Il fronte filosofico

Le nuove tendenze ideologiche dietro cui si ripara la reazione sociale rappresentano uno sbarramento sulla via del progresso e dell'allargamento della influenza intellettuale delle forze avanzate

... senza una solida base filosofica, non v'è scienza naturale, non v'è materialismo che possa sostenere la lotta contro la pressione delle idee borghesi.
LENIN

Non è indifferente per un grande partito marxista-leninista, com'è il nostro, che esercita compiti di direzione e di progresso in tutti i campi della società italiana, domandarsi, alla vigilia della sua Conferenza nazionale, qual'è la situazione nella quale ci muoviamo in quel settore della *battaglia delle idee* che è più propriamente quello della filosofia.

In che misura riusciamo a far avanzare in questo settore il materialismo dialettico e storico, ossia la concezione critica e scientifica di cui siamo portatori? In che misura riusciamo a tener aperta nel nostro Paese, anche attraverso il confronto ed il progresso delle idee, la via del socialismo? In quali forme si esercita oggi in questo settore la direzione ideologica della borghesia e dell'imperialismo?

Tutti sanno che la cultura italiana è stata dominata nei primi decenni del secolo, e fino alla seconda guerra mondiale, dalle filosofie idealistiche di stampo neohegeliano (Croce e Gentile). Quale che sia stata la loro efficacia culturale nei singoli campi, non vi è dubbio che esse segnarono, in correlazione con la stessa debolezza tecnica del nostro vecchio socialismo, un approfondirsi di quel distacco tra le correnti intellettuali del Paese e la vita del popolo, cioè la vita reale della nazione, che Gramsci ha scoperto e indicato come caratteristico della vita italiana (Togliatti). La guerra di liberazione, la rinascita del movimento operaio, la collezata ripresa di un movimento di pensiero marxista, hanno segnato lo sgretolarsi e la fine di quel predominio. Ma non hanno certo segnato la fine della reazione ideologica della borghesia che cerca oggi attivamente nuove strade anche sul terreno della filosofia.

Alla destra di questa reazione troviamo sempre, naturalmente, le varie forme di «spiritualismo», più o meno apertamente confessionali, largamente alimentate anche dai transfughi dell'idealismo gentiliano; la filosofia neo-scolastica e quelle correnti che in un modo o nell'altro si richiamano all'ortodossia cattolica: ma per quanto fortemente organizzate esse sono lungi dal ricoprire tutto il campo della filosofia ufficiale nel nostro Paese. Nè sembra che la stessa direzione vaticana sia in grado di porsi senz'altro per l'Italia l'ambiziosa mira di ridurre la nostra cultura a un carattere apertamente e totalmente confessionale, sul tipo ad esempio della Spagna. Credo che sia necessario tener presente questa circostanza per render si conto dell'indirizzo e dell'aspetto multiforme in cui si esercita la «pressione delle idee borghesi» oggi in Italia.

Ciò che caratterizza la situazione odierna, a differenza di quella protrattasi fino alla seconda guerra mondiale, è innanzi tutto l'assenza di grandi scuole, facenti capo a personalità anche individualmente predominanti, come furono a loro tempo, sia pure in forma assai diversa, il Croce e il Gentile. Vi è un moto più grande frazionamento e almeno fino ad oggi, una diminuita circolazione fra la filosofia in senso stretto e il resto della cultura. Mi è soprattutto rilevante, a me sembra, il mutamento oggi in corso di piattaforma ideologica.

✿

L'idealismo hegeliano crociano e gentiliano aveva indubbiamente profonde radici nella tradizione italiana del XIX secolo, anzi nelle più vigorose fra le correnti ideologiche che avevano accompagnato la formazione dello Stato borghese in Italia e che si esprimono nei nomi di Spaventa e De Sanctis. Di qui il Croce e il Gentile attinsero gli elementi del loro predominio: l'energia per il loro tentativo di unificazione e direzione della cultura borghese italiana, la volontà di porsi in un senso opposto a quello della sua origine «francese», mirare, per separare piuttosto che unire, la cultura italiana da quella mondiale. Il giorno in cui quella tradizione ricominciò a fare la sua parte, il pensiero europeo, e attraverso l'opera di Gramsci, veniva legittimamente ripresa in Italia del marxismo-leninismo, in forma progressiva e nazionale, il predominio dell'idealismo crociano e gentiliano doveva fatalmente esaurirsi. (Per il gentilianesimo naturalmente hanno cooperato anche altri elementi, relativi ai servizi aperti da esso resi al fascismo). D'altra parte quelle filosofie sono divenute insufficienti, o possono servire solo parzialmente (per esempio, il crocianesimo è tuttora dominante nella storiografia) all'allineamento odierno della grande borghesia italiana e alla sua soggezione diretta alle forze più aggressive dell'imperialismo internazionale, specialmente americano. Qui a mio avviso è la chiave della nuova situazione che si viene delineando nel campo della filosofia in Italia. In essa si rivela una rottura in corso con la nostra tradizione, un'irruzione del cosmopolitismo, un allinearsi sulle sue posizioni più caratteristiche. Quando alcuni anni fa, tempestivamente, il cosmopolitismo fu denunziato nell'Unione sovietica come il carattere prevalente dell'odierno pensiero reazionario della borghesia, riuscivamo ancora con difficoltà a dare a questa indicazione una corrispondenza concreta nella cultura italiana. Oggi essa è divenuta pienamente attuale.

