Dopo dieci anni, per un bilancio reale

LA NEOAVANGUARDIA, OGGI

La sua ideologia sopravvive ancora, nella misura in cui conserva e perpetua il suo originario carattere di ultima incarnazione della separazione dell'intellettuale

Sono oggi mature, crediamo, le condizioni oggettive per un bilancio autenticamente storico dell'esperienza teorico-letteraria della neoavanguardia italiana, della funzione reale della sua ideologia entro il contesto complessivo di contraddizioni che la alimentavano: nella misura in cui è oggi possibile ricavare dalle dimensioni oggettive della dialettica sociale gli strumenti e le prospettive di un'analisi strutturale della storia degli intellettuali negli anni Sessanta, e cioè delle forme di coscienza con cui essi rispondevano alle profonde modificazioni del proprio ruolo.

Sull'emergenza, ora tutta visibile, di questi processi reali (massificazione e tendenziale proletarizzazione del lavoro intellettuale) e sulla conseguente riduzione ormai irreversibile dello spazio d'autonomia e di «egemonia ideologica» della figura sociale dell'operatore culturale, l'accordo sembra essere totale, almeno tra gli intellettuali di sinistra. Ma è invece un accordo bisognoso di verifiche, se accade ad esempio che alcune recenti testimonianze sulla neoavanguardia (A. Guglielmi, *La letteratura del risparmio*, Bompiani, 1973; «Quaderni di critica», n. 1, 1973, intitolato «Della neoavanguardia») offrono un recupero sovrastrutturale, non già una prospettiva critico-sociale, delle esperienze di dieci anni prima. E' un accordo apparente, se è vero che molti di questi autori, accettando in senso sociologico la realtà sociale del lavoro intellettuale, continuano a credere che ci sia qualcosa di quel lavoro che non è sociale, che è *specifico* in quanto *estraneo* al sociale, e che è dunque gestibile e progettabile in altra (tutta soggettiva) dimensione.

Tutto questo significa che è scorretto parlare di morte della neo avanguardia, perchè la sua ideologia sopravvive ancora nella misura in cui conserva e perpetua il suo originario carattere di ultima incarnazione della separazione dell'intellettuale: attraverso il mito della «neutralità a-ideologica» e del primato della «ragion pura». Se si badi a questo, non sembrerà fazioso o semplicistico affermare che l'idealismo era il dio inconsapevole della neoavanguardia e che la fenomenologia era la riduzione democratico-tecnologica di quel dio. Il ceto intellettuale precipitava nella stretta superindustriale della produzione, tra gli ingranaggi e le contraddizioni della società di massa, diventando inconsapevolmente forza produttiva, terrorizzato dal volto automatizzato del vecchio committente e dal richiamo non perentorio e non identificato del nuovo. Se non c'è dubbio che la polemica, proprio dalla neoavanguardia inaugurata, contro tutte le ideologie, e la ricerca della realtà al suo «grado zero», significavano la rivolta in varie misure drammatica contro l'alienazione capitalistica e la mercificazione dei vecchi valori, è altrettanto certo che quella polemica significò anche il rifiuto, o l'incapacità di visualizzare o accettare o contribuire a costruire, il nuovo riferimento complessivo, la contraddizione reale.

Il «grande rifiuto»

Per la morte delle ideologie passava non solo il rifiuto di un ruolo degradato, ma anche la difficoltà di coglierne il potenziale dialettico, di sperimentare la trasformazione collettiva della coscienza. Tutte le ideologie morivano, tranne quella che aveva garantito il privilegio e la disperazione dell'intellettuale borghese della decadenza, l'ideologia di un mandato che si difende ad oltranza, quali che siano le dimensioni «offensive» della socialità e i «ricatti» della storia. Nel grande rifiuto, quanto più si coinvolgeva negativamente ogni possibile alternativa, tanto più ovviamente si restauravano i frammenti di una totalità non visibile ad occhio nudo, ma operante al di là delle intenzioni blasfeme e dissacratrici: la totalità della scienza come formalizzazione astrattamente aggiornata di un vecchio modello di produzione e di rapporti reali.

