STORIA POLITICA IDEOLOGIA

Pubblicati gli scritti del 1921-'22 su «L'Ordine Nuovo»

La lotta di Gramsci contro il fascismo

Un momento di insostituibile importanza per la conoscenza del pensatore e del dirigente politico - « Una catastrofe, più che una crisi » L'analisi del fascismo - La necessità e la funzione del Partito comunista

Un manifesto del Partito Comunista del 1921

Sugli articoli pubblicati da Antonio Gramsci su « L'Ordine Nuovo », organo torinese del Partito Comunista d'Italia, tra il 1921 e il 1922, ancor più che sui suoi scritti politici degli anni successivi, si era formata una leggenda, come tutte le leggende materiata di qualche elemento di ignoranza. Pubblicati anonimi, in omaggio alla norma di rigoroso e polemico riserbo personale già inaugurata su « L'Ordine Nuovo », « rassegna settimanale di cultura socialista », e perciò di difficile identificazione e lettura, quegli articoli erano rimasti in qualche misura sepolti sotto il giudizio autocritico che il loro autore aveva formulato sulla propria posizione politica quando, nel 1924, aveva avanzato una prospettiva e un orientamento politico nuovi; e anche il giudizio di Gobetti sulla « inerzia » che avrebbe caratterizzato l'atteggiamento di Gramsci nei primissimi tempi della vita del Partito Comunista d'Italia, aveva contribuito in tal senso. Oggi che, dopo un lungo e scrupoloso lavoro di attribuzione compiuto prima della sua morte da Palmiro Togliatti e successivamente proseguito da Ottavio Pastore, da Alfonso Leonetti, da Camilla Ravera e da Elsa Fubini, questi articoli appaiono finalmente raccolti in volume (1), è possibile ricostruire con precisione i lineamenti di sviluppo del pensiero di Gramsci dalla fondazione del Partito Comunista d'Italia fino alla fine di maggio del 1922, data della sua partenza per Mosca ove rappresenterà per circa diciotto mesi il partito italiano nel Comitato Esecutivo dell'Internazionale Comunista. Ne esce fuori, a mio parere, non già una pausa o un arresto di originalità ma un momento di insostituibile importanza nella conoscenza di Gramsci pensatore e dirigente politico.

La traccia più avvincente che si ricava da una lettura unitaria di questi scritti è costituita in primo luogo dalla valutazione critica della situazione in movimento per ricavarne un orientamento sicuro nell'azione. Nè il metodo nè i contenuti di questa analisi sono per la verità nuovi e caratteristici in modo esclusivo degli scritti di Gramsci di questi anni. Tanto il volume degli *Scritti giovanili* (1917-1918) quanto quello dell'*Ordine Nuovo* (1919-1920) avevano largamente dimostrato l'originalità di Gramsci nel pensiero socialista italiano ancorata a questa capacità di analisi critica della situazione e delle sue componenti storiche principali. La novità che ora questi scritti ci presentano è il punto di vista politicamente ravvicinato di quest'analisi critica, il suo spostarsi sempre più deciso sul terreno della azione immediata, il rapporto, cioè, con l'esistenza e con la azione del Partito Comunista. I termini di riferimento internazionali non vengono meno, chè, anzi, il discorso sull'imperialismo e sulla crisi generale del capitalismo si rende esplicito come rilevazione di una fase determinata della economia mondiale (« una catastrofe più che una crisi », annota Gramsci unificando la critica comunista con l'opinione dei teorici liberali che avevano sempre negato « la possibilità di una crisi economica che colpisse simultaneamente tutte le industrie e tutti i paesi »), ma si riflettono sempre più direttamente in direzione dell'Italia e della sua collocazione internazionale, tanto per stabilire affinità e diversità tra gli avvenimenti italiani e quelli di altri paesi di Europa quanto, in misura ancora maggiore, per identificare, mediante lo studio della posizione dell'Italia nel sistema imperialistico, il ruolo che spetta al proletariato italiano nella difesa dell'esistenza e dell'avvenire della Repubblica sovietica.

