MODELLI DI STAGIONE

Lo stato di grazia

Dal Congresso di filmologia, tenutosi or è qualche anno a Venezia, io riportai — insieme con la sconcertante impressione di un dialogo che non riusciva nemmeno ad intavolarsi e a divenire effettivamente tale, perduto e sfasato com'era nella serie dei diversi monologanti interventi, di diversissimo argomento e valore e mal costretti nella cornice del comune, più che punto di partenza, pretesto cinematografico — il ricordo, assai vivo, della personalità di qualcuno dei congressisti: in particolare di quella di padre E. Valentini, della Compagnia del Gesù, che mi colpì ancor più che per la sua colta finezza, per la sua inattesa apertura mentale.

Leggo ora, nella *Civiltà Cattolica* (15 maggio 1954), un garbato rimprovero che il padre Valentini mi muove, per aver io, in un mio articolo, additato ai cineasti italiani il compito di risolvere i problemi del film restando entro i confini dell'arte; e di aver esplicitamente negato, come inconcludenti, le centrifughe ricerche della filmologia. Filmologia che il padre Valentini difende con interessanti argomenti, soprattutto per quanto concerne i rapporti tra il cinematografo e la psicologia, per poi diffondersi sull'appassionante problema del film per l'infanzia.

Dinanzi ad un così dotto e cortese contraddittore io convengo immediatamente che *posso aver fallato*, anzi che ho fallato di certo; nel senso che un *distinguo* sarebbe stato opportuno e doveroso, a chiarire almeno che le mie critiche alla filmologia non contestano in alcun modo il valore dei migliori cultori di quelle ricerche, tra i quali oltre al mio contraddittore sono il Cohen Séat, il Michotte, il Ponzo, il Musatti, il Chiarini, il Volpicelli.

Il succo dell'argomentazione di padre Valentini è questo: è Ammesso, per ora, che il cinematografo sia soltanto un'arte, è ovvio che l'artista deve avere l'ispirazione... Ma quanti trattano di problemi estetici del cinematografo... distinguono tra momento creativo, cioè ispirazione, e attuazione di questa ispirazione. Mentre l'ispirazione è istantanea o nasce da un particolare stato di grazia (Croce), l'attuazione richiede una lunga elaborazione. E' nella lunga fase dell'elaborazione che l'artista, cioè nel caso il regista, pur sempre ispirato da quella sua contemplazione interiore, e tanto più potente e viva tanto più influirà nell'attuazione dell'opera, si può giovare dell'apporto della psicologia ».

Preso atto con soddisfazione che l'esigenza, da me posta, di riportare all'estetica ogni altra ricerca relativa al film, è accettata talmeno « per ora » da padre Valentini, seguiamo il suo argomentare. Padre Valentini parla di *stato di grazia* come condizione dell'attività artistica. Ora, se intendiamo in senso diretto e proprio quest'espressione, stato di grazia, non possiamo che concludere che, insieme con l'attributo di *bellezza*, l'arte ha anche quello di *verità*, che entrambe le provengono come dono della Divina Trascendenza, e in questo caso le ricerche psicologiche, e filmologiche in genere, diventano, per lo meno, superflue. Oppure scrivendo *stato di grazia* padre Valentini ha inteso riferirsi al Croce, come sembra evidente, dato che egli lo cita, tra parentesi, dopo questa espressione. E allora bisogna ricordare che nè l'espressione, nè propriamente il concetto di stato di grazia sono del Croce; ma, anzi, della critica anticrociana, che di quella espressione si è servita spesso per irridere alla concezione dell'autonomia e dell'insularità dell'arte del *laico* Croce, concezione che, lasciando sostanzialmente nel mistero la genesi della creazione artistica, facilmente richiama alla mente vecchie concezioni confessionali e scolastiche, l'intervento del sovrannaturale, il piover dal Cielo dell'ispirazione, l'illuminazione divina e, appunto, lo *stato di grazia*. Quell'ispirazione divina, che San Tommaso negava, farebbe dell'arte addirittura una figlia di Dio: mentre per Dante essa ne era soltanto nipote (« sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote »). E qui devo confessare di aver fatto anch'io, per Croce, uso e abuso dell'espressione stato di grazia, in questo senso.

Ora, a prescindere dallo stato di grazia, restando tuttavia poco chiaro che senso prenda quest'espressione nella citazione di padre Valentini, sta il fatto inoppugnabile che, neanche con l'estetica del Croce, si può giustificare la filmologia. Per Croce l'opera d'arte si crea tutta *in interiore* e la sua estrinsecazione è solo occasionale e neanche necessaria: tra ispirazione ed esecuzione non c'è dunque alcun posto per l'intervento di cognizioni scientifiche, psicologiche o quali altre siano.

