Ritorno di Eisenstein

E' l'ora dei classici. Il cinema torna alle fonti: si ferma a meditare sull'insegnamento dei maestri, mentre il grande pubblico (non gli specialisti dei cine-club, ma gli abituali consumatori del prodotto cinematografico) può, finalmente, assaporare il gusto di opere rivoluzionarie, che incisero profondamente sui valori estetici del mondo moderno. Il pubblico si accosta a queste opere con rispetto, ma senza timore riverenziale. Un cinematografo non è mai un museo. Il cinematografo è un luogo della vita di tutti i giorni: lo spettatore sa che pagando il biglietto ha diritto a «godersi» lo spettacolo, e a formulare un suo perentorio giudizio. Sa di essere lui, in fine dei conti, l'arbitro della situazione. A lui è destinato il prodotto cinematografico. Lui solo ne potrà valutare la «fruibilità», determinandone, quindi, il successo o il fallimento. (Naturalmente, il pubblico può sbagliare, e le cronache ci parlano di madornali incomprensioni del gusto corrente verso opere più che meritorie, e di ravvedimenti postumi, o di troppo facili entusiasmi sull'onda della moda e del conformismo suggerito dal *battage* pubblicitario; ma non è di questo che qui si parla: vogliamo soltanto mettere in evidenza che l'abitudine a sentirsi «giudice» davanti ai film della produzione commerciale, fa sì che lo spettatore si trovi perfettamente a suo agio anche di fronte a film di grande impegno artistico, senza provare ombra di quel paralizzante timore riverenziale che un visitatore occasionale di musei — dei nostri disabitati musei — prova di fronte a un quadro di Giorgione o di Piero della Francesca, mancando alla sua possibilità di giudizio quei termini intermedi che stanno tra le vedute in serie di un tramonto sul lago Maggiore e la maestosa natura del quadro giorgionesco).

In questo nuovo rapporto tra consumatore e opera d'arte, ci sembra sia da ricercarsi la priorità, più volte proclamata, del cinema sulle altre muse, quasi che la scoperta del mezzo tecnico rispondesse a una esigenza maturata nella crisi della cultura nel primo novecento: che fu, soprattutto, crisi di comunicazione tra artista e pubblico: cioè crisi di valori storici, nei quali intellettuale e popolo potessero riconoscersi.

E' più che naturale (muovendo da queste premesse) che il cinema si presentasse come arte realista, che la realtà fosse la sua vocazione, e la dialettica la sua legge. Non a caso, la Rivoluzione d'Ottobre è il fatto storico da cui esplode la prima autentica civiltà cinematografica, che riconosce nel tema (o test, o asse ideologico: comunque, in uno sviluppo razionale del discorso poetico) il nucleo vitale del film. Il montaggio (cioè, la scomposizione e ricomposizione in immagini del tema pensato dall'artista) induce, inoltre, lo spettatore a intervenire direttamente nel processo creativo.

A questo proposito, Eisenstein cita Marx: «*Non solo il risultato, ma anche la via per giungervi fa parte della verità. La ricerca della verità deve essere vera essa stessa, chè l'indagine vera è verità rivelata, e le singole componenti di essa si fondono nel risultato*». E così commenta: «*La forza di tale metodo* (il montaggio, *n.d.r.*) *risiede anche nel fatto che lo spettatore è reso partecipe dell'atto creativo in modo che la sua individualità non è più subordinata a quella dell'autore, ma è sempre presente nel processo di partecipazione alle intenzioni dell'autore. In realtà, ogni spettatore, in relazione alla propria personalità, a suo modo, e a seconda della propria esperienza, della propria fantasia, della catena delle sue associazioni psichiche — il tutto condizionato dal suo carattere, dalle sue abitudini e dalla sua classe sociale — si crea, sulla scorta della rappresentazione suggerita dall'autore, una immagine che lo porta a comprendere e ad assimilare ciò che l'autore ha voluto esprimere. Così quell'immagine è, sì, l'immagine concepita e realizzata dall'autore, ma al tempo stesso è anche l'immagine concepita dallo spettatore*».