Prosegue e si approfondisce in modo autonomo, d'altra parte, la ricerca intorno al momento che la società italiana sta attraversando. Gramsci, partito in questa indagine dalla visione specifica dello Stato italiano come Stato caratterizzato da una imperfetta divisione dei poteri e dalla inesistenza di un'autentica classe dirigente, la sviluppava in una duplice direzione. Per un verso, sul piano della conoscenza della storia d'Italia, osservava come lo Stato italiano avesse fondato tutta la propria azione nei confronti del movimento operaio sul tentativo di attutire l'urto sovversivo senza modificare la propria natura e mediante un semplice assorbimento dei suoi quadri dirigenti, che nella grande maggioranza si erano prestati a questo scopo. Per un altro verso, invece, sul piano dell'analisi della situazione di guerra civile aperta dal fascismo contro le organizzazioni del proletariato italiano, Gramsci ne indicava le origini in quella rottura di ogni equilibrio precedente determinatasi in Italia con la partecipazione alla prima guerra mondiale. « Negazione di Dio », questa definizione che lo statista inglese Glandstone aveva dato prima del 1860 del Regno delle Due Sicilie, ritorna più volte sotto la penna di Gramsci nel corso dei suoi articoli del 1921 per definire la sostanza della situazione italiana, e questo vuole significare rottura di ogni norma di convivenza civile, crisi radicale nel funzionamento dello Stato, anarchia sociale, momento, perciò, delle grandi scelte e delle supreme decisioni.

La redazione de « L'Ordine Nuovo » nel 1922

Di questa ricerca intorno alla situazione italiana è parte integrante e momento decisivo l'analisi del fascismo, considerato come il tratto più caratteristico di un momento storico che presenta l'alternativa tra la reazione più sanguinosa e l'azione rivoluzionaria. Le due definizioni del fascismo che si ritrovano in questi scritti di Gramsci (del fascismo come « ultima rappresentazione offerta dalla piccola borghesia urbana nel teatro della vita politica nazionale » e del fascismo come espressione della reazione della borghesia agraria contro il movimento operaio e contadino) sono assai meno in contraddizione l'una con l'altra di quanto possa apparire ove si guardino staccate da questo generale contesto. In primo luogo, perchè è tutt'altro che infrequente vederle tornare l'una fusa insieme all'altra in uno stesso scritto in quanto si individua nella « piccola borghesia » la « serva del capitalismo e della proprietà terriera », l'« agente della controrivoluzione », e cioè in quanto Gramsci è ben lontano dal confondere l'analisi sociologica del movimento fascitsa con la definizione del suo carattere di classe.

Secondariamente perché, anche quando insiste sulla interpretazione del fascismo come movimento della piccola borghesia, Gramsci accentua gli elementi generali dei quali lo spostamento di questa classe sociale è espressione: manifestazione delle caratteristiche più selvagge della società italiana, ripresa di iniziativa separata di ogni gruppo sociale tentativo di risolvere « con le mitragliatrici e con le bombe a mano » i contrasti sociali e civili. Ma, infine, a prescindere dai singoli e talvolta anche diversi punti d'approdo immediati cui perviene questa analisi del fascismo compiuta giorno per giorno e nel fuoco di una realtà in costante trasformazione, è la caratteristica di metodo di questa analisi che si afferma come originale di Gramsci e che ne farà il tratto distintivo di tutta la sua successiva analisi del fascismo. « Bisogna avere il senso della realtà anche per ciò che riguarda gli avversari — scriveva il 19 febbraio in un articolo *Fascisti e legionari* dedicato alle differenze e ai contrasti tra fascisti ed ex legionari fiumani — tanto più che esso ci conduce da una parte ad acquistare una cognizione esatta delle forze cui dobbiamo opporci, dall'altra a vedere che contro di noi esiste sì in certi casi e tende a crearsi sempre un blocco unico, ma lo costituiscono gruppi diversi, animati e mossi da motivi di sentimento, di interesse ecc. che noi abbiamo il diritto di studiare e di conoscere. Riduciamo insomma il movimento antiproletario alle condizioni e alle proporzioni sue reali, seguiamo la tattica che seguono i migliori nostri avversari, che cercano di conoscerci per poterci combattere meglio: sarà tanto di guadagnato anche per noi ».