Ma l'estetica crociana è quella che meno può valere come s'è visto più volte, ad intendere il film. Anzi, come io mi sono reiteratamente sforzato di mostrare, il film ne ha esplicitato una serie di contraddizioni che hanno promosso un generale ripensamento del problema estetico ed ha postulato una filosofia dell'arte del tutto diversa ed opposta. Quando il grande teorico del film Béla Balàzs affermò che, trattando di film, « l'arte non è la cosa più importante » (cfr. *Estetica del film*, di prossima pubblicazione in italiano per le *Edizioni di Cultura Sociale*) egli usò la parola *arte* nell'accezione della vecchia estetica. Mentre, proprio nel modo di concepire l'arte da cui prendeva le mosse il grande scrittore ungherese, *le cose più importanti dell'arte* non solo vi rientrano di pieno diritto, ma sono la base dell'arte stessa. Alla base del film è l'*idea*, che sola può render possibile la collaborazione artistica, caratteristica della creazione cinematografica; e che non è *grezzo contenuto* esterno, ma portatrice e responsabile della *forma*.

Che è quanto io cercai di dimostrare ai filmologhi convenuti a Venezia, in un intervento che ho ben coscienza quanto sia stato insufficiente, breve ed improntu com'era, per poter persuadere; ma che indicava la sola via, a mio parere, per la quale la filmologia potrebbe conquistar validità.

Il cinema per ragazzi può offrire una esemplificazione ed un chiarimento efficace a questa tesi. Esso sembra a padre Valentini, come di fatto è, un argomento particolarmente problematico. Deve esistere un film per ragazzi? Deve essere educativo? Didattico? E in che modo?

Recentemente una schiera di studi di pedagogisti e di *insegnanti* sono stati raccolti dal prof. Luigi Volpicelli su quest'argomento (*Rivista del cinema italiano*). Tra tutti quegli scrittori ha toccato il nucleo centrale del problema solo la professoressa Lattanzi che ha posto la discussione su retti binari: se il cinema è un linguaggio artistico, come può essere didattico ed educativo? Ha posto il problema, ma l'ha lasciato cadere, per la difficoltà, insormontabile dal suo punto di vista, di un'arte che abbia valori *extra-estetici*. Noi formuleremmo la domanda in modo diverso: « *Se il film è un'arte, come potrebbe non essere didattico ed educativo?* ».

Non è difficile indicare esempi bellissimi di film che possono aiutare a intendere pienamente la questione. I film scientifico-popolari sovietici: *Sul sentiero degli animali*, *La legge del grande amore*, *La storia della vita delle piante*, *Nelle sabbie dell'Asia centrale* e così via. Questi film, per riconoscimento unanime dei pochi cui la politica *culturale* del nostro governo ne ha consentito la visione, sono scientificamente rigorosi e perfette opere d'arte. Non a caso. La loro drammaturgia è stata già scritta: e mostra come il film scientifico non possa essere una esteriore illustrazione di cognizioni enunciate da un commentatore, ma debba immettere lo spettatore nel processo stesso della ricerca scientifica, nel processo di scoperta della verità. Le difficoltà che ostacolano questa scoperta sono l'elemento di contrasto che *drammatizza* la materia e, non tanto consente, quanto addirittura impone una esposizione che ha i caratteri della narrazione artistica: impostazione, nodo, punto saliente, scioglimento. Che fa della botanica il *racconto* della vita delle piante.

Come si vede il problema non può essere un problema esterno: se è proprio la validità scientifica e didattica quella che determina la perfezione della forma. La scienza non è un sussidio dell'arte, come vorrebbe padre Valentini fosse per il film narrativo; nè l'arte può essere un esteriore abbellimento a rendere accessibili e gradevoli le cognizioni scientifiche, come, più o meno, tutti gli scrittori dell'antologia del Volpicelli propongono.

Non è sfuggita a padre Valentini la crisi del film, anche spettacolare, di Hollywood; ed egli ne vede benissimo la causa nella « standardizzazione delle situazioni umane, o meglio disumane, che quei produttori vorrebbero imporre ». Cioè arte intesa come meccanicismo formalistico-tecnicistico (standardizzazione) e come occultamento della realtà o aperta menzogna (disumanità).

Argomenti che qui possono esser trattati solo di volo: ma che meritano approfondimenti i quali sempre più facciano trasparire la verità. La forza della nostra propaganda, diceva Lenin, sta nel fatto che essa dice sempre la verità.