Quella totalità pratico-teorica era d'altronde fruita in frammenti, e dunque anche nelle sue dimensioni contraddittorie. Il che evidentemente richiede tutt'altro che una condanna sommaria della neoavanguardia e della cultura «scientifica». Suggerisce invece un'analisi sociale che illumini le condizioni oggettive di quella rivolta intenzionale e insieme il significato reale di quel suo formalizzare a un livello di sperimentazione tutta ideologica la conflittualità emergente del lavoro intellettuale di massa nella fase tecnologica della restaurazione capitalistica. Non si tratta perciò, e non si è mai trattato, di liquidare senz'altro un'esperienza di gruppo, che fu sostanzialmente elitaria, ma fortemente rappresentativa di una crisi generale dell'*intellighentia* avanzata: e cioè portatrice di una domanda di nuova *oggettività* dopo la crisi dell'unità-totalità del campo marxista. Ma proprio per questo neanche si può trattare di esaltare riduttivamente come risultato *positivo* della polemica sperimentale quello che i suoi protagonisti hanno sempre sostenuto, e cioè la vincente liquidazione dell'ideologia neorealista e dell'ideologia consolatoria degli scrittori «elegiaci». Oltre tutto è falso. L'una e l'altra ideologia erano state abbondantemente «demistificate» (quale che fosse la correttezza di tale operazione) assai prima che la neoavanguardia ammantasse la sua battaglia *di gusto*, novecentista ed «europea», con argomenti politici; e inoltre ancora oggi, se di vittoria si deve parlare, è evidente che la nostra stanca e artificiale produzione narrativa tranquillamente si fonda sulla continuità egemonica del «romanzo ben fatto»: come se nulla fosse accaduto, meno che mai una frattura sperimentale.

Cultura e politica

Il problema è un altro. E, di fatto, la portata e il segno della polemica erano ben altri. Proprio come di recente è stato affermato, a un generico intento di sprovincializzazione che già alcune riviste avevano avviato intorno alla metà degli anni Cinquanta, e che conteneva in sè il bisogno di una *promozione* teorica e culturale da opporre alla *promozione* politica non riuscita dell'intellettuale democratico (la linea Vittorini-Fortini — marxismo critico — «Ver ri» è più idealisticamente unitaria delle sue articolazioni effettive), a questo intento di fondo la neoavanguardia aggiungeva la «consapevolezza costante di una specificità da salvare». Senonchè si trattava soltanto della specificazione letteraria di quella rivolta *culturale* alla politica, e cioè dell'accettazione subalterna della vecchia alternativa ontologica (cultura-politica): una specificazione difensiva storicamente motivata dalla evidente schematicità ideologica dello zdanovismo e delle sue pur inquiete varianti italiane, ma metastoricamente elevata al rango di un'autonomia assoluta del «grado zero» della letteratura, della mistica del linguaggio in quanto codice primario del mondo.

Dietro la generosa velleità della rivolta globale contro tutte le istituzioni, di fatto il nemico privilegiato restava l'invadenza della politica: sia che si dichiarasse la morte di *tutte* le ideologie e quindi la scelta della *tabula rasa* (il primitivo, l'onirico, il buon selvaggio, il pre-storico, da De Maistre a Lévy-Strauss), sia che si riproponesse l'urgenza di trasferire i codici e i dati analitici dell'operazione letteraria alla prassi politica (il vecchio sogno di restaurazione illuministica dell'intellettuale licenziato), sia che si proponesse dichiaratamente la cultura come coscienza della politica (nominata esplicitamente «marxismo»).