Se consideriamo la nuova situazione, com'è giusto, in termini di lotta, vediamo che la battaglia della filosofia marxista-leninista si presenta ancora una volta su due fronti. Da una parte è sempre una battaglia contro la metafisica e in particolare contro le sue reincarnazioni moderne che hanno necessariamente la veste dell'irrazionalismo, dell'avversione più o meno dichiarata contro la ragione. Caratteristico esempio l'esistenzialismo, soprattutto nelle sue forme più estreme, nichilistiche e esasperatamente individualistiche, le quali coltivano la sfiducia nell'uomo, nella sua azione razionale, nel suo avvenire, e costituiscono oggettivamente un ponte verso il confessionalismo. (Non a caso sono considerate benevolmente dalla Chiesa cattolica). Ma l'esistenzialismo, se non è finito, è declinante, e le sue forme estreme ha avuto in Italia piuttosto risonanza pubblicistica e superficialmente letteraria che vera penetrazione filosofica.

✿

Per un altro verso la battaglia è contro le filosofie di derivazione e di tipo empirio-criticistico (come il neopositivismo logico) che hanno fatto in questi anni il loro ingresso ritardato in Italia. Sono nuove forme di idealismo, più o meno reticente, di origine empiristica (e che quindi ha rinunciato alla dialettica), le quali fanno leva su interpretazioni dei metodi e della problematica odierna delle scienze della natura, in ispecie della fisica. Già nel 1922 Lenin avvertiva che «dal brusco sovvertimento cui soggiacciono le scienze naturali moderne nascono continuamente scuole e tendenze filosofiche reazionarie più o meno importanti»: ma fin dal 1908 egli aveva criticato le origini e le prime basi teoriche di questo movimento, e ne aveva indicato il significato ideologico di classe, in una delle opere fondamentali della filosofia marxista, *Materialismo e empiriocriticismo*. Ai tempi del predominio di Croce e Gentile essa avrebbe potuto sembrare non direttamente attuale fra noi: oggi lo è pienamente, ed è uno degli strumenti teorici più potenti che abbiamo fra le mani.

A questa corrente sono da avvicinarsi le nuove teorizzazioni della sociologia, sorgenti sotto l'influenza della sociologia americana. L'errore fondamentale che si sviluppa in questa tendenza, mentre si intenta la moderna teoria *Human relations* che cerca soluzioni al problema del miglior funzionamento delle fabbriche, ad opera dei nostri monopoli, e lo giustifica e divinizza ideologicamente.

Che cosa caratterizza il complesso di queste nuove tendenze? Esse non si presentano come metafisica o irrazionalismo, ma anzi all'opposto, come la forma più moderna e scientifica. Questa critica falsa in verità ha in mezzo ai suoi propugnatori gli stessi esponenti della scienza, che si esprime talvolta nella pretesa di trarre a una visione dimostrativa e organica della filosofia marxista nel suo movimento, e di unificazione e direzione della cultura borghese italiana, particolare di quella sua sociale e storica, in cui vi sono elementi nell'affermazione del carattere contenuto e dei limiti della conoscenza umana scientifica, e soprattutto in forma più o meno accurata della critica dei metodi e delle tecniche dei veri e propri di ricerca scientifica, e che senza principi e sanzioni [illegible] (che [illegible] una deformazione nostrana della complessità ed efficacia di differenziazione dell'azione moderna) e oggi [illegible] [illegible] del cosmopolitismo in filosofia. Questo pretesto [illegible] e razionalismo [illegible] il marxismo di metafisica e di fatto, quando [illegible] a parlarne, lo ma-schera metafisicamente, secondo una buona tradizione del «criticismo» borghese) non offre alcun punto di resistenza alla reazione sociale, nè impegna in alcun modo l'uomo alla lotta contro di essa: è dunque, oggettivamente, al suo servizio. E anche da esso, evidentemente, non è difficile gettare il ponte verso il confessionalismo e il fideismo.