Alla luce di questa formulazione (che è un proclama di guerra all'arte come era stata fino allora intesa, in nome di una nuova concezione scientifica del reale, il materialismo storico e dialettico) crediamo si possa attingere il significato di quella che è stata detta «modernità» (e che noi preferiamo chiamare *attualità*) di *La corazzata Potemkin*. Il *Potemkin* è attuale perchè è rivoluzionario. E' rivoluzionario non solo perchè racconta un episodio illuminante della lotta per il riscatto degli oppressi, ma per il modo di quel racconto, che non ha più nulla della struttura ottocentesca del romanzo, e rifiuta l'identificazione *a priori* dello spettatore con l'azione drammatica (come ne questo del teatro naturalista).

Il *Potemkin* si articola su due piani: uno orizzontale dove si espongono i fatti, e uno verticale in cui si scandiscono e si smascherano i rapporti reali che sottendono i fatti. I due momenti sono in stretto rapporto tra loro, così come l'uso del primo piano alternato al campo lungo, crea un nesso di interdipendenza tra la coscienza individuale e l'azione di massa. La cadenza del racconto è, dunque, sempre analitica, ma il tema non si disperde mai in annotazioni marginali. L'analisi non esclude la sintesi; anzi: la presuppone nella mente del regista, e la sollecita nel giudizio dello spettatore, che partecipa criticamente alla azione drammatica.

Il realismo, nell'età del socialismo scientifico, doveva operare questo salto: avere, cioè, il coraggio di voltare le spalle ai grandi maestri del passato, e scoprire nuove forme per rivelare le sue nuove verità. L'quello che ha fatto Majakovskij; è quello che ha fatto Brecht; è quello che ha fatto Eisenstein; è quello che si accingeva a fare il neorealismo, se non ci fosse stata (da parte di tutti) una gran fretta di seppellirlo, prima che nei suoi autori si consolidasse una coscienza socialista. Il problema resta aperto davanti a noi, e ci sta consentito, per esporlo nei suoi termini generali, di ricorrere ancora una volta alle grucce di Bertolt Brecht.

Ci guarderemo dal definire, — scrive Brecht — *realistica soltanto una determinata forma storica del romanzo di una determinata epoca — diciamo quella di un Balzac o di un Tolstoi — elaborando così per il realismo soltanto criteri formali e letterari. Non parleremo di stile realistico soltanto quando, per esempio, sia possibile odorare, gustare, sentire "tutto", quando ci sia "atmosfera" e quando l'intreccio sia condotto in modo tale da determinare una descrizione spirituale dei personaggi. Il nostro concetto di realismo deve essere largo e politico, liberale da un punto di vista estetico, sovrano di fronte alle convenzioni*. Realistico *vuol dire: svelare i nessi causali della società, smascherare i punti di vista dominanti come i punti di vista dei dominatori, scrivere dal punto di vista della classe che per le più urgenti difficoltà in cui si dibatte la società umana tien pronte le soluzioni più ampie, sottolineare il momento dello sviluppo, concretezza e possibilità di astrazione*».