Nei confronti di tutto questo, che segnava un momento acuto della crisi intellettuale nell'area democratica, non poteva essere una invecchiata idea di «realismo» a fornire strumenti adeguati di analisi sociale e di conseguente risposta politica al livello più alto, di sintesi delle contraddizioni e di riqualificazione del ruolo. Una analisi e una risposta del genere forse non erano possibili allora: perchè la crisi del ruolo era anche carenza di strumenti teorici, e perchè solo i processi sociali a partire dal '68 hanno reso visibile l'emergenza di massa di questa crisi sociale e la portata effettivamente anticapitalistica della domanda che quelle forme di coscienza rovesciavano in risposte autarchiche, non critiche e non socializzate. Ma, se questo è vero, è dunque anche vero che il bilancio oggi possibile della neoavanguardia deve fondarsi su basi nuove, cioè in un incontro-valutazione che non sia più lo scontro inerte ed estrinseco di due ottiche consanguinee e sovrastrutturali: cioè di un'ottica che si autodefinisce culturale perchè rimuove la prassi come suo rischio di degradazione, e di un'altra la cui politicità sembri consistere nell'approccio subalterno alla Cultura, come diversità da alleare o strumento da usare. Oggi torna comodo alla neoavanguardia residua continuare a vedere nell'organizzazione politica una prigione da cui salvarsi, e a rifiutare l'analisi delle sue contraddizioni di allora come se l'analisi fosse repressione e censura. Se la neoavanguardia cerca ancora una totalità di segno opposto alla totalità capitalistica che dichiara di combattere, è forse sintomo di infanzia ostinata continuare a cercarla nella «zona del comico», nel «linguaggio non integrato», inteso «come impatto *idiota*, gratuito, insensato», come «presenza di controrealtà». Ed è abbondantemente provato che non possa trovarla nella elaborazione teorica di generose riviste della separatezza, dove il leninismo «Che fare?» è un imperativo solitario di pochi irriducibili intellettuali; o nella autorganizzazione di gruppi che, *in quanto intellettuali* e «indipendentemente» dalla loro milizia, svolgano una funzione rivoluzionaria.

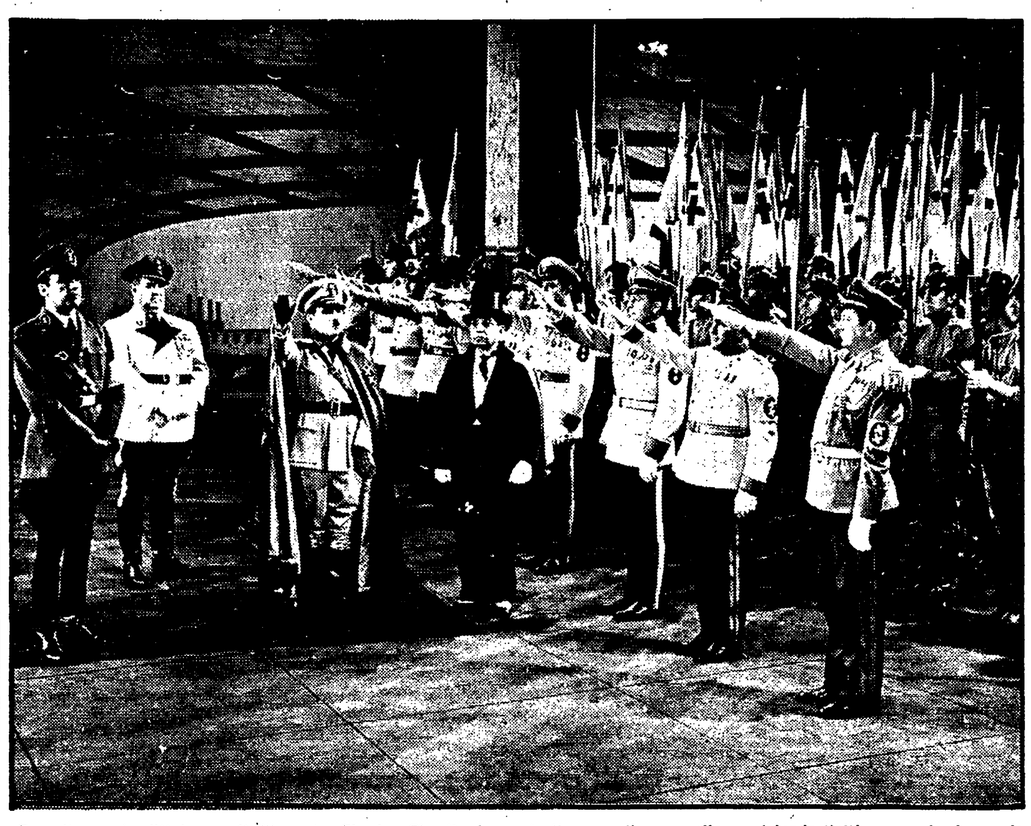
Queste soluzioni non solo sembrano teoricamente e politicamente scorrette, ma inoltre sono rese impraticabili da almeno vent'anni di fallimenti ininterrotti. La totalità alternativa può trovarsi, crediamo, solo là dove storicamente esiste, o cresce, o si forma: una realtà da organizzare *anche* col contributo dello specifico culturale, purchè esso sappia di essere lo specifico di una complessività, che, lungi dall'annullarlo, può conferirgli una nuova necessità e un ruolo autenticamente rivoluzionario.