✿

Non vi è dubbio, mi sembra, che il fronte filosofico del marxismo-leninismo deve impegnarsi oggi anche in Italia nella lotta contro queste forme di filosofia reazionaria, che qui ho appena potuto delineare sommariamente e certo in modo insufficiente e incompleto. Questa lotta deve avvenire attraverso una discussione seria e una precisa informazione, anche se essa costi fatica, secondo lo insegnamento dei nostri classici; non imitandone in modo puramente estrinseco e pappagallesco le forme polemiche, ma assimilandone profondamente i principi e la sostanza critica. Il che avviene sopratutto nell'applicazione alle concrete circostanze attuali, e quindi nella pratica, che in questo caso è lo sviluppo della discussione stessa. In questo tipo di dibattito non siamo ancora, mi sembra, sufficientemente avanzati.

Queste nuove tendenze filosofiche e ideologiche, dietro cui si ripara la reazione sociale e la sua alleanza col confessionalismo, e che costituiscono in filosofia la forma odierna principale di «pressione delle idee borghesi», non rappresentano più oggi, come accadeva al tempo del revisionismo o quando Lenin scriveva *Materialismo e empiriocriticismo*, una minaccia seria alla saldezza teorica del marxismo-leninismo. Ma esse rappresentano, in un paese come il nostro, ancora dominato dalla borghesia e dall'imperialismo, uno sbarramento sulla via del progresso e dell'allargarsi dell'influenza intellettuale delle forze socialmente avanzate. Perciò il modo con cui il dibattito viene condotto ha particolare importanza. Esso per la sua stessa tematica, intorno alle scienze della natura e intorno alla società, offre fondamentali elementi di ammodernamento della nostra cultura filosofica. Non bisogna dimenticare che questi temi erano stati tagliati fuori dal vecchio idealismo crociano-gentiliano e indubbiamente in reazione a ciò molti giovani sono stati attratti dalle nuove tendenze. Un serio approfondimento di quei temi, per il quale possediamo i migliori strumenti critici e di metodo, è dunque essenziale. E' un compito comune a filosofi e scienziati. L'esaurimento e il declino delle forme tradizionali dell'idealismo italiano determina un vuoto e uno spazio largamente aperto, nella nostra cultura, se sapremo lavorare con vigore, alla concezione scientifica del materialismo dialettico.

CESARE LUPORINI

NELLA GALLERIA D'ARTE MODERNA IN ROMA

Gli artisti d'Israele cercano una loro strada

Nove pittori e uno scultore - Tra la realtà della vita e il gioco intellettualistico - Besem e Loutchanski affrontano i temi contemporanei

Alla Galleria d'arte moderna in Roma sono state esposte le opere di pittura e di scultura di dieci artisti d'Israele, nove pittori e uno scultore, già presentate quest'anno alla XXVII Biennale di Venezia. Un panorama che è ben lungi dall'essere completo, ma che e comunque indicativo di alcune tendenze dell'arte contemporanea d'Israele. Assai interessante è l'atteggiamento spirituale di questi artisti israeliti che, mentre si manifestano tenacemente legati a temi e motivi religiosi del Vecchio Testamento, hanno invece debolissimo interesse per la vita contemporanea del loro paese e aderiscono con grande entusiasmo, e senza badare per il sottile nella scelta, alle esercitazioni più vuote e oziose delle piccole accademie formalistiche europee. Si avverte un po' in tutti la preoccupazione di dar vita a una propria autonoma tradizione artistica nazionale, ma la ricerca in questa direzione avviene meccanicamente sul piano del cosmopolitismo e di una comune scelta tematica. Per questi artisti, il problema di un linguaggio di espressione ha la precedenza sulla stessa spontaneità di creazione; il risultato è una specie di anonimato modernista in cui, come in una galera, si avviliscono e soffocano dei veri talenti. Il tentativo di creare un'arte nazionale moderna sulla base di una comunità formalistica obbediente ai canoni di alcuni «maestri» europei, anziché sulla base di un rapporto profondo vivo e libero con la vita del loro paese, può portare gli artisti d'Israele all'inaridimento e a una lenta morte. Alcuni giovani artisti avvertono già questo pericolo, e si muovono in ben altre direzioni; è certo nelle loro mani, la possibilità di svincolare l'arte dal cosmopolitismo per imprimerle un impulso nuovo e coraggioso.

Mordechai Ardon è tra i più anziani pittori di Israele; la sua formazione culturale è avvenuta principalmente in rapporto col movimento artistico della «Bauhaus» dell'architetto tedesco W. Gropius. In Israele egli esercita tuttora una funzione direttrice della cultura artistica anche con l'insegnamento; molti giovanissimi artisti, che pure oggi muovono per vie del tutto opposte, sono stati suoi allievi. Il mestiere, di cui egli fa sfoggio con eleganza e destrezza, non gli manca davvero. Per il colore Ardon ha una sensibilità quasi morbosa e tutta la sua abilità di pittore, chè di sola abilità si tratta, è spesa per rendere impasti densi e suggestivi di colore in croste spesse, come ammuffite e invecchiate quasi a creare un senso di antico. Un astrattismo nebbioso e romantico, tra erotico e mistico, in cui pezze di colore giustapposte simulano immagini naturali.