UMBERTO BARBARO

VISITA AI PADIGLIONI DELLA XXVII BIENNALE VENEZIANA

Uno dei quadri di ambiente italiano del pittore americano Ben Shahn, le cui opere sono attualmente esposte nel padiglione degli Stati Uniti alla ventisettesima Biennale

Una insulsa etichetta sui quadri di paesi diversi

Il surrealismo come motivo livellatore del gusto cosmopolita - Panorama assurdo e uniforme - La presenza del genio francese - Fiamminghi e demoni - Dall'americano Shahn al tedesco Ernst - Le democrazie popolari

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

VENEZIA, giugno.

Principale motivo d'interesse di una grande esposizione internazionale d'arte dovrebbe essere, ovviamente, il confronto di scuole e di indirizzi culturali e artistici nazionali: i dibattiti, insomma, che, con le opere e i fatti artistici, si dovrebbe svolgere tra pittori, scultori e critici d'arte operanti in Paesi e continenti lontani tra loro non solo in senso geografico, ma storicamente e culturalmente. Ebbene, questi motivi d'interesse mancano quasi completamente nella XXVII Biennale veneziana, alla quale pure hanno aderito ben trentadue nazioni. Dalla Francia al Sud Africa, dal Canadà al Giappone, dalla Grecia all'Olanda; dalla Spagna all'Egitto; dall'Austria all'India; dalla Finlandia allo Uruguay, superando mari e oceani sconfinati, « fusi orari » e climi torridi o gelidi, sono sbarcate ai Giardini casse di quadri e montagne di sculture che avreste potuto vedere, indifferentemente, in qualsiasi galleria d'arte di Parigi o di New York o di Londra. Le antologie nazionali, affidate in genere a *esperti* di una sola, identica formazione estetica e culturale e legati a fil doppio al mercato internazionale dell'arte « d'avanguardia », non si discostano tra loro in nulla. Potreste, ad esempio, spostare un quadro dal padiglione del Canadà e metterlo in quello dell'India o della Spagna, senza che la unità artistica e la coerenza stilistica di questi padiglioni venisse minimamente intaccate minimamente. Uniche eccezioni, in un simile panorama uniforme e assurdo, sono i padiglioni delle democrazie popolari, nei quali, sia pure attraverso grossi errori e ingenuità d'ogni sorta (che analizzeremo più avanti) si avverte l'ansia di caratterizzarsi, di legarsi a una tradizione di cultura e d'arte nazionale e alla realtà storica e sociale di quei paesi.

Noi, naturalmente, non possiamo accettare come moneta contante un simile paesaggio artistico internazionale. Sappiamo che nei singoli paesi rappresentati alla Biennale operano anche artisti vivi e onesti, legati alle rispettive tradizioni nazionali e popolari, e nello stesso assurdo e arbitrario panorama che ci è stato ammannito a Venezia riusciamo qualche volta a cogliere l'eco di questi motivi, autentici esempi incoraggianti di queste ricerche.

Al formalismo astrattista si è aggiunto, questa volta, il surrealismo, come motivo livellatore del gusto internazionale e cosmopolita. Perchè s'è voluto dare alla mostra veneziana una etichetta che è senza dubbio tra le più screditate e insulse dell'arte (meglio, del costume) moderni? Certo non è un caso. Un simile indirizzo corrisponde a molte cose. Corrisponde alla lotta esplicita contro gli artisti realisti: cercando di distoglierli da ricerche serie e profonde, propagandando una forma d'arte piena di equivoci *contenutistici* e di complicazioni psicologiche e sessuali. Corrisponde probabilmente al tentativo di valorizzazione di una *scuola* dell'arte moderna non abbastanza affermata (sul mercato) come altre. Ma l'invito all'evasione è in ultima analisi il vero significato dell'accettazione surrealistica di un gesuita, ma un concetto critico, pescato nello scritto di presentazione alla mostra belga. Verrebbe da pensare davvero che l'aver accoppiato Bosch a un volgare pornografo come Delvaux abbia ben altro scopo che quello di mostrare la validità di una assurda tesi « fantastica » dell'arte. Si vuol incutere il terrore, si vuole richiamare allo ovile la pecorella smarrita e per far questo ci si vuole impaurire con inferni spalancati ad ogni passo.