A. Leone de Castris

OMBRE NERE SUL CINEMA AMERICANO

Da Lindbergh verso McCarthy

Negli anni Trenta, mentre l'industria cinematografica si concentra, diventa sempre più pesante la subordinazione di Hollywood agli strati più reazionari della grande borghesia statunitense - Dalla «svolta» del New Deal alla repressione condotta dal Comitato per le attività antiamericane - Le persecuzioni contro Chaplin, Luis Buñuel, Lillian Hellman



Da «Il grande dittatore». Il film, che Charles Chaplin fu costretto a realizzare nella semiclandestinità, procurò al grande artista l'ostilità degli ambienti reazionari degli Stati Uniti, con alla testa il famigerato «comitato per le attività antiamericane»

Col film parlato è cambiata anche la strategia della produzione, che ha rinunciato allo spirito concorrenziale dei vecchi tempi (magari appoggiato da pistole e manganelli) e tende al controllo monopolistico dei locali di proiezione. Tutto l'esercizio dei 48 Stati dipende in sostanza da tre Case produttrici, la Fox la Metro e la Paramount: chi non possiede circuiti di cinematografi è fuori gioco. Il gruppo finanziario Rockefeller corre alla riscossa fondando una nuova società, la R.K.O., che sfrutta la Pathé, la Mutual e la Triangle andate in rovina e le fonde con una catena di locali di varietà trasformati in cinema. E' la cosiddetta guerra delle sale, e mette il novantanove per cento dell'industria del film nelle mani di pochi potenti.

I film ne risentono, perché in tale situazione i registi sono semplici vassalli del produttore. Tipicamente, i registi di maggior successo sono quelli che si sottomettono per primi, intensificando le pellicole di evasione o affiancando i padroni nella politica reazionaria. In ciò si rivela utile il filone dei film gangster, allora di gran moda. Come accade di nuovo in questi anni, sotto il pretesto della criminalità da stroncare, si auspica un pericoloso «ordine» volontaristico e brutale, si esorta la «sana gioventù» a scendere in piazza per sostituirsi alla legge, si suggeriscono soluzioni da *golpe* contro il fenomeno della disoccupazione e del banditismo.

Nell'anno 1933, Cecil B. De Mille, uscendo dal suo prediletto carosello biblico-storico, presenta in coincidenza con la Settimana Nazionale del Ragazzo Americano, il film *La nuova ora*, in cui squadracce di adolescenti catturano un sindacalista cattivo e lo fanno sbattere in prigione, dopo averlo tenuto appeso, per ammonimento, sopra una fossa piena di topi affamati. *La nuova ora* (il capo della squadra era Richard Cromwell, l'agitatore Charles Bickford) venne anche in Italia, era per i fascisti un'occasione troppo bella per lasciarsela scappare. La censura mussoliniana prudentemente vietò un altro film dello stesso anno, forse *troppo* fascista perfino per i suoi gusti. Si intitolava *Gabriele sopra la Casa Bianca* ed era di Gregory La Cava, protagonisti Walter Huston e Franchot Tone. «Un nuovo Presidente, dopo un incidente automobilistico, ha una visione, licenzia il Gabinetto e diviene dittatore. Organizza i disoccupati in un esercito, risolvendo così il problema della disoccupazione; porta i gangsters nella Governor's Island e li fucila, risolvendo così il problema del banditismo; porta in giro i delegati stranieri della conferenza economica e mostra loro la flotta navale e aerea, risolvendo così la questione dei debiti con l'estero. Il film, mostrando i vantaggi d'una dittatura o di una analoga forma di governo, era significativo in un momento così critico» (Lewis Jacobs).

Era l'anno in cui Hitler saliva al potere in Germania.