Luoghi comuni astratti

Aharon Kahana oltre che pittore è abile ceramista. Anche egli astrattista, ma assai più arido e scheletrico, ha il merito di aver ridotto la pittura quasi al nulla, al giuoco più ozioso mascherato dietro un falso intellettualismo che trae nutrimento esclusivamente da passi biblici. Coetaneo di Kahana è Yeheskiel Streichman, lituano: colori gettati sulla tela come una materia informe, quasi repellente, e la reazione dell'osservatore è tutta sensitiva e decisamente di istintiva ripugnanza.

Moshe Tamir è nato a Odessa nel 1924; ha studiato in Italia particolarmente la tecnica dell'affresco. Nulla più di un certo mestiere e di una certa chiarezza.

Haim Atar è di origine ucraina. Pittore figurativo, dipinge nell'ordine di un espressionismo macerato e tormentato, in cui non è originalità, ma solo una maniera sbirciata frettolosamente dai quadri di Soutine. Bezalel Schatz è nato a Gerusalemme nel 1912. Della sua pittura si può solo dire che riunisce tutti i luoghi comuni e volgari della moda astratta; un esempio abbastanza chiaro di ozio intellettuale e di snobismo. I sei disegni di Leopold Krakauer, nato a Vienna nel 1890, sono di un sensibilismo assai sottile. Il segno è tremolante, sembra che ogni cosa vada in decomposizione: alberi, monti e paesi. Il suo disegno è un esempio tipico di un equivoco letterario e intellettualistico: ad un rovo, ad una spina egli attribuisce un valore surnaturale e simbolico: ecco allora lo *Spino assassino*, il tronco di albero spezzato e contorto che finge una forma umana a simboleggiare il *Popolo martirizzato* (1940). Non è certo da mettere in dubbio la sincerità del pittore, che evidentemente voleva qui simboleggiare la persecuzione degli ebrei da parte dei nazisti e dei fascisti, ma nulla di questo è detto nel disegno.

Nei disegni più recenti è evidente come egli abbia trovato nel pittore inglese Sutherland e nei suoi rovi spinosi un esempio da meditare.

L'influenza degli italiani

Assai modesta è Anna Tichò con i suoi sette disegni eseguiti con la minuta calligrafia di un topografo. Il più vivo e robusto dei pittori d'Israele qui presenti è sicuramente il giovane Naftali Besem. Sei chiari disegni eseguiti con mano sicura e osservazione acuta.

E' l'unico che affronti con coraggio tipi e paesaggi contemporanei; il disegno è robusto anche se talvolta, proprio quando vuol essere essenziale, risulta arido e semplicistico. La forma è ampia, tende a trasferire in una monumentalità senza retorica anche il gesto umile della *Donna che taglia il pane* o della *Donna che lava il pavimento*. E' evidente che sulla sua arte ha agito in maniera decisiva e chiarificatrice l'odierna pittura realista italiana: due nomi primi fra gli altri: Guttuso e Treccani. Un artista, il Besem, di cui sicuramente si dovrà tornare a parlare.

Jacques Loutchanski è nato settantotto anni fa in Russia. Ha vissuto per oltre quaranta anni a Parigi. Le sue sculture in bronzo, legno e pietra sono di carattere accademico, ma certo di un'accademia dignitosa in cui lo scultore si muove con una certa libertà. In possesso di un mestiere solido e di una cultura che facilmente unisce la conoscenza della scultura italiana del '400 e del '500 a quella delle più avanzate ricerche degli scultori moderni, il Loutchanski realizza sculture semplici e fredde in cui è appena un accenno di deformazione in funzione espressiva, specialmente nel ritratto; il *Ritratto del lattaio* (1920), il busto di *Giovane donna* (1935) e la testa di un *Giorane operaio* del '53, sono le opere più vive e umane tra quelle esposte, e in esse sembra che si sia sciolto quel ghiaccio spirituale che caratterizza invece le altre.

D. M.

Le prime a Roma

MUSICA

Il principe Igor

Il principe Igor, l'opera in un prologo e tre atti alla quale Alessandro Borodin lavorò, in varie riprese, durante il lasso di tempo intercorso tra il 1869 e la sua morte (1887), opera rimasta incompiuta e terminata poi da Rimski-Korsakof e da Glazunof, è tornata ieri, dopo una certa assenza, sulle scene del nostro teatro lirico.

