

L'ottantesimo anniversario della nascita

La via di Majakovskij

Una serie di contributi della critica sovietica dai quali emerge, pur tra limiti e contraddizioni, un più articolato tentativo di definire il rapporto del poeta e della sua opera con la complessa realtà del socialismo

Oggi Vladimir Vladimirovich Majakovskij avrebbe ottant'anni. E' difficile immaginarsi l'autore della Nuova...

senza note polemiche. Certamente, l'unità di cui parla Pertsov, l'anticapitalismo e il socialismo, è comune a Gor'kij e a Majakovskij ed...

Estetica e politica

Ma quel che più conta è che la base comune generale (l'anticapitalismo) presenta una gamma assai vasta di posizioni, che si qualificano sia nel modo di rifiutare la società borghese...

Un appunto di Gor'kij

Il ricordo che nel 1930 Gor'kij ha di quell'incontro è assai acrimonioso: «Cio' suscitò in me un'impressione per lui sfavorevole: sembrava che egli cercasse di convincere se stesso del proprio spirito rivoluzionario».

Pertsov continua: «Vittorio Strada, parlando di una radicale differenza di due artisti che hanno posto le fondamenta della letteratura sovietica, non solo rievoca la loro sorprendente originalità e quindi la possibilità reciproca incompatibilità tra Gor'kij e Majakovskij sul piano artistico, e «politica», anziché ridurre a un astratto comune denominatore posizioni intellettuali costruttivamente diverse, vuoi individuali vuoi aggruppate».

Ma seguiamo il critico sovietico. Egli afferma che con tale contrapposizione lo manifestò il carattere limitato delle (mie) idee sulla varietà dell'arte e la genesi di questa varietà».

scrive a conclusione di questo suo saggio: «La tragedia di Majakovskij sta in una impavida affermazione di tutto il nuovo soltanto, affermazione che portava il poeta molto avanti, anticipando il tempo (...). Ma il tempo non si può arbitrariamente accelerare: la sua resistenza è una cosa più complessa di ogni resistenza dei materiali».

Sui rapporti tra Majakovskij e Pasternak ha osservato il critico georgiano Georgij Margvelasvili in un articolo, purtroppo interrotto dopo la prima puntata, apparso l'anno scorso nella rivista «Literaturnaja Gruzija» (Georgija letteraria). Margvelasvili, che mi permette di ringraziare per l'uso corretto e non deformato di un mio scritto su Pasternak, scrive, a proposito del Dottor Zivago, che attorno al mondo spirituale di Boris Pasternak, e grazie ai lunghi sforzi dei miei esteri e dei filistei politici caserecci è stato creato un fitto velo di menzogna, banalità e diffamazione. Non è un segreto che la pubblicazione del romanzo di Boris Pasternak è stato il pretesto per una precisa campagna politica nella stampa borghese, mentre nelle condizioni create dagli zigzag volontari non poté essere valutata con sufficiente profondità e serietà anche da certi giornalisti e letterati di casa nostra».

Se si valuta anche il romanzo pasternakiano, come tutta l'opera di questo poeta, con «sufficiente profondità e serietà», fuori quindi degli zigzag volontaristici, è impossibile negare che anche Pasternak sia «anticapitalista» e professi un suo «socialismo» di tipo etico-religioso. Ciò non toglie che la differenza tra Pasternak e Majakovskij sia profonda e si radichi in un diverso modo di vedere e vivere il proprio tempo, le sue contraddizioni, il suo futuro (ma non si dimentichi che il romanzo di Pasternak è «post-majakovskiano»)».

Per tornare a Pertsov, e per concludere, si potrà dire che anche nella letteratura si pone il problema dell'unità nella molteplicità e della molteplicità nell'unità: è un problema costante e centrale di ogni esperienza intellettuale e di volta in volta va risolto concretamente, facendo cadere lo accento ora sull'uno ora sull'altro dei due termini e, soprattutto, aprendo allo sguardo nuovi strati di materiale fecondo e schiudendo ulteriori prospettive problematiche. Altrimenti i fenomeni considerati restano atomisticamente distanti, senza quell'intima tensione che li connette tra loro, oppure si perdono nella famosa notte dove tutti i gatti sono bigi (e tutti i Gor'kij e i Majakovskij sono «realisti socialisti»)».