Arte fantastica,,

Nel padiglione francese (che è pur sempre il padiglione-guida della Biennale) il surrealismo appare sotto l'etichetta di *arte fantastica*, con nomi di secondo e terzo piano nella scala dei valori del mercato artistico internazionale: Goerg, Massen, Labisse. Labisse espone un quadro dedicato a Carlotta Corday il quale costituisce una stupida offesa alla più alta e nobile tradizione popolare della storia francese. Oltre i surrealisti, Raymond Cogniat espone ancora una volta tutti gli aggruppamenti e le rituali scuole moderne, i « fauves », gli « astratti », ecc.: una noia infinita, se, per merito di alcuni autentici artisti non si avvertisse qua e là, al di fuori di tutte le artificiose classificazioni, la presenza vivificatrice del genio nazionale francese (mi riferisco in particolare a una grande *natura morta* di Detam, che è un « pezzo » di altissima poesia, e al « Nudo con scialle verde » di Matisse, del '21).

Un discorso particolare merita il padiglione belga per la evidente falsificazione storica della pittura di quel paese che ci viene presentata dagli allestitori. Basterebbe denunziare l'arbitraria maniera di giudicare « a posteriori » i caratteri consueti dell'arte fiamminga: quel certo modo di intessere favole su storie e fatti umani partendo da osservazioni e considerazioni minutamente « realistiche » e quotidiane. Altro che surrealismo! Proprio Bosch e Brueghel chiariscono il nostro assunto. Il punto di partenza, per una analisi del genere, deve essere il momento critico della società feudale e l'affermarsi di una visione del mondo (e dei sentimenti umani) propria della borghesia, la nuova classe che si accingeva a dirigere la vita europea. Ma il signor Emile Langui, Commissario del padiglione belga e personaggio « ufficiale » di quel governo, è di un altro avviso. Secondo il signor Langui, infatti, le esperienze storiche del popolo belga, lungi dall'indirizzarlo verso una visione realistica delle cose, lo distolgono dalla logica, dal palpabile e dal naturale, per spalancare agli artisti le « dighe del fantastico ». Partendo da queste premesse tutto il resto viene di conseguenza: « E' l'ora delle grandi paure e delle superbe beatitudini. I demoni danno nuovamente l'assalto al Cielo. Il Maligno confonde i regni della natura e l'immaginazione genera mostri spaventosamente reali ». Non è un brano tratto dalla predica di un gesuita, ma un brano tratto dalla presentazione del catalogo belga.

America amara

La *tesi* surrealista, accettata supinamente, porta a risultati spaventosi, e lo dimostra, nel padiglione greco, il pittore Nicos Engonopoulos, un volgare e meccanico applicatore di formulette e trovatine stupefacenti. La Grecia! Ma non vale la pena di esaminare ad uno ad uno quei padiglioni nei quali si realizza la linea coloniale della cultura figurativa.

Limitiamoci ad analizzare alcune personalità che emergono nel tristo mare. Gli Stati Uniti presentano solo cinque artisti, tra i quali vi è Ben Shahn, che è veramente un fortissimo e interessante pittore. Ben Shahn, d'origine russa, vive negli Stati Uniti dal 1906, e alla sua formazione d'artista non sono estranei certi dipinti « ingenui » dei dilettanti americani del primo Ottocento. Tuttavia l'arte di Ben Shahn si deve inserire nel grande filone espressionista europeo per intenderla in pieno; e la sua stessa attenzione ai contenuti e ai fatti della lotta democratica negli USA (fino al momento in cui non ha subito il ricatto del maccartismo) sono sulla linea dell'arte di Weimar. Alcuni dei fatti più drammatici della lotta democratica in America hanno trovato in Ben Shahn un narratore commosso. I suoi quadri su Sacco e Vanzetti e la serie dei dipinti dedicati al sindacalista Tom Mooney (condannato ingiustamente dai tribunali statunitensi) sono certamente tra i documenti più toccanti della vita americana. La quale è interpretata da Ben Shahn con spietata crudezza, ma anche con un sentimento di pietà e una commozione a volte molto profonda. Le recenti dichiarazioni maccartiste del pittore americano (pubblicate sulla rivista *Art News*) se hanno indignato per la villa che le ispirava, non possono cancellare con un solo colpo di spugna la storia di un artista.

Di grande interesse è anche l'inglese Francis Bacon, un trattista impetuoso e appassionato, ricco di mezzi espressivi notevolissimi, drammatico rivelatore di caratteri e di complicate psicologie. Saltiamo oceani e continenti senza trovare un solo pittore che interessi (anche il brasiliano Candido Portinari sembra voglia sacrificare la sua fantasia alle esigenze del gusto cosmopolita). Per incontrare un vero artista *dobbiamo* soffermarci un attimo nella sala dedicata all'Indonesia, dove espone un pittore, Kusuma Affandi, che è dei più notevoli in tutta la Biennale.

