in fretta. Ci guarda, ci sorride, poi torna a cercare. Parole inglesi, francesi e russe si alternano a musiche. Poi il giovane abbandona l'impresa. «E' difficile, a questa ora, sentire l'Italia», ci dice l'ufficiale. «Volevo farvi una sorpresa, ma è difficile, a quest'ora».

Per le strade, nella sera, lo stesso movimento intenso delle prime ore del pomeriggio.

Le fabbriche dalle pareti di cristallo, lontano appaiono avvolte in un'onda di luce.

Dal ponte, scorgo l'ansa del fiume che scintilla di luci; e anche nell'ombra della sera si è diffuso un vago chiarore.

Qui è silenzio.

Ma pare di sentirlo, oltre il silenzio: il rumore delle fabbriche insonni?

«Noi siamo a buon punto. Termineremo prima del previsto».

«Prima del previsto».

Quanti mi hanno ripetuto queste parole. E quanti le ripetono nelle città e nei villaggi, nelle sconfinate distese della Siberia, nelle steppe del sud, nelle profonde miniere, fra i monti del Caucaso e degli Urali, ai margini dei boschi.

«Prima del previsto».

Per procedere sempre più in fretta, per vincere la corsa nel tempo, ora che le massicce muraglie del passato sono state tutte travolte.

AMEDEO UGOLINI

Cinquecentomila lavoratori francesi per quattro ore di seguito hanno sfilato attraverso Parigi il giorno 14 luglio, anniversario della presa della Bastiglia. Da Piazza della Bastiglia a Piazza della Repubblica si è udito un solo grido: «L'Unione nazionale per difendere la Repubblica e l'indipendenza!». Il carro che si vede nella foto è quello dell'Associazione «France-U.R.S.S.» e raffigura la colomba della pace che sovrasta il mondo.

E' UN TOCCASANA OPPURE E' UNA ILLUSIONE COLLETTIVA?

OMODEI - ZORINI CI PARLA DELLA STREPTOMICINA

Non sappiamo — o meglio non sappiamo ancora — se questa sia destinata ad essere la grande era della medicina. Quello che è certo è che raramente il grande pubblico, e si potrebbe dire interi popoli, ha preso tanto interesse e ha riposto tante speranze nelle conquiste della scienza medica. Dopo i recenti trionfali successi dei sulfamidici e della penicillina, questo interesse e queste speranze si sono andate accendo in sommo grado fino a diventare in qualche caso, come accade, superstizione. Si attende ormai con una sorta d'impazienza, che i laboratori forniscano i rimedi per tutte quelle malattie «sociali» o endemiche da cui l'umanità è ancora in così alto grado afflitta: in modo particolare, lue, cancro e tubercolosi.

Per la TBC, l'attenzione è oggi polarizzata verso un nuovo farmaco che, (in principio succede sempre così) si attribuisce virtù miracolose. E' una sostanza del tipo della penicillina e la sua azione si basa sullo stesso principio quello dell'antagonismo tra i vari germi. *In altro*, e cioè negli esperimenti di laboratorio, è una delle muffe che meglio agiscono contro il bacillo di Koch. Si chiama *streptomicina*.

Intorno alla streptomicina si sta sviluppando un frastuono pubblicitario, una specie di illusione collettiva, estremamente dannosa e anche pericolosa per le sue conseguenze. Ce chi, per vie poco fedeli del farmaco, si sobbarca a lunghi e costosi viaggi, col solo risultato di spese inutili e di un aggravamento del male. Sui tavoli della nostra redazione si accumulano lettere di malati che chiedono informazioni, si appellano alla solidarietà popolare, invocano un quantitativo qualsiasi di streptomicina.

Abbiamo voluto chiedere notizie in proposito all'illustre prof. Attilio Omodei-Zorini, direttore dell'Istituto «Carlo Forlanini», reduce dai suoi viaggi in Polonia e a Londra dove ha assistito in qualità di capo della delegazione italiana alla Conferenza dell'Impero e del Commonwealth inglese sul problema della TBC. A Londra in mezza giornata è stata cedicata alla streptomicina, e i rappresentanti italiani hanno portato il loro valido contributo alla discussione, insieme a quelli inglesi, americani e francesi. Al Parlamento infatti, sono in corso da due anni esperimenti sugli antibiotici antitubercolari.

Il prof. Omodei-Zorini ha tenuto ad attenuare le speranze, a suo avviso eccessive, destate dal farmaco.