Le bande dei fascisti

Il nazionalsocialismo però vantava già negli Stati Uniti associazioni, campeggi, uniformi, adunate di massa, con gli stessi riti delle Sturm-Abteilungen. Aveva i suoi giornali, tipo *Nuova Teutonia* o *Amici della Nuova Germania*. Hitler non era ancora cancelliere quando William Dudley Pelley istituiva — con i crismi della legalità — il movimento paramilitare statunitense delle Camicie d'Argento, a imitazione delle Camicie Brune. In linea antiebraica era molto forte anche l'associazione dei Cavalieri della Camelia Bianca, diretta da George Deatherage, che riprendeva sotto altra denominazione le regole del Ku Klux Klan.

Si trattava evidentemente di fascismi di minoranza, ma il loro influsso salì notevolmente quando venne a schierarsi dalla loro parte, con quasi fanatica determinazione, un eroe nazionale amatissimo dal Paese e ammirato in tutto il mondo, il transvolatore dell'Atlantico, Charles Lindbergh. Nel film che Billy Wilder gli ha dedicato nel 1957, *L'aquila solitaria*, la sua vicenda si chiude sul trionfo all'aeroporto di Le Bourget e non dice il resto della sua triste parabola. Lindbergh, nei viaggi in Europa dopo il grande volo, fece proprie le teorie naziste e le caldeggiò in patria tanto fervorosamente da meritarsi da Hitler l'appellativo di «tedesco d'America» e da Goering l'aquila d'oro della Luftwaffe, negli stessi anni in cui gli Stukas infuriavano sulla terra di Spagna. Quando, alla vigilia di Pearl Harbour, Lindbergh parla a Des Moines nello Jowa a diecimila non interventisti, denuncia gli ebrei statunitensi di cospirazione bellicista e mette fra l'altro sotto accusa il cinema, a sua volta «asservito» agli ebrei.

Tuttavia con la gestione Roosevelt, specie dopo la seconda elezione (1936), il cinema registra un miglioramento. Il New Deal infatti consente ai mezzi di spettacolo maggiore autonomia, più articolata cooperazione finanziaria e anche più esplicita critica sociale. Ma anche qui occorrono alcune precisazioni. Tra gli intellettuali di New York accorsi a Hollywood in quell'epoca, gli avversari di Roosevelt soverchiavano i sostenitori; mentre il rozzo *rooseveltismo* degli hollywoodiani di vecchia data aveva scarsa tenuta e anche più scarsa convinzione (vedi i film di Frank Capra). I commediografi mondani e i novellisti borghesi della Costa Orientale recavano per lo più ricette a doppio taglio: così l'*équipe* del *Saturday Evening Post*, capeggiata da Clarence Budington Kelland e Damon Runyon; ed è caratteristico che proprio sulle colonne di quella rivista Capra andasse a cercare i suoi soggetti.

I migliori esponenti del New Deal in campo cinematografico sono da individuarsi a quel tempo nelle file della Warner Bros., che realizza un vigoroso gruppo di film sociali. Soggettisti, sceneggiatori, giornalisti e studiosi del cinema quali John Howard Lawson, Albert Maltz, Lester Cole ecc. Li ritroveremo puntualmente sul banco degli accusati per attività antiamericane negli anni della guerra fredda e del senatore McCarthy. Ma grazie a loro nascono dei film storici che sono anche film politici (*Il conquistatore del Messico*, 1938, di William Dieterle), film operai, film sui sindacati. Ora «la battaglia delle idee» (la definizione è, appunto, di Lawson) è possibile. Se da un lato la Metro Goldwyn Mayer presenta la *Taxi War* (la guerra dei taxisti di New York) risolvibile grazie ad una bella scazzottatura, cui prendono di buon grado parte sindaco e vicesindaco dopo aver messo via gli occhiali, come si vede nel film *La grande città* con Spencer Tracy (1937), e la United Artists produce *Accadde una volta* (1935) in cui la giovane intellettuale caccia il sovversivo per sposare il buon soldatino, dall'altro lato escono i film sulla occupazione delle officine, condotte nei centri metallurgici sul modello del Fronte Popolare francese, si analizzano i torbidi e le società segrete fasciste di Detroit e le quinte colonne naziste già operanti tra le file dei lavoratori: *La legione del terrore* (1936) di Charles Coleman jr., *Legione nera* (1937) di Archie Mayo, *Alta tensione* (1937) di Ray Enright, *Confessioni di una spia nazista* (1938) di Anatole Litvak, ecc.