Vittorio Strada

UNA LEZIONE DA RIMEDITARE

IL CINEMA DELLA RESISTENZA

Una nascita difficile e avventurosa che ha in sé tutta la felicità dei momenti di libertà e la vitalità di un rapporto immediato con la storia — Un giudizio di Luchino Visconti — L'epica della guerra di popolo — I tentativi di liquidazione e di riassorbimento condotti dalle forze moderate — Il rapporto fra cattolici e comunisti

Durante i mesi di Roma «città aperta» Luchino Visconti viene rinchiuso per un certo periodo nei sotterranei della pensione Jaccarino, coo dei torturatori fascisti. La cella è un metro per un metro. Sopra la testa dei prigionieri echeggiano la notte i passi delle ronde naziste, come nel film di Roberto Rossellini che già si sta maturando e che s'intitolerà appunto Roma città aperta. Visconti a sua volta raccoglierà i propri ricordi, insieme a tre compagni di quelle giornate, Mario Chiarri, Franco Ferri, Rinaldo Ricci, in un soggetto che si chiamerà Pensione Oltremare, prima ancora che la guerra sia finita.

La casa in cui si preparano giorno per giorno le esperienze di Roma città aperta è quella dello sceneggiatore triestino Sergio Amidei in piazza di Spagna, ed è la medesima che vediamo nella prima parte del film: l'abitazione dell'ingegnere comunista (Marcello Pagliero), la padrona dell'alloggio e la cameriera interpretano il personaggio di se stesse, forse solo le primissime figure prese dalla vita — dalla loro vita — di tutto il neorealismo italiano. E i comunisti, non nella finzione cinematografica ma autentici, conoscono bene quell'ambiente. Durante l'occupazione vi passano Giorgio Amendola e Renato Guttuso, Mario Alicata che viene a correggere le bozze dell'Unità clandestina, Celeste Negarville, sulle vicende del quale — scrive Veronique Jarrat nel suo libro sul cinema italiano — Amidei, Rossellini, Consiglio e Fellini avrebbero creato l'ingegnere del film. Togliatti stesso, allorché giunge a Roma per il suo primo discorso al Brancaccio, fa capo al quartierino di Amidei. Ogni presenza è un apporto al film. Quando vediamo Pagliero fuggire ai poliziotti fascisti scavalcando la terrazza, è un tramonto di vita dello stesso Amidei che viene rievocato. Pina, la popolana realizza in viale Giulio Cesare, sarà impersonata da Anna Magnani.

Per ciò che riguarda il ruolo di Don Pietro, parroco di Clemente (Aldo Fabrizi), si tratta proprio dello spunto motore della realizzazione. Una anziana signora sarebbe disposta a finanziare un documentario su Don Morosini, prete partigiano trucidato dai nazifascisti. Rossellini e i suoi amici sono senza una lira, imbianchi e apparecchiature tecniche non esistono. Cinecittà rifiuta la messa a terra dai bombardamenti e poi saccheggiati dai tedeschi centro di raccolta profughi, al Quadraro ci sono gli sfollati.

Poi Roma città aperta esce e ci fa tutti balzare dalle sedie come ha detto Luchino Visconti. E' il momento dell'entusiasmo irripetibile, della libertà da usare, dei fatti che finalmente si possono narrare e discutere. A quasi trent'anni di distanza, ancora riaccontando la commemorazione «a caldo» per un'analisi dei meriti e dei demeriti, per misurare meglio la gittata delle idee e delle proposte Vi è ormai un'intera generazione per



Da «Roma città aperta», di Roberto Rossellini

pure inquieta, con tutti i suoi domani consapevolmente difficili. Si chiamerà neorealismo. Il cortometraggio su Don Visconti diventa un lungometraggio sulla lotta appena vinta. Viene fatto di puntiglio, inventando le regole o senza regole. Quando nel minuscolo teatro di posa di via degli Avignonesi manca l'energia elettrica, che è razionata, la si «ruba» ai vicini stabilimenti tipografici.

Con o senza regole

Il nostro cinema, per vivere, deve nascere. Così nasce, nelle stanze degli amici, nelle strade, nelle facce, nell'indisciplinata e nella provvisoria, smozzicata e dialettale, con le rime che non battono, come una grossa canzone della Resistenza, e dentro ancora in tutta la felicità dei grandi momenti di libertà, espansa ep-

cui Roma città aperta. Paisà ecc. sono tutt'al più dei classici, come furono per noi Assunta Spina o 1900; e, giustamente, questi giovani sono più disposti a polemizzare che a storicizzare. Comunque, a porre delle domande «circa i molti, moltissimi problemi in questo campo elusi o scordati». Perché, per esempio, il soggetto di Visconti sulla pensione Jaccarino non fu mai realizzato? Perché, in genere, tutta la filmografia sulla nostra Resistenza si riduce negli anni del dopoguerra a una decina di titoli, e si deve attendere il 1960 per una seconda fase attiva? La lezione morale e la lezione storica si sono accompagnate col passar degli anni? Siamo sfuggiti alla tentazione tutta italiana della commemorazione? E anche: sono stati sempre gli uomini giusti ad avvicinarsi ai temi resistenziali?