Ispirata al *Cantare delle gesta di Igor*, essa trasporta lo spettatore in un'azione che si svolge verso il 1180, nella parte meridionale della Russia. Igor, principe di Seversk, parte per affrontare in campo aperto i polovesi invasori. Durante la sua assenza però il principe Galitski usurpa il suo potere, menando vita dissoluta. Igor frattanto è prigioniero dei polovesi, temporanei vincitori. Mentre questi ultimi premono attorno alla città, Igor riesce a fare ritorno tra i suoi stabilendo l'ordine e portando con se la speranza di sconfiggere il nemico unitamente alla certezza di un domani migliore. La tematica da cui parte quest'opera è quindi vasta e spiccatamente nazionale. Essa tratta gli argomenti tipici della lotta e della resistenza vittoriosa contro gli invasori. Musicalmente il dramma scorre su due strade parallele. Da un lato, nelle scene corali, di massa, è più che evidente l'ottimo uso di materiale derivato da espressioni popolari nazionali: le melodie risultano nette, ben scandite nel loro ritmo, inobliabili come disegno. Dall'altro, sopratutto quando i personaggi esprimono i loro sentimenti individuali, la musica sembra aderire a formule più generiche, poichè accoglie in se inflessioni comuni a gran parte del teatro musicale del secolo scorso. Sopratutto nel dipingere gli stati d'animo della moltitudine Borodin raggiunge effetti ricchi di vita drammatica intensa; da essi deriva senza dubbio la notevole originalità del *Principe Igor*. Simile ad un affresco dipinto a grandi linee esso colpisce, di primo acchito, per l'immediatezza delle situazioni e dei sentimenti che esprime con vivo e fedele senso realistico.

Affidata alla direzione di Gianandrea Gavazzeni, quest'edizione dell'opera di Borodin ha avuto particolari momenti di efficacia grazie sopratutto alla presenza di Boris Christoff nella doppia parte di Galitski e di Konciak. Elisabetta Barbato ha dato la sua buona voce alla figura di Jaroslavna, la sposa di Igor. Quest'ultimo era impersonato nobilmente da Paolo Silver. Fedora Barbieri, Anna Maria Canali, Alvino Misciano, Alfredo Mariotti e Renato Ercolani erano i eminenti personaggi. Nelle danze del secondo atto, coreografia di Boris Romanoff, da Michael Fokine, hanno primeggiato Mirdza Kalnins, Rossana Pacciarelli, Wally Podelvento e Guido Lauri. La regia, di Riccardo Moresco, ha dimostrato la necessità — in siffatti spettacoli per i quali conviene invocare una direzione unitaria e ben viva — di creare e inventare soluzioni nuove e maggiormente efficaci nei quadri d'insieme. Il pubblico ha decretato un bel successo allo spettacolo, applaudendo ripetutamente tutti gli interpreti.

m. z.

QUATTRO CHIACCHIERE COL REGISTA GLAUCO PELLEGRINI

Una sinfonia d'amore nella Vienna di Schubert

Il giovane musicista e l'ex comico dell'arte napoletano - Approfondita ricostruzione d'ambiente attorno alla figura del protagonista - Le riprese in Austria e il lavoro a Cinecittà

La notte dell'ultimo dell'anno ci capitò, in casa di un comune amico, di incontrare Glauco Pellegrini e la sua famiglia. La serata ebbe gli episodi che per San Silvestro sono comuni in quasi tutte le case. Brindisi allo scoccare della mezzanotte, strette di mano, abbracci, qualche previsione sull'anno nuovo. L'unico fatto imprevisto, la sorpresa, fu rappresentato da una specie di «rivista da camera» che i tre figli di Pellegrini, Edy, di 14 anni, Francis, di 12 anni e Alex di 8 anni imposero di prepotenza ai presenti. Questa «rivista» si concluse con uno sketch sul cinema, nel quale, sull'aria di un valzer viennese, si accennava, fra l'altro, ad un «fitmone» girato dal «babbone».

L'idea del film

Il «babbone», cioè il regista Glauco Pellegrini, senza prendersela per i poco riguardosi apprezzamenti alla sua mole, abbracciò teneramente i figli. Più tardi, in quella lunga conversazione di fine d'anno, il discorso cadde anche sul «filmone», l'ultimo lavoro cioè di Pellegrini, «Sinfonia d'Amore». Il regista che, disse, voleva vivere qualche ora di esclusivo riposo, insieme ai figli, la moglie, la madre, qualche amico, si rifiutò scherzosamente di approfondire lo argomento. Fortunatamente, però, acconsentì a riprenderlo qualche giorno dopo al caffè «Canova». Qui, illustrando alcuno racconto con i fotogrammi più importanti, il regista di «Gli uomini che mascalzoni» ci raccontò il soggetto e le vicende della sua ultima fatica.