Tra molte difficoltà Dieterle, su copione di Lawson, riesce a girare uno dei pochissimi film a soggetto a favore dei repubblicani della guerra di Spagna: *Marco il ribelle* (1938) con Henry Fonda. Il tema è ripreso invece ampiamente dai documentaristi e dagli indipendenti, da Paul Strand a Joris Ivens. Ma la posizione scelta allora fungerà da parametro severissimo, negli anni del dopoguerra, per la discriminazione dei cittadini americani «buoni» o «cattivi», nel campo del cinema e in tutti i campi. Ricordiamo, un esempio per molti, *Tempesta su Washington* (1962) di Otto Preminger, che rievocando la guerra fredda mostra quanto influisca sulla carriera di un uomo politico l'avere contribuito nel '37 anche solo a una raccolta di fondi per la causa della repubblica spagnola. Vedi caso, l'attore che incarna il personaggio accusato è proprio Henry Fonda.

I film progressisti che abbiamo citato più sopra non sono stati accettati, in genere, dai censori fascisti. Talvolta, con procedimento ancora più turpe, venivano immessi sul nostro mercato dopo essere stati sottoposti a un doppiaggio manicomiale, che ne snaturava il senso e li rendeva contenutisticamente incomprensibili. E' il caso di *Alta tensione*. Ma il fondo si tocca precisamente con *Marco il ribelle*, che arriva in Italia nel 1948, a fascismo finito, eppure viene talmente malmenato nei dialoghi da non far capire più né di che guerra né di che nazione si parli.

Durante la guerra

I giri di vite continuano nel periodo tra Danzica e Pearl Harbour. Si passa dalla retorica isolazionista alla retorica militarista, di rado approfondendo le ragioni politiche di ciò che sta accadendo in Europa, più spesso lasciando mano libera ai «consulenti» del ministero della guerra. Nel 1938 viene realizzato il film *Uomini alati* che esalta l'aviazione militare ma ha un finale pacifista. Su consiglio del ministero questo finale viene frettolosamente cambiato in un'apoteosi della efficienza bellica americana e dei costruttori di bombardieri. E intanto, nello stesso anno, Chaplin che sta iniziando *Il grande dittatore*, deve mascherare il film sotto la sigla «Produzione Numero Sei» e isolarsi in un porticciolo californiano, Carmel-by-the-Sea, per poterlo continuare. La clandestinità non lo salverà nel '39 da una accusa del Comitato per le attività antiamericane. E' il colmo del grottesco. Il Comitato era stato istituito per indagare sulle organizzazioni filonaziste negli Stati Uniti. Stanno rinascendo i gruppi del Ku Klux Klan, rafforzati dall'alleanza con la German American Bund, dichiaratamente nazista (se ne parla in un interessante film del 1962: *La scuola dell'odio*, di Hubert Cornfield). Lindbergh incita pubblicamente al colpo di stato nella Washington Avenue. Ma è *Il grande dittatore*, uno dei capolavori chapliniani, a dar ombra al deputato Dies, presidente del Comitato «per le attività antiamericane», degno precursore del senatore McCarthy.

In questo clima scoppia la guerra. I ragazzi statunitensi vanno al fronte scoprendo a volte una seconda guerra dentro la prima. Gli ebrei per esempio, come illustra il film (e più il libro) *I giovani leoni* (1958) di Edward Dmytryk. Ma il cinema del tempo attenua ovviamente le discriminazioni: sul campo di battaglia la *miscegenation* diventa lecita, anzi gloriosa. Le associazioni cattoliche scoprono che «c'è qualcosa di buono nei negri». In *Sahara* (1943) si ammette che sia il soldato di colore ad abbattere — supremo contrappasso — il biondo condottiero tedesco, rappresentante della «razza superiore». In *Casablanca* (1943) è il pianista negro Dooley Wilson a suonare la Marsigliese in risposta alle provocatorie canzoni di guerra naziste. D'altronde nazionalismo e xenofobia dominano il fronte interno.