— Tra le sostanze del genere che sono state sperimentate, la streptomicina è la meno tossica, e quindi, applicabile, — ci ha detto il prof. Zorini. — Ma per quanto rappresenti un passo innanzi, nella cura della TBC, non è certo un toccasana, e non può in alcun modo sostituire lo pneumotorace, le cure climatiche e gli interventi chirurgici. Finora è dimostrato solo che agisce in alcune forme e localizzazioni della malattia; nella grande maggioranza delle forme polmonari, che sono le più diffuse e interessanti, finora la streptomicina non ha dimostrato una pura azione curativa, ma solo palliativa. E' mia convinzione che non sarà la streptomicina a rimanere come cura biologica antitubercolare.

— La cura può anche provocare inconvenienti?

— Sì, specie se applicata a forti dosi. La streptomicina può avere degli inconvenienti sul paziente. Sarebbe estremamente desiderabile, perciò, che il pubblico si affidasse esclusivamente all'esperienza dei medici e non ricorresse a questo farmaco di testa propria. Oltre tutto, ogni fiala di streptomicina impiegata male in casi non opportuni, rappresenta uno sciupio di denaro e di materiale prezioso, che potrebbe essere meglio impiegato altrimenti. Inutile parlare poi della sfrenata speculazione che si fa intorno al preparato. Molte famiglie si rovinano per comprarsi al mercato nero ogni modo per la fine dell'anno, come mi ha ricordato il prof. Hinshaw della clinica Mayo di Rochester (Minnesota), in America sperano di fabbricarne in quantità tali da permettere un'esportazione più abbondante e regolare.

«E speriamo — conclude il prof. Omodei Zorini — che il progredire degli studi ci dia presto e più ampie indicazioni sul reale potere della streptomicina o dei prodotti similari nella grande battaglia che i medici di tutto il mondo conducono contro la TBC. — Poi il nostro cortese interlocutore è tornato ai suoi esperimenti.

I. p.

Una pubblicazione essenziale per conoscere i problemi del mondo arabo è

DÉMOCRATIE NOUVELLE

Revue mensuelle de politique
dirigée par Jacques Duclos
Correspondante dall'Italia e Palmiro Togliatti

Jacques Duclos

La Rivista nei primi numeri pubblicherà: «L'aide américaine à la Turquie» di Vernat. «L'Amérique latine contre l'impérialisme yankee».

29, rue du Quatre-Septembre Paris 2 — Concessionario per l'Italia: Dentse Botta Willem. Via Malta, 5-3 - Genova.

A MILANO È NATO IL FRONTE DELLE ARTI

LE VIE DI UN "REALISMO NUOVO,,

Si è inaugurata a Milano la I Mostra del Fronte Nuovo delle Arti. Questo movimento, del quale si parla da circa un anno, si chiamò inizialmente «Secessione».

Il mutamento dal nome più facilmente incuriosito di «Fronte» non è senza significato: esso indica il passaggio da una posizione prevalentemente critica e polemica ad una positiva costruttiva. Indica la denuncia di ogni atteggiamento gratuitamente avveniristà e la volontà di porre ogni nuova esigenza, ogni nuovo problema, ogni nuova conquista ideologica ed espressiva al culmine del processo tradizionale dell'arte italiana e in rapporto con esso. Si può dire che la necessità di vivere nella tradizione avendo avvertito di essa i decadimenti, i limiti scolastici, le evasioni intellettualistiche, in una parola le deformazioni borghesi, sia il motivo culturale e umano fondamentale del Fronte Nuovo. Fanno parte del movimento i pittori Birolli, Corpora, Guttuso, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova, e gli scultori Fazzini, Franchina, Leoncillo, Viani.