Ma in quale rapporto sta con la chiara enunciazione di differenziata analisi sociale e politica che ho ora citata, e con le numerose applicazioni che vari articoli ci dimostrano, la polemica aggressiva e spietata condotta da Gramsci contro i socialisti, che è, accanto all'analisi del fascismo, l'altro motivo fondamentale degli scritti raccolti nel presente volume? Tra il 1921 e il 1922, infatti, Gramsci non si limitò a denunciare la concezione « unitaria » del partito della classe operaia caratteristica del socialismo italiano secondo la quale il partito politico « deve essere una specie di tiro alla corda » o « una specie di casta Penelope » per cui « di giorno i rivoluzionari, nei comizi, nella propaganda tessono la tela rivoluzionaria, parlano di comunismo, di soviet, di internazionalismo », mentre « di notte i riformisti, tranquillamente padroni del meccanismo confederale, distruggono questa tela, rovinano i movimenti rivoluzionari, legano mani e piedi alla classe operaia e la abbandonano impotente alla vendetta dei capitalisti ». E neppure esaurì la sua critica nell'indicare le ragioni storiche e sociali del persistere nel socialismo italiano di questa concezione e di questa pratica impotenti della direzione politica.

Nell'ambito dello stesso Partito comunista Gramsci rappresentò tra il 1921 e il 1922 la punta più acuta della polemica antisocialista, e l'insistenza dei suoi attacchi non soltanto contro esponenti del riformismo come Filippo Turati, ma anche, e in misura ancora maggiore, contro uomini del massimalismo che di lì a pochi anni dovevano raggiungerlo nel Partito comunista (Giacinto Menotti Serrati « il motore con lo scappamento sempre aperto » è il bersaglio polemico più costante) sta ad indicare come questa polemica esprima un tratto centrale della sua posizione politica.

E' noto che già nel 1921 in alcune riunioni del Comitato centrale e poi nel 1922 al Congresso di Roma Gramsci difese l'aggressività della sua polemica adducendo l'efficacia dell'ironia e del sarcasmo per galvanizzare le masse lavoratrici in una fase di depressione e la necessità di non rovesciare sulla classe operaia tutto il peso della responsabilità per le sconfitte subite. Ma l'origine reale di questo atteggiamento di Gramsci è probabilmente più profonda e deve essere ricollegata alla originale consapevolezza che egli portava di una situazione storica nella quale si poneva l'alternativa « la battaglia o la morte; la lotta o l'annientamento ». E' estremamente significativo che la polemica contro i socialisti si riferisca tanto frequentemente alla « loro incapacità ad organizzare la classe operaia in classe dominante », prenda le mosse dall'affermazione che « i socialisti non hanno mai compreso l'anima del periodo che attraversiamo nella lotta delle classi » in quanto essi « credono che i termini della lotta fra le due classi siano gli stessi che innanzi la guerra. Per i socialisti la guerra e la rivoluzione russa non hanno valore. Essi continuano perciò ad avere fiducia nel loro vecchio metodo ed a vedere il socialismo come mèta lontana». C'è, al fondo di questa polemica una pregiudiziale che oltrepassa i termini di riferimento della politica immediata per riallacciarsi alla più generale presa di coscienza della situazione.