Nel padiglione della Germania vi è, anche quest'anno (ce ne fu una nel '48) una mostra personale di Paul Klee pittore romantico malgrado le classificazioni e le definizioni correnti. Anche Max Ernst è un artista che resiste ai trucchi e alla moda. Completamente privo di coerenza è invece Jean Mirò, che è tornato all'ovile franchista

Realtà e tradizione nelle nuove democrazie

Resta ora da esaminare brevemente i padiglioni delle democrazie popolari: Polonia, Romania e Cecoslovacchia. Ho già detto che in essi si avverte uno sforzo concreto da parte degli artisti di quei paesi impegnati nella lotta per il realismo socialista e nella ricerca di un contenuto nazionale e popolare. Fino a dieci anni fa in questi paesi avveniva esattamente quello che avviene oggi nei paesi colonizzati dalla cultura ufficiale della classe dirigente capitalistica. Gli artisti di Praga, di Bucarest o di Varsavia erano più legati alle botteghe di Rue de Seine che alla realtà storica e poetica dei loro popoli. Ora tutto è cambiato, e l'opera dell'artista si inserisce nella lotta generale di quelle nazioni per costruire una nuova società.

Sforzo cosciente

Naturalmente la prima soluzione che si è cercato di dare all'esigenza del realismo è stata quella di ripiegare sul puro fatto contenutistico e didascalico e sull'illustrazione naturalistica. Nello stesso tempo, gli artisti più avvertiti cominciarono a studiare il folklore e le tradizioni popolari per cercarvi la base di un più coerente linguaggio nazionale: una acuta e difficile opera di ricostruzione filologica che, accoppiata alla osservazione attenta e modesta del vero e della natura, ha dato in certi casi risultati notevoli. Gli artisti romeni mi sembrano, in questo senso, quelli che hanno fatto passi più decisivi. L'amorevole studio dei pittori ottocenteschi Aman, Grigorescu, Andreescu, Georgescu, ed altri, unito a una ricerca seria e impegnata dei nuovi mezzi espressivi, ha fornito risultati importanti nei grandi quadri di composizione e di racconto. Esemplare, in questo senso, mi sembra l'opera di Gavril Miklossy: « Grivitza 1933 », ispirata allo sciopero degli operai ferroviari di Bucarest nel '33. Il quadro, di vaste dimensioni e affollato di figure, è condotto con estrema serietà e rigore formale e riesce a dare un racconto quanto mai vivo e commosso di quell'episodio di lotta operaia. Miklossy ha guardato i maestri ottocentisti romeni, ma ha anche guardato Courbet e i pittori caravaggeschi italiani, e ha fatto bene. La sua via, insomma, mi sembra quella buona. Gli artisti romeni espongono inoltre a Venezia ottimi ritratti, come quello dello scrittore Mihail Sadoveanu, opera di Corneliu Baba, l'autoritratto di Camil Ressu e il ritratto del compositore romeno George Enescu, opera di Gheorghe Anghel.

I cecoslovacchi hanno presentato un vegliardo, maestro ancor oggi attivissimo e vivace: Ludvik Kuba, nato nel '63 e passato attraverso tutte le ricerche del secolo, sempre sostenuto da una onesta visione del vero e impegnato nello studio per rendere la natura nel modo più nobile e alto. Anche Vàclav Rabas e Martin Benka sono pittori della vecchia generazione. Rabas ha una tavolozza sobria e un disegno concreto e fermo. Molto bello un grande paesaggio di Praga di Jan Slavicek, arioso e vibrante. Ottime certe sculture di Ioef Kostka, di Jan Lauda, di Vincent Makovsky e, soprattutto, di Karel Pokorny. Mirabili le illustrazioni di Lùdo Fulla per un libro di racconti slovacchi, di Vincent Hloznik dal ciclo dell'insurrezione popolare slovacca e di Karel Svolinsky per il *Sogno* di Shakespeare.

Anche i polacchi hanno preferito puntare su tre « personali: un vecchio scultore: Xawery Dunikowski, del quale vi sono opere dell'lontano 1898 di ispirazione rodiniana e alla Meunier fino alle cariatidi in pietra per il grande monumento agli insorti della Slesia sulla Montagna di S. Anna, che è del 1947-1954. I disegnatori Tadeuss Kulisiewicz e Aleksander Kobzedej completano la mostra polacca. Si tratta di due illustratori acuti e molto abili, dei quali il primo ancora qua e là legato alla tradizione grafica un pochino espressionista polacca e il secondo, più spigliato, impegnato in una resa minuta ed episodica delle sue recenti esperienze cinesi e vietnamesi.