Dal modo stesso con cui la storia artistica contemporanea si sviluppa questo si comprende molto chiaramente: che ogni attività creativa la quale supponga la tradizione come fatto spontaneo e statico si isterilisce in limiti scolastici, indice i fattori inventivi della concezione e della rappresentazione a strumenti automatici, che vuol dire non umani, non artistici. I pittori e gli scultori dei Fronte Nuovo sono i più conseguenti, nemici di questo pericolo. Volendo reagire ad esso e denunciandolo con le loro opere essi si sono posti un compito rimasto sinora insoluto nei recenti quaranta anni di arte italiana e che su questi pesa come una spada di Damocle: quello di continuare il processo tradizionale rinnovandolo, cogliendo la sua natura dialettica, sforzandosi di garantirne l'indirizzo progressivo in una lotta illustre contro l'eclettismo, contro l'adonismo, contro il decadentismo, «contro il tempo», che è l'unico modo, come diceva il Manzoni, di fare la storia. Lotta storicamente necessaria alla quale l'arte italiana non può sottrarsi se vuole sopprimere l'eredità negativa di quella considerazione statica ed automatica della tradizione che ha dominato e soffocato ogni germe vitale di espressione figurativa lungo tutto il secolo XIX. E' evidente che in questo moto rinnovatore l'esperienza della storia artistica moderna francese non può essere trascurata, e particolarmente per il fatto che in essa la tradizione ha vissuto ormai da un secolo rinnovandosi via via in modo concreto. Anzi si può e si deve dire che essa impone leggi particolari a tutto lo sviluppo dell'arte europea ed in primo luogo a quella del nostro paese. Il processo impressionismo-fauvismo-cubismo e alla radice d'ogni possibile rinnovamento artistico attuale. Entrare in questo processo con animo libero e rinnovatore è la condizione perchè l'arte moderna viva.

Del resto questa stessa esigenza è rivelata nei movimenti di qualche originalità sviluppatisi nel nostro paese in questi quaranta anni. Cos'altro rappresentano storicamente il «futurismo», i «Valori Plastici», i «6 di Torino», il «tonalismo romano», se non il tentativo di ritrovare nel contatto critico con l'esperienza francese i motivi stessi della tradizione italiana? E' evidente che sia i futuristi che i tonalisti e gli altri fallirono nel complesso il loro compito. Non lo fallirono per errore di indirizzo ma per il modo stesso con il quale nell'indirizzo essi svilupparono l'attività produttiva. Un modo puramente formale e intimamente viziato di culturalismo e di provincialismo. Un modo cioè che non riuscì ad essere compiutamente critico. Modo che proveniva dalle eccessive remore morali e di classe di quei fenomeni culturali e accentuava lo slegame e la incoerenza tra la giustezza della ricerca e le basi umane su cui essa poggiava, fino ad incidere sull'unità espressiva de opere e a soffocare il naturale sviluppo della istanza fondamentale dell'arte: il realismo».

E' proprio l'istanza realistica», permanente e connaturale a ogni vero movimento poetico, che oggi, con maggiore forza e arricchita di infinite esperienze, si ripropone. Non si può dire che tutti gli artisti del Fronte Nuovo sentano questa istanza in modo eguale. Anzi si deve dir subito che la minaccia dell'evasione «astrattista», cioè della fuga per la via più semplice, pesa su molti di loro. Ma quel che importa è che nell'ambito del movimento i germi di un «realismo nuovo» si manifestano ormai con chiarezza. Chiarezza che non sarebbe possibile avere altrimenti, perchè è proprio al fuoco della esperienza formale più rigorosa che vanno emergendo le personalità e precisandosi i valori poetici. Mentre vediamo molti pittori e scultori lasciarsi sommergere dalle poetiche decadentistiche, o meglio dai facili costumi prodotti nell'arte da una concezione reazionaria della vita, e umiliare il loro mondo e la loro personalità umana alla stregua dell'eclettismo più letterario e liricizzante, l'indirizzo del Fronte Nuovo sembra essere quello che più dà campo alla personalità di svilupparsi secondo il suo intimo carattere e liberamente. Perchè? Perchè l'indirizzo del Fronte Nuovo non è scolastico e non è estetizzante. Un primo dato ricavabile dall'esperienza dei più conseguenti tra gli artisti che vi partecipano è questo: le vie di un realismo nuovo si aprono all'arte italiana. Che vuol dire realismo nuovo? In primo luogo vuol dire che non si tratta di volgere gli occhi al passato per spolverare il Museo, non si tratta cioè di neo-realismo. Si tratta bensì di andare avanti, di guardare al presente fantasticando il futuro. In secondo luogo vuol dire che tutte le istanze schematiche e formalistiche (dal surrealismo all'espressionismo) sono da rifiutare. In terzo luogo vuol dire disposizione di fiducia verso la realtà naturale e sociale, rapporto dialettico tra oggetto e invenzione, ricerca costruttiva, allargamento degli orizzonti storici dell'arte moderna, fiducia verso la realtà naturale e sociale da non equivocarsi come esteriore ricerca di determinati contenuti, ma da intendersi come posizione ideologica e umana di lotta.

Non so quali potranno essere le fortune organizzative del movimento, forse una scissione sarà a un momento dato inevitabile ma è certo che alle sue fortune sono legate quelle dell'arte moderna italiana.

ANTONELLO TROMBADORI