Certo, gli scritti di Gramsci di questi anni non consentono di individuare l'innesto su questa consapevolezza storica di una iniziativa politica precisa; e la stessa traduzione nelle condizioni italiane della proposta di « fronte unico » avanzata dal III Congresso dell'Internazionale Comunista, per l'unilaterale ed esclusiva accentuazione del contenuto sindacale con la quale è presentata, rispecchia in modo evidente come su questo terreno Gramsci non si fosse ancora distaccato dall'orientamento prevalente nella direzione del Partito Comunista d'Italia. Ma l'argomentazione teorica che presiede alla polemica antisocialista si impernia tutta sulla dimostrazione della necessità storica del partito rivoluzionario della classe operaia italiana, della necessità storica del Partito Comunista. Di qui ripartirà appunto il successivo sviluppo del pensiero di Gramsci.

Ernesto Ragionieri

(1) Antonio Gramsci, Socialismo e fascismo. L'ordine nuovo 1921-1922, Torino Einaudi, 1966, pp. XVIII-551, L. 3.500

rivista delle riviste

Lettere di Togliatti

Alfonso Leonetti ha pubblicato sul numero del *Ponte* di settembre alcune lettere a lui indirizzate, tra il 1963 e il 1964 da Palmiro Togliatti, corredandole di numerose preziose informazioni su vari momenti della storia del movimento comunista e socialista e di una presentazione in cui ricorda come, « dopo lunghe e aspre polemiche da una parte e dall'altra, tra (lui) e Togliatti si ristabilissero negli ultimi tempi quei rapporti cordiali interrotti nel 1930 », la data della famosa espulsione dei « tre » dal PCI.

Leonetti, rientrato nel partito riprese un contatto personale con Togliatti nel 1959 e la corrispondenza tra i due si sviluppò proprio intorno ai temi della loro prima militia socialista, all'ambiente della Torino del secondo decennio del secolo, dell'Università in cui studiarono Gramsci, Tasca e Togliatti. Sul merito Leonetti fornisce, anzitutto, una traccia di biografia di Angelo Tasca, dal 1929, quando questi uscì dal partito — e la sua espulsione fu approvata da Leonetti stesso, nonché da Silone — sino alle sue vicissitudini nella socialdemocrazia francese (assumendo la cittadinanza di quel Paese) e durante la guerra. Togliatti, in una di queste lettere ricorda, da parte sua, i modi e le manifestazioni dell'urto di Gramsci con Tasca, facendolo risalire al 1914-1915.

Legato alla biografia politica di Tasca è un altro episodio, per lo più ignorato, che risale al durissimo periodo (dopo l'arresto di Gramsci) apertosi con la promulgazione delle leggi eccezionali fasciste del novembre 1926. Si tratta di una decisione presa da Tasca stesso, con Ruggero Grieco a Milano di trasformare il partito in « gruppi di studio ». La decisione, subito annullata, probabilmente anche dietro consiglio del rappresentante del Comintern, in Italia, non ebbe seguito (e il documento venne distrutto). Togliatti, in una di queste lettere, ricorda che « una misura qualsiasi che toccasse il principio della continuità del partito nella illegalità non fu mai affacciata ».

Ma, più ancora delle notizie che si apprendono sulla storia del partito (e molti riferimenti nuovi concernono la lettera inviata da Gramsci al CC del PC b., dell'ottobre 1926 sulle lotte interne al gruppo dirigente bolscevico e sui pericoli che esse rappresentavano per l'intero movimento internazionale), dal carteggio balza vivissima la sollecitudine di Togliatti per un lavoro che fornisse le basi indispensabili per ricostruire la vita di Gramsci. E' una sollecitudine quasi pervasa del senso della morte, dall'urgenza della testimonianza offerta dai protagonisti superstiti di lontane vicende.