PAOLO RICCI

PERSONAGGI DI UNA CITTA' CHE COMMUOVE

Gente di Stalingrado

Mikeiev, vice-direttore di "Ottobre rosso,, - Una vita esemplare - "Abbiamo tirato su tutto con le nostre mani,, - Sulla collina di Mamaiev

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE

MOSCA, giugno.

Accade spesso che si sbagli quando si pensa di poter dare un giudizio su un uomo a prima vista. Ma allorchè a Stalingrado mi trovai di fronte Mikeiev, vice-direttore della celebre accaieria « Ottobre rosso », mi sarei sentito disposto ad attaccar lite con chi mi avesse negato che quell'uomo aveva grandi qualità. Robusto tanto da sembrar tarchiato, coi capelli ormai grigi, molto grigi, ma non vecchio, anzi ben piantato sulle gambe e dotato di palesi riserve d'energia, stampate sul suo viso largo e sanguigno, sulle sue grosse mani da fabbro: vice-direttore sta bene, ma non ci voleva poi tanto ad accorgersi che il mio tipo era stato prima di tutto operaio.

Quando lo lasciai ancora non sapevo gran che sul suo conto, tanto nel parlare di se era restio ad uscire dalla laconicità di una biografia di partito o di uno stato di servizio. Operaio lo era stato effettivamente, fonditore in una officina di Stalino, come suo padre del resto. Cominciò a studiare nel '27 e diventò così un tecnico che gradatamente seppe fare apprezzare le sue capacità. Erano ormai quarantun anni che « stava » nell'acciaio: una vita intera! Fin qui però, sebbene il suo caso potesse essere considerato esemplare, non vi era neppur nulla di troppo eccezionale: di vice-direttori del genere da noi non ne incontri molti, è vero, ma nell'Unione Sovietica la maggior parte dei quadri dirigenti potrebbe raccontarvi all'incirca qualcosa di analogo. Nel suo passato di cittadino sovietico vi era però una tappa supplementare che davvero caratterizzava l'individuo: dal '40 al '46 egli era stato responsabile dell'organizzazione comunista alla stessa fabbrica « Ottobre rosso » — capocellula, se volete — e come tale non si era mai mosso da Stalingrado.

Detto così — e lui lo disse così — anche questo particolare non sembrerà impressionante. Ma bisogna ricordarsi cosa è stata Stalingrado in quegli anni, e cosa è stato l'« Ottobre rosso » soprattutto — con la mobilitazione, la produzione di guerra, il trasferimento all'est, i mesi di battaglia per le strade, le diecimila bombe sulla fabbrica, il battaglione volontario degli operai che combatte in città e poi la liberazione, l'officina rasa al suolo e il primo acciaio che esce dal forno nel maggio del '43 — e ancor più bisogna tener presente quale è il ruolo che la società sovietica assegna al partito specie in frangenti così gravi — il partito è l'anima di tutto: dirige, organizza, mobilita, fa appello alla coscienza nazionale e di classe degli operai, ne stimola l'intraprendenza, ne tien desta la passione, ne convoglia quell'entusiasmo senza il quale nessuno di quei miracoli sarebbe possibile — per capire cosa è stata la vita di Mikeiev. E' un uomo politico sovietico. Non mi è parso speso male l'ordine di Lenin che, a quanto mi fu detto, gli era stato conferito.

Mezzi di fortuna

In un'altra celebre officina della città — quella dei trattori che porta il nome di Gerginski — il redattore del giornale di fabbrica, bel vecchio, alto, con un paio di baffi bianchi d'altra epoca, dichiarò di non aver preso parte alla battaglia. Cosa facevate dunque a quel tempo? gli fu chiesto. Faceva anche allora il giornale di fabbrica, come adesso. Dove lo faceva? con mezzi di fortuna negli anfratti di quella che era, ed è tuttora, la tipografia dello stabilimento. E il fronte dove passava? passava, se ho ben capito, dietro quell'altro capannone. Ma si può forse dire di aver partecipato alla battaglia quando non si ha avuto occasione di tirare un colpo di fucile? Parlammo poi anche con altri operai che colpi di fucile ne avevano tirati, poichè avevano fatto parte delle formazioni volontarie che difesero la città. Non tutti sono ancora in fabbrica — chi è andato in pensione, chi si è trasferito in altra località — ma ne resta pur sempre un certo numero. Nessuno però sembrava del parere di aver compiuto qualcosa di eccezionale: in fondo, chi non ha combattuto? Sono l'opposto del Miles gloriosus, ed in questo assomigliano a tutti i sovietici che ho conosciuto.