Se abbiamo spinto il nostro ragionamento (la cui occasione è un fatto di cronaca: l'uscita, quasi simultanea, a Roma e in altri centri d'Italia, di *La Corazzata Potemkin* e *Alessandro Nevski* di Eisenstein, e di *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer) sul piano dei problemi generali, è perchè abbiamo avvertito il pericolo che questo ritorno ai «classici» possa essere inteso come un omaggio a un'età in cui il cinema fu «arte», e, soprattutto, splendore figurativo. Abbiamo, invece, voluto sottolineare con forza che nel cinema (come in tutte le arti) ci sono «classici» e «classici», e che una cultura rivoluzionaria si riconosce anche dai maestri che si sceglie. Dreyer, per esempio, al di là di possibili coincidenze formali, non è Eisenstein, proprio perchè per lui il cinema non è che un mezzo *nuovo* per suscitare *vecchie* emozioni sensibilistiche, e perpetuare i *vecchi* inganni di prospettiva critica, proclamati da secoli di non-realismo, fino a lui. E se anche qualche compagno è arrivato a preferire la *Giovanna* al *Potemkin* (e con lo stesso metro non pochi sono quelli che preferiscono il *Nevski* al *Potemkin*), significa che molto più diffuso di quanto non si creda è il pregiudizio estetico (di marca idealistica) per cui un'opera d'arte attinge valore dalle analogie con un'altra opera d'arte: per cui Dreyer è grande perchè «sembra un pittore fiammingo». Estetica questa che trova un suo smercio quotidiano negli assurdi paragoni del senso comune: per cui il mare è bello perchè sembra un lago, e una pera è appetitosa perchè sembra di plastica. Quando avremo imparato che una pera è una pera, forse riusciremo a giudicare i film per quello che sono: prima di tutto un mezzo di conoscenza e di riscatto morale.

ENZO MUZII

Sergio Eisenstein in una foto del 1928

La scena risolutiva di «Quando l'amore verrà»

Uno sguardo nel mondo dei fumetti

La "nouvelle vague,, anche nei fotoromanzi

Ai vecchi miti cattolici della colpa e dell'espiazione, rimasti intatti, si aggiunge però una concezione del mondo più complessa e personaggi ricchi di sfumature - Declino delle zingarelle e dei contini

Il *Quando l'amore verrà* è il titolo di un fotoromanzo che si pubblica attualmente, a puntate, su *Sogno*. E' arrivato alla diciassettesima puntata, e si avvia verso la fine. In genere, infatti, un fotoromanzo non supera le 24-25 puntate. Vogliamo raccontarne brevemente la trama. Giulia conosce, in una palestra di boxe, due giovani, Corrado e Tony. Se le danno di santa ragione, sul quadrato, ma è Corrado a buscarne di più. Il sentimento materno della fanciulla si desta, e il suo cuore è per Corrado, sul quale Tony infierisce. Giulia consola il poveretto, e lo accompagna alla porta, ove ha però una sorpresa. Il povero Corrado sale su una bellissima fuori-serie, mentre Tony si allontana in bicicletta. Corrado e Giulia si rivedono, e il giovane confida alla ragazza che la condizione sociale della futura moglie non lo interessa minimamente, l'importante è che si tratti di ragazza buona e virtuosa. Giulia è turbata da questi discorsi, e ne confida la ragione a Corrado. La sua virtù, ahimè, non esiste più. Corrado si disperà, fa scene terribili, ma ama Giulia e continua a vederla. Giulia viene a sapere, fra l'altro, che la sorella di Corrado, Viviana, è stata cacciata di casa perchè innamoratasi di un uomo sposato e divisa dalla moglie. Sergio, così si chiama il compagno di Viviana, precipita da una scarpata e si rompe una gamba. La sua impresa va in dissesto, servono due milioni e Viviana li chiede a Corrado. Corrado rifiuta, affermando che Viviana e Sergio costituiscono l'onta della famiglia, e sarà Giulia a intervenire, vendendo un poderetto e facendo credere che i due milioni sono dati, di nascosto, da Corrado. Intanto, però, l'esistenza fra lei e l'ombroso giovanotto si fa sempre più difficile. Corrado le rimprovera «il suo passato», è diffidente e Giulia non ne può più. Decide di lasciarlo, e si serve, con femminile perfidia, del povero Tony, che è naturalmente innamorato di lei. Si fa trovare da Corrado a spasso con Tony, e scoppia la tragedia. Corrado fa una scenata, Tony benchè fuori del *ring* lo picchia. Poi Corrado viene a sapere tutto. Del campiello, dei due milioni, tutto. Si precipita da Giulia, le cade ai piedi, la vuole sposare. A questo punto, però, il colpo di scena: Giulia gli dice chiaro e tondo che ne ha abbastanza di lui e della sua gelosia, che non ha mente da farsi perdonare, che si tenga la dimora avita e la nobile origine. Ha trovato la vera anima gemella in Tony che, quando lei gli ha narrato la sua disavventura, si è un po' rabbuiato ma ha finito per concludere che sono cose che capitano, che l'importante non è il passato, ma il presente e l'avvenire, ecc.