«Sinfonia d'amore», ci disse, è un film in technicolor sulla vita di Franz Schubert. Precisamente si svolge tra il 1820 e il 1828, negli ultimi anni di vita cioè del grande musicista austriaco. La prima scena rappresenta la sala di una accademia musicale a Vienna. E' l'anno seguente a quello della morte di Schubert. La città commemora il musicista (il cui genio fu riconosciuto solo dopo la morte) con una solenne esecuzione dell'«Incompiuta». La sala dell'Accademia è strabocchevole di folla. E folla è sulle scale, nella piazza sottostante. Tutta Vienna è accorsa alla commemorazione dell'uomo che aveva dichiarato di scrivere la sua musica «per il popolo». Questa scena, che costituisce il prologo del film e in fondo un amaro commento (Schubert morì in miseria e quasi oscuro), si conclude con lo scoprimento della lapide al musicista. Poi il racconto torna indietro nel tempo, al giorno in cui Franz Schubert (l'interpretazione è di Claude Laydu) se ne viene nella capitale austriaca a bordo del carro della famiglia di un girovago ex «comico dell'arte» napoletano (Paolo Stoppa). Il musicista è chiamato ad eseguire la sua «messa in fa» in occasione del centenario della cattedrale viennese. Si è detto a Schubert che l'imperatore stesso verrà ad assistere all'esecuzione della messa, e da qui potrebbe venire la fortuna del musicista. Purtroppo l'imperatore non si farà vivo e la vita a Vienna diviene, per il giovane Schubert, una dura lotta. Egli può avere da mangiare solo consegnando all'oste un «lieder» (canzone) ogni sera, che poi viene eseguito dall'orchestrina della locanda. La miseria, e lo isolamento, il disprezzo cui per la sua condizione lo condanna l'alta società viennese impediranno a Schubert di avvicinare perfino l'uomo che rappresenta il «suo idolo musicale», il suo maestro ideale Ludwig Van Beethoven, e gli impediranno di realizzare il suo sogno d'amore per la contessa Carolina Esterhazy (Marina Vlady), nella cui casa era stato chiamato come insegnante di musica. Conscio anche della sua situazione d'inferiorità sociale Schubert tacerà dal castello degli Esterhazy e, perseguitato dalla miseria e dalla sfortuna, si spegnerà a Vienna nel 1828, a 11 mesi dalla morte del suo «maestro». Beethoven assistito da una donna del popolo (Lucia Bosè) che lo ama profondamente e scopre, nei momenti più disperati, darogli la forza di continuare, di trovare nella sua musica una ragione di vita.

«L'idea di questo film — ci racconta Pellegrini — mi venne quando presi parte alla realizzazione di «Puccini». Mi resi conto allora che il cinema può raccontare al popolo la vita di personaggi storici, di artisti presentandone gli aspetti più veri e senza bisogno di dedicare la maggiore attenzione alla descrizione (quasi sempre fantastica) del le avventure di alcova di questi personaggi e artisti. Ora «Sinfonia d'amore» non si è liberata completamente da questi difetti propri ai film del genere. Ci sono i due personaggi femminili della contessina e della donna del popolo e nel film hanno il loro peso. Purtroppo un regista per riuscire a fare un film come «Sinfonia d'amore» è costretto a piegarsi ai criteri «commerciali» imposti dal produttore. Tuttavia, rispetto ad altri lavori del genere, un notevole passo in avanti è stato fatto. C'è stata un'approfondita ricerca storica, abbiamo tratto da memorie, lettere del musicista, documenti dell'epoca gli episodi più importanti e, in questa ricerca, siamo riusciti perfino a trovare la Vienna la «Messe in fa», una composizione di Schubert in Italia quasi sconosciuta, se non del tutto. Nei dialoghi si trovano frasi letteralmente tratte da memorie e lettere del musicista. Anche la ricostruzione dell'ambiente è stata scrupolosa. Per tre mesi siamo stati in Austria e numerose delle scene hanno potuto essere girate nei luoghi dove si svolsero le vicende schubertiane. Fra l'altro ci siamo recati in una grandiosa azienda agricola presso Melk, sul Danubio, che in già proprietà degli Esterhazy ed è ora un fiorente «colcos». Le autorità sovietiche della zona e i dirigenti del «colcos» hanno favorito il nostro lavoro e numerosi contadini colcosiani sono stati comparse in una scena campestre.

Passi avanti

Dopo le riprese in Austria i lavori si sono spostati a Cinecittà nei cui teatri di posa sono stati fra l'altro ricostruiti con esattezza di particolari il grande «Prater», di Vienna, la accademia di musica, la soffitta di Schubert.