E' gente di Stalingrado e Stalingrado è una città che commuove. Non si può venire nell'URSS e non vedere Stalingrado: non soltanto per quel che questo nome rappresenta, ma perchè qui si capisce davvero l'Unione Sovietica. La città è in parte ricostruita e in parte no. Le fabbriche funzionano a pieno ritmo, più moderne e più potenti di prima, le case per alloggi sono risorte, interi quartieri ultimati, il centro è già a buon punto, esistono grandi palazzi dove trovi installati club operai, la nuova stazione è stata inaugurata giorni fa: altri quartieri invece offrono tuttora l'aspetto di un grande e provvisorio accampamento. Per ricostruire tutto si sono preventivati vent'anni: quello che si è fatto nei dieci già trascorsi garantisce che ci si riuscirà. Ma quanta mole di lavoro sarà ancora necessaria!

Avevo già visto parecchio tempo fa il bel documentario sovietico sulla battaglia di Stalingrado; ma quando l'ho rivisto qui, potendo riconoscere sullo schermo luoghi in cui ero passato mezz'ora prima, ho provato un'emozione cento volte più violenta. Si dice: tutto era rovine, il 95 per cento delle case era distrutto. Ma queste sono frasi che danno solo un'immagine approssimativa. In realtà Stalingrado non esistevo più. Tutto quello che tu vedi oggi è sorto dopo la guerra. L'albergo in cui alloggiai era il solo edificio del centro rimasto non so come in piedi: i suoi muri sembravano un setaccio. « Abbiamo tirato su tutto con le nostre mani! » ci disse una donna che si era fermata con la sua borsa della spesa accanto a noi mentre sostavamo sulla grande piazza in riva al Volga. Vi era nelle sue parole un accento di sofferta tenerezza come può averlo la madre per il figlio storpiato.

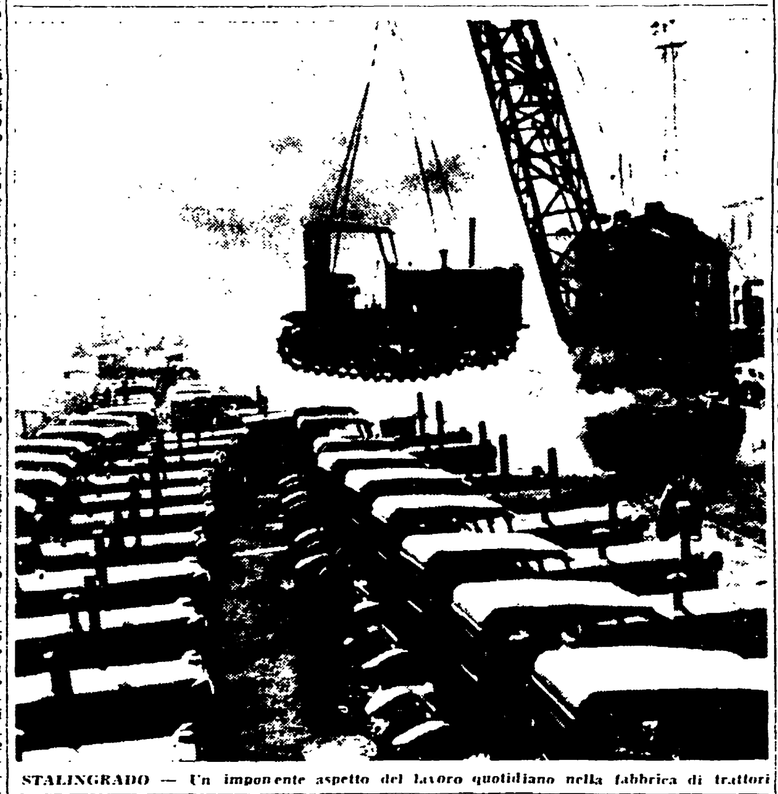
Vi è chi, venuto in Unione Sovietica, ha creduto di poter concludere che il regime sociale e interno a quello capitalista solo perchè la moda di Mosca non vale quella di Parigi o, che so io, perchè non si trovano qui rasoi elettrici buoni quanto quelli americani. Risponda a costoro la acciaieria « Ottobre rosso » due volte distrutta in un quarto di secolo — nel '19 durante la guerra civile e nel '42 — ed oggi dotata di una attrezzatura tecnica modernissima con la sua fila interminabile di altiforni. Dove sarebbe questo paese se tante volte non avesse dovuto, con un coraggio che incute rispetto a chiunque, « tirar su con le sue mani » quello che l'odio dei suoi nemici aveva distrutto nell'inutile speranza di annientarne il suo regime sociale? E' una domanda che si fanno anche i sovietici quando si guardano attorno e allora li vedi con gli occhi umidi.