Particolarmente simpatica, in proposito, è la lettera che Togliatti, tramite Leonetti, inviava nell'aprile del 1964 a Giovanni Giardina, collaboratore dell'*Ordine Nuovo* e amministratore del *Comunista* e del *Lavoratore*, poi allontanato dal movimento. Giardina aveva scritto poco prima su *La Critica Sociale* pagine di ricordi da cui sortiva un giudizio serenamente oggettivo sul Togliatti di quei tempi (1919-23). E Togliatti lo ringraziava aggiungendo che forse « io debbo rimproverarmi di non aver chiesto che si andasse più a fondo nel ristabilire con te un legame al meno di fraterna amicizia ».

Lo stesso numero del *Ponte* pubblica una lettera di Calamandrei a Salvemini e altri inediti del fondatore della rivista, alla cui memoria Enzo Enriques Agnoletti dedica inoltre un acuto saggio tutto incentrato sulla natura di « cittadino della città futura » che rivelò Piero Calamandrei.

p. s.

Jean-Luc Godard, a colloquio con « l'Unità », parla dei suoi due nuovi film, « Due o tre cose che so di lei » e « Made in France ». Il cinema italiano. Lollo e Loren, il film di Pontecorvo, nei giudizi del più famoso regista francese. L'impegno dell'artista e la guerra nel Vietnam

Due o tre cose che so di lei

PARIGI, ottobre

Intervistando Jean-Luc Godard, comincio con un partito preso. Male, mi dico. Non è onesto operare questa pubblica maieutica che si chiama intervista, convinta, a priori, che Godard sia l'uomo di cinema più intelligente esistente sul mercato francese, anzi che egli impersoni l'intelligenza pura di un intellettuale francese puro, come dire un purosangue dell'intelletto in corsa verso il traguardo di « quell'arte che non esiste in sé, ma è solo movimento », come il regista definisce la cinematografia. Godard è contraddittorio, complicato, talora decadente e inoltre del tutto privo di verità (già confezionate) da trasmettere e di messaggi da consegnare. Vero. Eppure, proprio così, è maledettamente stimolante, impegnandovi a cercar di cogliere in lui quel nocciolo di verità che ne fa un artista autentico dei nostri tempi, in presa diretta con il massimo di realtà per scoprirne le tendenze profonde. Non a caso, Aragon gli dedicò l'anno scorso un articolo conversazione (trenta cartelle), da pari a pari, sotto il titolo: « Che cosa è l'arte, Jean-Luc Godard? ».

Nel bar dove l'incontro, Godard è mascherato da irriconoscibile, per così dire, come uno qualsiasi nella folla del caffè, o uno qualunque dei personaggi dei suoi film, il che è lo stesso, vestito da « ruba galline », come si dice da noi, la giacca sformata, il colletto troppo largo, la cravatta di colore indefinibile. E' educato, chiuso, timido, dimesso. Il « dio dei Cahiers » mantiene lo sguardo ostinatamente basso, da seminarista abituato al silenzio della meditazione. Non si comprende come, in un dibattito, possa diventare sferzante (è accaduto a Pesaro), o scrivere con il vetriolo le sue belle lettere aperte a Malraux sulla libertà del cinema. Somiglia un po' a Pavese giovane, e parla come Pasolini, con la voce che si cancella, quasi che una frase, appena pronunciata, sia già divenuta insignificante. Il legame che stabilisce con la gente mi accorgo che nasce da questa di missione dell'orgoglio di fronte alla realtà, da questa umiltà davanti al fiume eracliteo che ci porta, ma al tempo stesso da questa sua smodata e orgogliosa passione del reale, dall'ambizione di fermare, lui, su una pellicola ciò che accade, e che è tipico di un tempo. Il godarismo è questa ansia, questa fretta di analizzare ciò che richiama la vita moderna, e un certo laisser aller che talora arriva fino al l'improvvisazione di certi film?