«Una precisa ricostruzione dell'ambiente, che trasporta lo spettatore nella Vienna di un secolo fa e dunque, prosegue Pellegrini, uno dei passi avanti di «Sinfonia d'amore», rispetto agli altri film del genere. Un altro può essere considerato, spero, il ritratto della società dell'epoca con tutte le sue ingiustizie, (miseria di Schubert, suo isolamento sociale, eccetera) e anzi giudico questo aspetto come uno dei più importanti del film. C'è poi il colore. «Sinfonia d'amore» è un film a colori, non un film «colorato»; intendo dire che qui il colore ha una sua precisa funzione illustrativa (vale la pena, a questo proposito, di ricordare che Pellegrini occupa un posto importante nel film a colori in Italia, avendo fra l'altro realizzato i due primi documentari in ferraniacolor n.d.r.). Infine ritengo «Sinfonia d'amore» non inutile anche dal punto di vista culturale. Naturalmente ciò non toglie che io mi impegni a lavorare meglio, più in profondità qualora dovessi affrontare un'altra fatica del genere. Per quello che può essere il valore artistico logicamente non mi pronuncio: la parola sarà ai critici quando il film uscirà (attualmente sono in corso i lavori di montaggio e doppiaggio), cioè in marzo».

Aggiungiamo noi qualche altro dato. La lavorazione del film è stata preceduta da una lunga preparazione (ricerche di documenti, eccetera). Complessivamente «Sinfonia d'amore» ha occupato Pellegrini e i suoi collaboratori per circa due anni. Gli interpreti principali li abbiamo citati nel racconto della trama. Possiamo aggiungere Gino Bechi, nella parte del grande baritono Vogl e l'attore austriaco Heinz Moog, nell'interpretazione del personaggio del conte Esterhazy.

E ora non ci resta che attendere la proiezione di «Sinfonia d'amore», con la speranza che esso davvero ci presenti una novità, una buona novità, nel campo dei film storici.

MARIO PINZAUTI

Claude Laydu (Schubert), Gino Bechi e Lucia Bosè nel film di Pellegrini «Sinfonia d'amore»

"Nazionali,, o "canaglie,,?

Una nuova sentenza aurea se scolpita da ieri nel firmamento politico italiano. Eccola «Chi è antifascista è una canaglia». Tale sentenza è apparsa su Lotta politica, organo settimanale ufficiale del MSI, il partito «nazionale» il cui segretario Michelini, come noto, è stato recentemente ricevuto dall'onorevole Scelba. Tale sentenza, vale anche la pena di aggiungere, non è firmata se non con uno pseudonimo; poichè, com'è anche noto, «il coraggio uno non se lo può dare» (come diceva Don Abbondio). E i fascisti, poverini, non ci provano neppure a darselo.

Ma non è questo il problema. La questione che ci interessa rilevare, ai margini di questa aurea sentenza inserita nel corpo di un corsivo contro Gaetano Salvemini, «porco, parassita, antifascista per invidia, spia, padre spirituale del teppismo resistenzialista, ecc.», è che essa pone un quesito degno di attenzione e di soluzione. E tale quesito, in fin dei conti, e una costatazione, un'accusa precisa che riguarda un po' tutti, anche l'on. Scelba. Il quale, a questo punto, dopo la presa di posizione di Lotta politica, deve pur dirci come la pensa: se cioè lui preferisce essere fascista oppure «canaglia». Di qui non si sfugge, la logica è quella che è, e se qualche difetto ha la sentenza di Lotta politica, non è certo la mancanza di chiarezza. «Chi è antifascista è una canaglia», dice; e allora come la mettiamo, on. Scelba, autore della legge sulla repressione delle attività neo-fasciste, Presidente del consiglio di un governo che si dichiara ancora antifascista, tutore di un ordine pubblico nel quale fra gli altri reati è contemplato quello dell'«apologia di fascismo»? Come la mettiamo, onorevole Saragat? Come la mettiamo, onorevoli De Caro, Pacciardi, Villabruna e quadripartiti «democratici ed antifascisti»? Tutte «canaglie», corrinte e proterve? Tutte «canaglie» insieme al generale Cadorna, «teppista resistenziale» peggio di Salvemini? Un chiarimento sarebbe urgente.

Carte in tavola dunque: al fascisti è scappato detto di bocca il loro recondito pensiero. Non ce l'hanno solo con noi, come è ovvio, ce l'hanno con tutti gli antifascisti. E allora? Noi dubbi non ne abbiamo, incertezze neppure: «canaglie antifasciste» siamo sempre stati, e sempre rimarremo. Ma voi? C'è chi cerca di porvi in imbarazzo, oggi, chi vi pone al bivio: o «canaglie antifasciste» o «galantuomini nazionali». Che scegliete? Ditecelo chiaro: ma per carità, non ci venite a dire che «siamo tutti italiani». I fascisti non sono italiani. Sono italo-fascisti, ch'è tutto un'altra cosa.

m. f.

VISITE in libreria

ARNALDO FRATELLI, *Donna sola*, Milano, Bompiani, 1954.