Tabù confermati

Chiediamo scusa agli eventuali lettori del fotoromanzo per aver rivelato, così bruscamente, il finale della storia. E agli altri per esserci dilungati tanto sulle disavventure amorose dei protagonisti di *Quando l'amore verrà*. Lo abbiamo fatto perchè ci sembra esistano, in questo fotoromanzo, alcuni elementi nuovi, che invano avremmo cercato, in questo genere di pubblicazioni, fino a qualche anno fa. Anzitutto, la protagonista Giulia non è illibata, per così dire, e non appare tuttavia tormentata da un eccessivo senso di colpa. Ricostruita la sua vita, sarà felice, senza che ciò debba costarle la cecità o la morte del figlio della colpa, che d'altra parte non esiste neppure. Il suo rifiuto di sposare Corrado è un gesto di dignità, che esclude qualsiasi sentimento di colpevolezza, rifiuta il perdono e proclama il diritto di essere rispettata per la sua integrità morale mentre quella fisica finalmente appare determinante. Le nozze con Tony d'altra parte segnano il crollo del mito di Cenerentola in quanto Corrado, con tutta la sua fuori serie, si dimostra più fragile di quel che la situazione non richiederebbe. E infine, la situazione di Viviana, sorella di Corrado che convive con un uomo sposato e lo ama e lo aiuta nella disgrazia, è un altro elemento interessante e inedito.

Accanto a questi motivi nuovi e positivi, altri ne affiorano, ad indicare la sopravvivenza dei vecchi *tabù*. Perchè in definitiva Giulia, per ragioni inerenti alla sua disavventura, diciamo così, deve rinunciare al principe azzurro, e al salto sociale dalla povertà alla ricchezza che, il principio viene ribadito, è possibile solo in stato di verginità. E infine l'unione peccaminosa di Sergio e di Viviana è pur funestata da una sciagura. Anche qui dunque, il principio che «le colpe si pagano», viene confermato.

La vecchia morale ne esce vittoriosa, dunque, ancora una volta. Ma è interessante notare come il conflitto tra la forza delle cose e la coscienza dei personaggi si sia fatto più acuto. La disavventura di Corrado, vittima del suo pregiudizio, ne è la prova. In ogni caso, è in questo senso *Quando l'amore verrà* rientra negli schemi della letteratura più moderna nel genere, appare evidente il salto rispetto alle vecchie storie pullulanti di zingarelle e di contini probi e generosi, di malvagi ricattatori che si alleano con la malarda per mandare a gambe all'aria l'auspicato matrimonio. Si ha l'impressione, anzi, che zingarelle e pastorelle abbiano fatto il loro tempo. E che ai principi e ai contini dimoranti in vecchi castelli abitati da madre nobili e servitori fedeli tendano a sostituirsi personaggi borghesi, genericamente ricchi. Sono indici importanti dell'evoluzione del fotoromanzo e del fumetto italiano, poichè testimoniano di una evoluzione nel gusto del pubblico, e di una influenza sempre maggiore del cinema, e di un certo cinema.