Jean Luc Godard e Marina Vlady a Parigi, durante la lavorazione del film « Due o tre cose che so di lei »

Il cinema è vita

« Non mi dica che lei gira un film così come uno di noi, fatte le dovute proporzioni, scrive un articolo », lo interpello, per provocarlo « Più o meno invece è proprio così. Il mio è un nuovo modo di pensare al cinema e di realizzarlo. Si cerca, si analizza, si fotografa la vita, si mettono insieme brandelli di fatti, fatti; e questo è un film. Il cinema è vita al tempo stesso; non esiste in sé come esiste un quadro, ma ha bisogno, per essere, di venire proiettato, di entrare in movimento, di diventare azione ».

Godard si definisce ora un entomologo, ora un biologo, ora un ricercatore, e afferma che, secondo lui, il più bel titolo per un uomo di cinema sarebbe « chargé de mission pour la recherche scientifique », come si usa dire per gli scienziati del CNRS.

— Un regista, mi dice, e come uno scienziato che cerca un virus, e lo situa dentro una « cultura », tante « culture », finché trova quella giusta, in cui il virus reagisce e si manifesta. Un mondo inesplicabile, finché si afferra un pezzetto di realtà e lo si vivisseziona, per spiegare qualche cosa che ci concerne tutti, senza che se ne abbia coscienza. Fissare un atomo, tra milioni di altri che si somigliano, e attraverso questo arrivare agli altri. Vorrei fare decine di film, allo stesso modo.

— E due o tre cose che so di lei, il film che ha finito di girare con Marina Vlady, che storia narra?

— Che domanda difficile mi pone: io non so raccontare le trame. Non so bene, ho lavorato su due o tre cose, o for se su una soltanto. E' un film-documentario. Parigi sta cambiando faccia topograficamente, urbanisticamente. Immensi lavori di assestamento, di ampliamento delle piazze, delle strade, dei ponti, ne mettono a nudo le viscere. Dovunque si levano cantieri. E' come ai tempi di Haussman, nella seconda metà dell'Ottocento, quando Parigi fu trasformata completamente. Nel film cerco di seguire, all'unisono, questo aménagement della regione parigina e l'aménagement dei sentimenti tra gli uomini. Il rapporto città-individuo, il mutamento nell'una e nell'altro, una ricerca parallela. La Francia, non le sembra adesso molto interessante, in straordinario cambiamento? La nostra civiltà muta in meglio e in peggio, va avanti e indietro. Sono affascinato dalla Francia di oggi, e mi appassiona cercare i mezzi per dare atto del mutamento gigantesco. Il progresso sul piano tecnico non si identifica con uno che sia analogo sul piano morale, sociale, umano. L'alienazione del lavoro « robotizzato », l'inquietudine anche di quelli che hanno un lavoro sicuro e la macchina, l'universo da campo di concentramento dei grandi casamenti popolari, con i loro alveari di appartamenti tutti nuovi...

— E' in uno di questi alloggi decenti, per tecnici arrivati, che lei ha fissato la sua storia di donna, abitante negli H.L.M., una moglie casalinga con marito e due figli, che si prostituisce ogni tanto, più per noia mortale che per bisogno? Non è un soggetto scabroso, e che c'è di vero?

— Non vorrei scendere nei dettagli. Che conta la storia? Essa è uguale a centinaia di altre e tutte sono vere. Ho fatto io stesso l'inchiesta, dopo quella del Nouvel Observateur. D'altra parte, la storia è un pretesto: chi non si prostituisce, in qualche modo, nella società dei costumi? Non vedo lo scandalo. E' il rapporto della gente con la città che conta i sentimenti del nuovo popolo che abita dentro la città, o accampato ai suoi margini, tra le piramidi della nuova periferia. Io fisso questo tentativo di adattamento dei sentimenti per un momento, e per ventiquattr'ore — tanto quanto dura il film — non « mollo » più la donna che una volta, sì, si prostituisce prendendo qualche soldo in cambio. Ma non è solo questo...

— Per lei un uomo di valore — da A bout de souffle a Pierrot le fou — è sempre un uomo al di fuori della società. Perché? Dov'è la salvezza?