Altura brulla

La collina di Mamaiev è una piccola altura brulla, dal nome tartaro, che alzandosi dal Volga divide Stalingrado in due settori per domanarli entrambi. Non ricordo quante volte sia stata presa e perduta, durante la battaglia. questa posizione strategica essenziale. Se tu chini oggi a grattare una manciata di terra non di rado cadrà che ti ritrovi in mano una scheggia, un bossolo e perfino il resto terroso di un osso umano.

Qua e là sorge qualche aiuola fiorita, coltivata con cura, attorno a un cippo commemorativo: ma accanto all'aiuola adesso giocano i bimbi sotto gli occhi dei genitori che spingono sin qui la loro passeggiata domenicale. Anche sulla piazza centrale della città trori delle tombe: celebri tombe come quella, che la gente stessa ci mostrò, di Ruben Ibarruri, il giovane figlio della Pasionaria che qui cadde combattendo. La folla adesso vi scorre attorno, senza tristezza ma non senza memoria. Anche la vita a Stalingrado è una vittoria.

GIUSEPPE BOFFA



STALINGRADO — Un imponente aspetto del lavoro quotidiano nella fabbrica di trattori

DOPO 2.170 ANNI

Ritrovati gli scheletri dei caduti di Canne

BARI, 28 — Durante lavori di aratura nella zona di scheletri sono affiorati a Canne, dove avvenne lo scontro tra gli eserciti di Roma e di Cartagine, nel l'anno 216 avanti Cristo. Una commissione di esperti si è recata sul posto nel tentativo di procedere alla raccolta dei resti umani, benchè il loro lavoro sia ostacolato dal fatto che il rinvenimento è avvenuto in una proprietà privata

Onorificenze coreane ai dirigenti bulgari

SOFIA, 28. — I giornali di oggi hanno pubblicato che il 23 di questo mese il Ministro della Repubblica Popolare Coreana, ha ocnsegnato le onorificenze con le quali il Consiglio Superiore della R. P. Corea del Nord premia i dirigenti del Partito del Governo ed altre personalità della R. P. di Bulgaria, consegnando gli ordini « Bandiera nazionale » di 1. grado a Valko Cervenkov, Giorgio Damianov, Anton Jugov, Georgi Chankov, Raiko Demianov, Todor Jiukov, Georghi Tzankov, Todor Prakhov, Peter Pantchevski, Mintcho Neitchev, Kiril Lazarov, Palo Pelovski, Rusi Christozov, Atans Dimitrov, Tanio Tzolov.

Ordini e medaglie sono stati ancora consegnati a 108 persone.

Queste onorificenze attestano la riconoscenza per lo aiuto che il popolo bulgaro ha dato al popolo coreano nel periodo della sua guerra per la liberazione. Alla cerimonia hanno parlato Valko Cervenkov ed il ministro coreano.

LE PRIME A ROMA

Paradiso notturno

Questo filmetto, di pretto sapore estivo, ha un inizio che sembra preludere ad una di quelle commedie superficialmente gradevoli e particolarmente adatte al clima canicolare di questi giorni: poi, invece, il ritmo della vicenda si affievolisce gradatamente fino a diventare stucchevole. Ecco, in due parole, di che si tratta: il capo di una banda di « bookmakers », di coloro cioè che imbastiscono colossali speculazioni sulle corse di cavalli e relative scommesse, è costretto a « cambiar aria » per un po' di giorni a causa di una commissione di inchiesta che vuole investigare sulle sue poco limpide attività. Durante il viaggio, incontra, sulle montagne della Georgia, una graziosa fanciulla coi piedi scalzi e le trecce, che canta come un angelo. Egli la porta a New York. Tutti s'aspettano che il gangster porti la ragazza alla perdizione. Invece è la sana montanara che, alla fine, redime il cinico peccatore, tanto da indurlo a spifferare, volontariamente, tutto sulle sue passate attività ed una nuova commissione.

Decisamente, la vicenda e il modo come è raccontata sono troppo scontati e dolciastri; cosicchè, tutto il brio di Mitzy Gaynor va sprecato, mentre Scott Brady e altri comprimari recitano nel solito modo stereotipato. Discreti un paio di « numeri » eseguiti con molta « verve » dalla Gaynor. La regia è di Harmon Jones.