Nel fotoromanzo *Quando l'amore verrà*, per esempio, manca il cattivo di tipo classico, il dannato, quello che muore lasciando presagire uno sterminato supplemento di pena tra le fiamme dell'Inferno. E manca anche, abbiamo visto, la eroina tutta purezza e slanci d'eroismo, tutta dedizione e amore. E' questo uno dei caratteri distintivi del fumetto *nouvelle vague* (ci si passi l'espressione), nel quale la concezione della vita, pur continuando a essere dominata da amori drammatici e tormentosi, e dai miti cattolici della colpa e dell'espiazione, si fa più complessa, i personaggi si fanno psicologicamente più ricchi e alle tinte nette, bianco e nero, si aggiungono le mezze tinte, in una varietà di sfumature sempre più ricca e articolata.

TV e fumetti

In questo senso, giustizia vuole che noi tutti facciamo ammenda dei giudizi che continuamente emettiamo a proposito dei romanzi sceneggiati della TV, paragonati ai «romanzi a fumetti di *Grand Hotel*». Non è giusto. La morale e la concezione della vita che affiorano da certi fotoromanzi, e certamente più avanzata di quella delle riduzioni televisive del *Vicario di Wakefield* o di *Tom Jones*. Raramente un giornaletto di quelli che vanno per la maggiore accetterebbe, oggi, una storia di trovatelli beneficati, di figli della colpa che si rivelano d'alto lignaggio non senza aver sofferto prima quelle pene che i loro padri, in ogni modo, per altolocati che fossero, commisero e che qualcuno deve pur scontare. Semmai, l'influenza più diretta, e quindi lo sforzo di allineamento, riguarda più il cinema che la TV. Non è un caso d'altra parte, che il fumetto e il fotoromanzo italiano, che tanta fortuna ha avuto sempre nei paesi cattolici, trovi attualmente, per motivi di censura, tanti ostacoli in Spagna e nel Portogallo. Gli editori hanno cominciato ad avvertire fra il nostro pubblico e il francese da una parte, quello iberico e di certi paesi dell'America latina dall'altra differenze prima inavvertite. L'esportazione del fumetto e del fotoromanzo non è più, come una volta, indiscriminata, e dietro questo orientamento del mercato, del quale hanno dovuto prendere atto Rizzoli, Mondadori, Cino Del Duca e tutti gli altri editori, non è difficile scorgere orientamenti nuovi del pubblico.

ARTURO GISMONDI

È in decadenza Hollywood come metropoli del cinema

HOLLYWOOD, 8 — La Metro-Goldwyn-Mayer, che con il suo leone ruggente fu per una generazione il simbolo dell'epoca d'oro di Hollywood, e oggi simbolicamente indica la decadenza della metropoli del cinema. Non un film viene attualmente girato nei giganteschi studio cinematografici di questo mondo. I suoi trenta teatri di posa, spazi su cento ettari di terreno, sono vuoti e silenziosi. La *Metro-Goldwyn* ha iniziato finora quest'anno due soli film di fronte a dieci nello stesso periodo dell'anno scorso. I due, uno viene girato a New York, mentre l'altro è stato girato in gran parte nel Messico. E' da tener presente, tuttavia, che la *Metro* ha commissionato recentemente ad società indipendenti alcune opere, finanziarie e distribuite dalla stessa MGM, per la realizzazione di sei grandi film, tra cui *Ben Hur*. I film costano quasi nove milioni di dollari ciascuno (circa 5 miliardi di lire). Si tratta, insomma, di una cifra che non è molto alta se si pensa che nel 1959 la Columbia ha iniziato finora 6 film in confronto a quattordici del primo semestre dell'anno scorso. Di quattro attualmente in lavorazione, tre vengono girati in Europa, e il quarto è stato girato in massima parte fuori di Hollywood. Le otto imprese di Hollywood, con certe eccezioni, hanno attualmente nove film in lavorazione. La *Twentieth Century-Fox*, la *Paramount* e la *Universal-International* si sforzano di portare contro la crisi le prime due hanno iniziato finora nove film contro i sei dell'anno scorso, mentre la terza ne ha cominciati 8 contro solo 3 nel primo semestre 1959. Ma anche qui, dei quattro film attualmente in fase di realizzazione tre vengono girati all'estero. L'*Universal* ha tratto le conseguenze estreme della tendenza, vendendo addirittura i suoi studi ad una società di televisione, e affittandoli quando le occorrono.