— Non c'è salvezza, bisbiglia Godard. Mi limito a raccontare, a vedere, e il mondo che conosco meglio è quello della borghesia.

— Ma quale è la sua ideologia?

— Per me, la mia ideologia significa fare questi films.

— Lei mette in mano Il Capitale al suo protagonista di Maschile e Femminile, perché? Lei ha letto Marx?

— I giovani, oggi, leggono Il Capitale, ecco tutto.

— Ma che cosa è per lei l'éngagement, l'impegno politico? Che rappresenta per lei, poniamo la guerra nel Vietnam?

— Non certo, ad esempio, andare a fare un film nel Vietnam del Nord. Non significherebbe niente, darei solo fastidio, gli starei tra i piedi. Il miglior modo di aiutarli è di parlare sempre, in tutti i films, di loro. L'ho fatto in Maschile e Femminile, lo farò nei prossimi films. Questo momento universale della presa di coscienza degli uomini che è la guerra nel Vietnam va verificato qui, tra noi. Il mio paese è la Francia. In Francia, fare un film è difficile, molto difficile. Ho iniziato — quasi contemporaneamente a Due o tre cose che so di lei — un altro film, tutto politico, per la prima volta. Doveva chiamarsi Made in USA, *è diventato* Made in France. *Ero partito dall'America, dagli elementi di violenza in una società alienata (forse G. aveva pensato all'assassinio di Kennedy, n.d.r.), ma poi mi sono accorto che molti dati sussistono ormai anche in Francia e che questa società si americanizza senza mercé. Cerco di sottolineare, con il film, quest'americanizzazione della vita francese. Come nel caso Ben Barka, nel mio film, un uomo è scomparso. La vicenda sarà ambientata a due anni dopo le elezioni politiche francesi del marzo prossimo. E' una storia con un tipo assassinato, non si sa come, nè dove. Una donna trova l'uomo morto, e un giornalista indaga nel corso di tutta la storia. Ma più si cerca, più si scava, più si capisce che l'affaire è politico. Vi sono i potenti, le autorità, gli uomini del regime, tutti veri, ma l'imbroglio è inafferrabile, sempre più sprofonda nelle sabbie mobili, e il film tutto politico diventa anche un film di fiction, di fantasia. E' vero, non è vero, è accaduto, ma in qual modo è accaduto? E' come Un tenebroso Affaire di Balzac, pura fantasia ma non del tutto. Ricorda nella Comédie Humaine, nello Studio sui costumi, le « Scenes de la vie politique ». Un tenebroso Affaire che si inizia con il capitolo « La disgrazia della polizia », offre un canovaccio impressionante, per il caso Ben Barka.*

Perbenismo borghese

La citazione di Balzac mi colpisce: a parte il film, perché mi offre una chiave per questo personaggio fuor del l'ordinario che è Godard. Come Balzac, egli non ha ideologia, e non si dichiara certo un rivoluzionario. Ma è talmente impregnato di realtà da essere progressista: la odierna descrizione della commedia umana, compiuta da un uomo di origine borghese, come Godard si dichiara, perseguita testardamente, fa esplodere tutto quel che di repugnante, di vile, di crudele ribolle sotto la crosta del perbenismo dei borghesi e dei piccolo borghesi.

— E' la realtà che vedete ogni giorno per strada, dice Godard, niente altro che questo.

(E più che a Balzac rivà fatto di pensare a Saltykov Scedrin, e ai suoi Signori di Govliov, a questo studio di costume, metodico, addirittura noioso, della vecchia società russa).

— Ma è vero che lei si atteggia a pontefice del cinema mondiale? Che a Pesaro il suo atteggiamento fu insopportabile, e che lei dormiva ostentatamente durante la proiezione del film di Pasolini?