E' l'epoca in cui Luis Buñuel viene licenziato in tronco dall'ufficio da travet in cui lavorava alla Film Library, a New York, perché scoperto autore del più maledetto dei film, *L'age d'or*. La scrittrice e commediografa radicale Lillian Hellman introduce nella sceneggiatura di *Fuoco a Oriente* (1943), sulla resistenza sovietica ai nazisti invasori, le note dell'Internazionale. Al momento nessuno protesta, perché i sovietici — anzi «i russi», come dicono negli Stati Uniti — sono alleati. Cinque anni dopo la Hellman è accusata formalmente dal solito Comitato per le attività antiamericane. Le chiedono se è *ancora* comunista. Risponde: «Io non cambio la mia coscienza secondo la moda».

Molte cose sono mutate nell'animo dei reduci, infinite cose sono cambiate dopo il '45 in America e nel mondo. Solo a Washington il Comitato, imperterrito, continua nelle sue ridicole indagini. L'atmosfera di sospetto si fa irrespirabile. Nel 1947, in una riunione democratica al Madison Square Garden, l'attore Zero Mostel si presenta vestito da Sherlock Holmes, una gigantesca lente d'ingrandimento in mano, e canta davanti a ventimila persone plaudenti la sarcastica *Canzone del Detective* di Harold Rome:

«Chi sarà l'uomo che investigherà sull'uomo che investiga sull'uomo che investiga su di me?

Chi controllerà i precedenti dell'uomo che controlla i precedenti dell'uomo che controlla i miei precedenti?

Può darsi che sia di quelli che pensano con la loro testa,

può darsi che cerchi di usare il cervello,

può darsi che gli piaccia la vodka,

può darsi che i globuli del suo sangue siano rossi:

credi a me, fratello, tagliemogli il collo».

Tino Ranieri

(3 - continua)

Presentato in una sezione romana il libro di Camilla Ravera

Il racconto della compagna «Silvia»

Dibattito sul «Diario di trent'anni», presenti l'autrice e il compagno Gian Carlo Pajetta - Una vita militante che illustra la storia di un partito «diverso»

Due generazioni a fianco: Camilla Ravera, la compagna «Silvia», e Giancarlo Pajetta, il compagno «Nullo». Mercoledì in una sezione comunista della vecchia Roma all'angolo di piazza Lovatelli, è stato presentato il libro — appunto — della compagna Ravera: «Diario di trent'anni. 1913-1943». Un diario molto prezioso, come ha spiegato Pajetta introducendo il dibattito che si è svolto fra i compagni e amici — moltissimi i giovani — che gremivano la sala della sezione.

Tutta la manifestazione si è svolta in un clima che non aveva nulla di formalistico, di cerimonioso. Anche se Pajetta a un certo punto ha potuto dire che noi siamo «quegli inguaribili burocrati che hanno fatto questo grande partito rivoluzionario». Lo ha detto proprio ricordando un brano del lungo libro — «sono 700 pagine e fa fatica leggerle, ma pensate quanta fatica è costato viverle le cose raccontate», ha detto Pajetta — della «compagna Silvia», Camilla Ravera.

Una «burocrate» terribile se nella lettera inviata a Togliatti, a Mosca, trascriveva un dettagliato e freddo elenco di centinaia di arrestati, di militanti uccisi, di devastazioni e spedizioni punitive compiute dai fascisti. In quel momento — quando appunto scriveva la lettera a Togliatti — la compagna Ravera era l'unica superstite della Segreteria del PCI, era praticamente il Segretario del partito. Non battè ciglio, allora, e lavorò con coscienziosa «burocrazia», appunto. Concludendo quella lettera scriveva che si sarebbe inviato a Mosca il compagno Germanetto perchè sarebbe stato utile per «curare l'archivio del Partito».

Ecco la differenza, ha detto Pajetta: «Noi pensavamo all'archivio, alla storia, mentre altri, che pure erano antifascisti e perseguitati, spesso archiviavano se stessi rispetto alla realtà storica del paese». Nessun settarismo, sia chiaro, ma il libro della Ravera dimostra veramente che il nostro è un partito «diverso» («E per essere diversi occorrono gli altri, per questo siamo oggi dei convinti pluralisti»).