Gli unici altri due film il cui si effettuano le riprese a Hollywood sono uno negli studi della *Allied Artists*, e l'altro in quelli di Walt Disney.

Note di viaggio in Spagna

Anche la "Policia armada,, in Spagna vive con le mance

Una grande massa affamata di lustrascarpe, venditori ambulanti, procacciatori di affari addetti alle lotterie - Qual è il livello di vita degli operai spagnoli secondo le cifre ufficiali

A Barcellona un milite della Policia Armada mi ha fermato per sequestrarmi la pellicola della macchina fotografica perchè pensava di essere stato ritratto mentre beveva ad una fontanella. Malgrado le proteste mi condusse sotto un portone. «O mi da la pellicola o viene con me alla Comisaria». Cominciai a tirar fuori il film, ottenendone al poliziotto gli ultimi dieci cent metri. Ma lui non si convinceva, guardava da una parte e dall'altra la pellicola, arma bruciata borbottando «aqui no se ve nada...»; insomma cercava la sua chiappa sul film evidentemente ancora non sviluppato. Quando si convinse a prendersi quasi tutta la pellicola e a lasciarmi andare, mi fece una ramanzina affermando che in Spagna si può girare liberamente e fotografare tutto, per concludere: «Ora vaya, che già mi ha fatto fare il cazzo».

Pensavo che si accingesse a tornare in caserma o comunque in servizio, invece uscì dal portone e cominciò a trarre giù le saracinesche dei negozi. Era l'ora della siesta. Ad ogni negozio il padrone dava al poliziotto una monetina e il rappresentante dell'ordine talantista si inchinava: «gracias senor!», poi abbassava la saracinesca. Mi hanno poi spiegato che le guardie guadagnano poco più di un peon ed hanno tutte il loro giro di negozi, i graduati si accaparrano le gioellerie e i negozi di lusso che pagano meglio, però subappaltano ai loro sottoposti l'ingrassaggio delle saracinesche, comunque una volta al mese (tariffa 3 pesetas).

Paragoni difficili

Nelle grandi città spagnole, soprattutto a Madrid e a Barcellona, una grande massa di persone vive di espedienti: lustrascarpe — veri artisti — o venditori ambulanti, addetti alle lotterie (mestiere riservato ai ciechi che si radunano a migliaia nelle città), procacciatori di affari e di altre cose. Il livello di vita di questa gente è miserabile. Avviene spesso di essere fermato da gente che ti chiede una sigaretta o qualche peseta per fumarsi.

Ma come vivono gli operai stabilmente occupati, quelli che un funzionario del sindacato chimici di Madrid con un sorriso tra il cinico e il sesuitico mi indicava come «benestanti?» Un operaio di prima categoria delle industrie metallurgiche guadagna attualmente circa 100 pesetas al giorno, i più fortunati che ancora riescono a fare ore straordinarie guadagnano 150 pesetas, vale a dire 1500 lire italiane. Queste cifre sono tratte da una pubblicazione ufficiale e sono comprensive degli assegni familiari per la moglie e due figli e di tutte le gratifiche. Il salario dell'operaio chimico è un po' inferiore, 90 pesetas. Sono questi i salari degli operai specializzati di prima categoria. La paga sindacale del peon, ossia del manovale, occupato nella edilizia è di 233 pesetas la settimana, vale a dire di poco più di 300 lire al giorno (400 lire tenendo conto degli assegni e delle gratifiche).

Non è semplice fare dei paragoni e dare un'idea esatta del livello di vita di popolazioni che hanno disponibilità diverse da quelle italiane: il potere d'acquisto dei salari subisce troppe e complicate variazioni. Ad esempio, i lavoratori spagnoli di Barcellona possono comprare pesce a buon mercato, a prezzi bassi rispetto a quelli italiani e così accade lungo le coste e in altri centri spagnoli. Modesto è anche il prezzo delle verdure e della frutta.