— Chi ha potuto raccontarle questo? Pasolini mi piace molto, come Olmi, Bertolucci, Bellocchio. E amo Fellini, meno che in Giulietta degli Spiriti, *perché questo film non l'ha girato lui, ma lei, sua moglie, dalla prima all'ultima scena. Si capisce che Fellini non ci ha quasi messo le mani... Il film di Pontecorvo,* La battaglia di Algeri, *mi ha gradevolmente sorpreso, e la miglior prova del suo valore sta nel fatto che è stato proibito in Francia. Se l'avessero autorizzato, significava che era pessimo. Non sono d'accordo con il giudizio di Cournot nel* Nouvel Observateur, *e non è la prima volta... Tuttavia, penso che è retrogrado dare il premio al film di Pontecorvo, è un gesto privo di autocritica... e anche il fatto che il film fosse tutto parlato in italiano, da francesi e algerini, che disastro... Affermo che in Italia non c'è ancora il cinema parlato, quindi non si sa ancora che cosa esso sia. Il pubblico italiano non ha mai ascoltato la vera voce degli attori (compresi quelli italiani), e inoltre crede che tutti, nel mondo, parlino italiano. Il solo regista che, da voi, ha curato a fondo il doppiaggio è Antonioni. Ora, secondo me, bisognerebbe a questo punto promulgare un decreto, una legge, o che so io cosa, in Italia, in cui si affermi: si ordina il passaggio dal cinema muto al cinema parlato, etc. etc. Le attrici italiane? Non le conosco. Loren, Lollobrigida, Cardinale sono come pitecantropi, animali antidiluviani. Le « vedettes » mi terrorizzano: non solo costano carissime, ma non saprei come muoverle, in un film. Preferisco le attrici che fan parte della famiglia delle donnepiante, o forza della natura, lo stesso albero di tutto il genere femminile.*

— Ma perché lei è antifemminista?

— Non è così, si inganna. Penso che le donne, così come i giovani, sono meno condizionate — condizionate dalla loro vita, certo — ma non moralmente. Anche quando reagiscono male, vi è in loro una certa spontaneità, una certa innocenza, sono più aperte, meno ambigue degli uomini. Non vi è intermediario migliore, per spiegare il rapporto tra l'individuo e la società, di una donna, perché in essa tutte le contraddizioni sono allo stato puro, non camuffate né dalla politica, né dalla cultura, né dai sofismi, né dall'impegno. Come la gioventù, le donne sono più vicine alla realtà di noi. Così come davanti ai giovani, noi siamo già vecchi, gente della generazione cui si diceva, per ironia, « tu chiedi la luna ». Ora, qualsiasi bambino può chiederla. Lo sviluppo tecnico, il progresso scientifico creano giovani diversi, e più normali di noi, anche perché sono meno condizionati nel rapporto con i genitori. Questi non sono più un mito, un'entità sacra, ma degli eguali con cui si fanno i conti. Ora vorrei aggiungere io qualcosa. I comunisti, in Francia e in Italia, sono colpevoli secondo me di non aver mai creduto nel cinema. Si può scrivere questo sull'Unità? I comunisti dovevano, secondo me, creare studi cinematografici, costruire una propria infrastruttura, produrre i films. Si poteva partire dall'impianto di venti sale cinematografiche e con gli incassi ricavati c'era di che produrre films da immettere nel commercio. I soli capaci di difendere la libertà del cinema sono i comunisti, in questa società. Pensi se La Religieuse fosse stata prodotta dal PCF! Sarebbe stato, per il governo, assai più difficile proibirla. Mi chiedo se non vi è, da parte dei comunisti in Europa occidentale, una rinuncia di responsabilità, la preoccupazione di essere meno liberi, assumendosi questo fardello culturale sulle spalle. Eppure, spero ancora che ci si possa arrivare a credere, nel cinema, da parte dei comunisti. Che possa esistere un giorno una libera struttura cinematografica, creata dai partiti comunisti, fuori del circuito chiuso che la borghesia finanzia e controlla.

Maria A. Macciocchi