La protagonista di questo romanzo, Delfina Zeno, che secondo un uso ormai comune si confessa in prima persona, incomincia a scrivere le sue memorie il 3 gennaio 1953, alla quale data ha compiuto cinquantotto anni. E' venuto per lei il tempo di legger chiaro in sè stessa, e cioè di ricapitolare la sua vita rivivendola nel ricordo e interpretandola al lume dell'esperienza che gliene è venuta. E' una donna un po' eccentrica. Cresciuta in una di quelle famiglie della solida borghesia romana dell'altro secolo, di principi tradizionali e a regime patriarcale, ne esce deliberatamente per dedicarsi alla pittura e se ne va ad abitare in uno studio di Via Margutta. La sua vita libera la nascere molte dicerie sul suo conto; ma in verità Delfina, anche per colpa del suo temperamento, non ha troppa fortuna con l'amore. Ama solo due uomini e nessuno dei due è il suo amante: si tratta solo di due «amori bianchi». E' anche l'oggetto, ma senza cedervi, dell'equivoca passione di una scultrice sua amica. Invece le capita di soggiacere, al tempo della Liberazione, all'inconsapevole violenza di un soldato americano.

Ma non staremo qui a riferire altri particolari della sua vita. Importa dire piuttosto che solo apparentemente questo romanzo si risolve in un «ritratto di donna». Il suo più vero interesse non sta infatti nelle vicende e negli affetti personali della protagonista, ma è nell'intrecciarsi della sua vita con quella degli altri, nel suo procedere nel solco degli avvenimenti storici. Fin da *Capogiro*, il suo primo fortunato romanzo, Fratelli si è sempre studiato di non isolare i suoi personaggi dal loro mondo sociale; e perfino nella loro psicologia intima si poteva vedere qualche cosa di documentario, e cioè di caratteristico della loro epoca. Codesto impegno, anche per certe punte polemiche, è risultato con più spiccata evidenza nel romanzo precedente, *Controvento*. Ma sempre c'era qualche cosa di libresco e di intellettualistico, e perciò di convenzionale, che assai meno si osserva, anche se non è in tutto scomparso, in questo *Donna sola*. Qui la tela è più vasta, e il romanzo prende corpo nella configurazione di due epoche sociali, quella precedente la prima guerra e quella che dal 1914 giunge fino a oggi. Facilmente poteva avvenire di guardare nostalgicamente al passato come a un tempo mitico, come a un bene perduto. E non è da dire che un sentimento siffatto sia del tutto estraneo a Fratelli.

Ma quel che lo interessa è piuttosto il passaggio da una epoca all'altra, la trasformazione che è avvenuta. Perciò il suo racconto si rifà alla epoca umbertina, quando «la gran massa della popolazione italiana, specie nel Mezzogiorno, era ancora formata di gente abbrutita dalla miseria: ma la borghesia fioriva, e con essa le industrie e i commerci». E Fratelli ricostruisce infatti la storia di una di codeste famiglie borghesi, già minata all'interno, ma ancora tenuta insieme dall'autorità del nonno Matteo. Credo che le pagine più felici del romanzo siano queste. C'è distacco critico e affettuosa rievocazione. Oltre che documentarsi, si avverte che lo scrittore si è riportato alle memorie della sua adolescenza. Poi nel 1914 comincia con la morte del nonno la disgregazione, il disfacimento di quel nucleo. La storia interna della famiglia si dirama nelle vicende generali della nazione. E non è solo la fine di una singola famiglia; ma dell'istituto stesso. E' il tramonto di una mentalità, il sostituirsi rapido di una concezione della vita a un'altra, il disintegrarsi e nello stesso tempo il corrompersi e l'inasprirsi della società borghese nel ventennio fascista; e alla fine anche codesta nuova mentalità viene spazzata via dalla guerra e dalla Liberazione, e in mezzo alle rovine della borghesia si profilano già il volto e i diritti del proletariato.

A questo punto il tema poteva trasformarsi in una tesi; ma si veda con quanta cautela e con quanta finezza lo scrittore suggerisca, più che non dica, il suo pensiero. Specialmente qui fanno le loro migliori prove quell'aristocratica discrezione, quel senso oraziano della misura, quel *ne quid nimis*, che sono fra le doti più apprezzabili della sua narrativa.

GAETANO TROMBATORE

LIBRI RICEVUTI

***Quando gli uomini creavano gli Dei*. Raccolta di miti e di leggende dell'antichità classica, a cura di Fausto Codino. Bari, Laterza, 1954.**

VITO PANDOLFI, *Antologia del grande attore*. Raccolta di memorie e di saggi dei grandi attori italiani dalla riforma goldoniana ad oggi, preceduti da scritti critici dei maggiori studiosi dell'epoca e da una introduzione storica. Bari, Laterza, 1954.