Se si vuole avere una idea del livello di vita dei lavoratori spagnoli che vivono nelle città si deve quindi ricorrere a valutazioni più elaborate. La «Secreteria Tacnica de Accion Social Patronal» — cito dunque una fonte padronale e quindi non sospetta di pessimismo — calcolava, tre anni fa, un minimo vitale giornaliero di 45 pesetas per il lavoratore che vive da solo e di 107,27 pesetas per una famiglia composta dal padre, madre e due figli. Forse alcune cifre dettagliate del calcolo di questo minimo vitale può dare un'idea di come vive una famiglia operaia spagnola. Per gli alimenti di 4 persone si calcolano 49,55 pesetas al giorno, vale a dire circa 500 lire (al livello dei prezzi attuali ciò significa un vitto composto prevalentemente di pane, verdura e un po' di pesce), per la casa (vitto, luce, ecc.) circa 20 pesetas al giorno. Per il resto sono conteggiate 18 pesetas per i vestiti e le scarpe, 1,15 pesetas (11 lire) per la istruzione dei due figli, 3,78 pesetas per le «diversiones» che credo siano le sigarette e un bicchiere di vino ogni tanto (un litro di vino costa 8 pesetas), quel che rimane è per le piccole spese (trami, ecc.).

Agrari e capitalisti

In sostanza solo la parte più qualificata della classe operaia spagnola riesce a guadagnare un salario appena sufficiente per mangiare ed avere un'abitazione decente, mentre per la maggior parte dei lavoratori della città questo problema non è risolto: alla periferia di Madrid ho visto operai mettersi in fila per ricevere una minestra distribuita da un'organizzazione di pubblica assistenza, e non si trattava di disoccupati ma di manovali edili e delle fabbriche, gente che bene o male ha un lavoro abbastanza stabile.

Questi fatti dicono che finora il capitalismo spagnolo ha preteso di svilupparsi trasportando nella fabbrica mentalità e sistemi tipici del latifondo. Ma ora i nodi vengono al pettine non solo per la protesta operaia che non cessa di manifestarsi anche nelle condizioni imposte dalla dittatura di Franco, ma anche perchè un ulteriore sviluppo industriale non potrà aversi se non verrà accompagnato da una modificazione delle condizioni di vita dei lavoratori. Tutti i piani di riorganizzazione industriale dei quali oggi in Spagna si parla, diventano impossibili o limitati se non verrà una modificazione dei sistemi retributivi attualmente dissociati dalla produttività dei lavoratori, se non si creeranno condizioni che favoriscano l'elevamento professionale, se gli operai non conquisteranno condizioni generali di vita più moderne. Anche in questi termini appare riproporsi un contrasto tra la casta latifondistica e la parte più avanzata dell'economia spagnola ed è molto probabile che — sotto la spinta dell'azione popolare — questo antagonismo abbia riflessi sulla situazione politica della Spagna.

DIAMANTE LIMITI

Amica dell'ex Tarzan

Liliane D'Almeida, d'origine marocchina ma residente in Francia, sta girando il suo primo film: «Amore di Parigi». Ma la sua fama è, per ora almeno, legata ad una calda amicizia che la unisce a Lex Barker, uno dei tanti ex Tarzan di Hollywood

Feltrinelli

Attualità scientifica

le ricerche che ci appassionano

psicologia
Joseph B Furst — Le nevrosi

astronautica
Arthur C. Clarke — La fabbrica delle lune

astronomia
Cecilia Payne-Gaposchkin — Le stelle in formazione

fisica
Max Born — L'universo in movimento

biologia
Emanuele Padoa — Storia della vita sulla Terra
L'evoluzione degli animali e delle piante

matematica
Edna E. Kramer — A che serve la matematica