Un partito che sa vivere nella clandestinità come dimostra la vita della Ravera, la militante che in assoluto è riuscita per più lungo tempo a vivere nel regime fascista con nome falso, tenendo attivi contatti politici. E anche il partito che più ha discusso: qui le vicende di «Silvia» insegnano. Discussione sempre — come emerge dalle pagine del libro — ma poi unità nel lavoro politico. Ruggero Grieco votava contro il gruppo dell'Ordine Nuovo alla Capanna Amara, nel convegno dei Segretari interregionali del neonato PCI, eppure fu poi il dirigente comunista che fu. E Togliatti? Un compagno — dopo il discorso di Pajetta — è intervenuto per dire che lui, iscritto nel 1948, era rimasto male a scoprire dal libro della Ravera che Gramsci e Togliatti non erano poi fin dall'inizio quel binomio «carismatico» che fu presentato al partito, e che anzi Togliatti votò anche contro Gramsci una volta.

A quel punto la compagna Ravera si è alzata in piedi e invece di una vocina flebile è uscita una voce forte, dura, «per mettere in chiaro bene tutto, caro compagno». Ha spiegato Camilla Ravera che lei, Gramsci, Togliatti, Terracini, Tasca erano tutti semplici e giovanissimi militanti della sezione torinese del PSI. Punto e basta. Togliatti era molto intelligente, e anche molto timido e chiuso. Il «leader» era diventato presto, indiscutibilmente, Gramsci e Togliatti si confondeva con gli altri. Poi successe quello che successe e Togliatti di venne un «leader» altrettanto indiscutibile nella situazione nuova della clandestinità e soprattutto nel dopoguerra Ma che sia chiaro: erano tutti insieme fin dall'inizio.

Ecco una prova di quello che Pajetta aveva appena finito di dire. Un partito «diverso» ancora oggi, il nostro «Mettiamo in un libro la biografia di un democristiano come Petrucci e di tanti come lui: non ne uscirà mai la fisionomia della Democrazia cristiana. Le biografie dei nostri militanti invece sono il volto del partito comunista Mattoni essenziali dello stesso edificio», ha ancora detto Pajetta. La storia che Camilla Ravera racconta è «quella dell'età del ferro» del PCI, con tanti errori, un'età in cui i Pajetta avevano vent'anni (e Camilla Ravera gli dà dei colpetti affettuosi sulla spalla, da vecchio dirigente indulgente quando lui lancia a raffica le battute). In quell'epoca nacque questo partito di massa di oggi, un lavoro di tessitura e ritessitura senza fine: alla Capanna Amara la posizione di Gramsci ebbe meno di dieci voti, quella di Tasca 108, quella di Bordiga 45. Ma Gramsci non si scoraggiò.

E' stato un incontro vivo non soltanto con Camilla Ravera, non soltanto con Gian Carlo Pajetta (e insieme sommavano decine di anni di carcere), ma con la radice e il nucleo vitale del Partito quale fu ieri e quale è — dopo tanto cammino — oggi.

Ugo Baduel

La quinta Biennale delle forme spaziali in Polonia

VARSAVIA, giugno.

L'agenzia PAP informa che più di un centinaio di artisti polacchi, sovietici, cecoslovacchi, ungheresi, jugoslavi, olandesi, spagnoli e marocchini hanno partecipato alla V Biennale di forme spaziali conclusasi a Elblag, con opere rappresentative dell'arte, della musica, del cinema, della radio e della letteratura.

La Biennale, fondata dieci anni fa ad un convegno internazionale di scultori, autori di sculture spaziali monumentali in metallo, si è trasformata quest'anno in un simposio artistico dominato dal settore del cinema. I film proiettati sono stati presentati dagli Studi di Lodz, dal «Bela Balazs» ungherese e dai cineasti olandesi e americani, che hanno mostrato esperimenti visivi registrati su videocassette.

Fenoglio

Un giorno di fuoco

184 pagine
1200 lire

Collezione I Bianchi
volumi già pubblicati:

Alvaro
Gente in Aspromonte
Fenoglio
Una questione privata
Primavera di bellezza
Gadda
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana
I racconti
Parise
Il prete bello
Pasolini
Ragazzi di vita
Una vita violenta
Volponi
Memoriale
La macchina mondiale

Garzanti