Bisogna dire una cosa. Il cinema di Resistenza è stato

osteggiato presto, inquinato subito. Proprio il fatto che fosse «caldo», che usasse un nuovo linguaggio e tecniche diverse, che potesse apparire rivoluzionario è fin da principio la preoccupazione dei produttori tradizionali e di varie istituzioni conservatrici sopravvissute alla guerra. Non facciamone una disputa cronologica, ma si sa che la Lux Film ha tentato in ogni modo che il suo Due lettere anonimo diretto da Mario Camencini precedesse l'uscita di Roma città aperta per essere il primo film resistenziale, e per dare il via al «genere» col suo tono blandamente patriottico e accentalmente romanzesco; lo stesso Lux che nella persona di Carlo Ponti aveva già rifiutato un copione pronta prima di Roma città aperta e scritto fin dal periodo cospirativo da una équipe di cineasti di sinistra: Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Aldo Scagnetti e Mario Socrate

con la collaborazione di Franco Culamandrei e Antonello Trombadori. Il testo s'intitola G.A.P. e racconta le imprese dei gruppi d'azione partigiana di Roma in Via Rasella, all'Hotel Flora, contro la banda Koch e così via. Per i dettagli su questo e altri soggetti partigiani invitiamo il lettore a consultare il volume «Cinema e Resistenza» di Giovanni Vento e Massimo Mida (1959).

Il consiglio edificante

Anche le forze cattoliche cercano a più riprese di controllare il nuovo cinema italiano antifascista e resistenziale, ma con maggiore accortezza: ossia senza veti, presentando fin dove possono lo stesso Rossellini e disponibili in tal senso il loro contributo alla lotta su basi di parità strategica e politica. E' il tempo in cui tutti recuperano la loro fetta di Resistenza, a volte improvvisandola. Nel migliore dei casi si assiste a una convergenza ideale, tipica di quel clima di fiducia che coincide con la caduta del fascismo: il prete e il comunista di «Roma città aperta» s'immolano insieme nelle camere di tortura di via Tasso, come i due maquis nei versi di Aragon: «uno che credeva al cielo, l'altro che non ci credesse».

Ma quell'allegoria coraggiosa che risolve poeticamente una delle grandi vertenze del dopoguerra si aprirà presto al raddolcimento, al consiglio edificante, al mercato delle corte memorie. Per la seconda volta un prete e un comunista marceranno insieme verso la fucazione in il sole sorge ancora di Aldo Vergano (1946): il prete è impersonato da Carlo Lizzani, il comunista da Gillo Pontecorvo. Non si tratta dunque di film in odore d'incenso. Ormai Vergano mira più alla bella sequenza che al senso dello accostamento. In un giorno nella vita (1946) di Alessandro Blasetti, il contatto epico si spezza in un episodio da libro di lettura: le suore uccise dai tedeschi per rappresaglia, e il partigiano comunista Arnoldo Poè che si lancia in berretto davanti ai cadaveri prima di rientrare in combattimento. Il piglio del racconto è avvincente e astuto, ma il film veduto a distanza potrebbe essere spagnolo. E' stato prodotto dalla Orbis Film, organismo cattolico. Forse

per questo c'è un solo comunista nella formazione partigiana: le cifre della guerra di liberazione parlano diversamente. Intanto con tali mezzeccie la realtà vacilla nei suoi contorni, si accarezza il desiderio di depolare quel passato, di spingerlo in una bella prospettiva disumanata e conciliata, sullo sfondo di bandiere e in musiche gloriose. Non a caso due film di allora celebrano la Resistenza attraverso le gesta di due cantanti di opera: Tito Gobbi eroe delle quattro giornate di Napoli in O' sole mio (1945) di Giacomo Gentilomo, Anna Magnani accanita da Florio Tosca in Davanti a noi trevava tutta Roma (1946) di Carmine Gallone. Mentre la voce della Resistenza autentica dev'essere individuata nei primi documentari (Giorni di gloria di Mario Serandrei, cui prende parte Luchino Visconti speaker Umberto Caluso. La nostra guerra di Alberto Lattuada; L'Italia s'è desta di Domenico Paolella; Le foglie non volano di Beppe Cavallari e pochissimi altri), spetta ancora a Rossellini di portare a perfezione quella prima fase con Paisà (1946).

Una grande intuizione

I due episodi del film dedicati alla Resistenza sono i più belli: il quarto, sulla liberazione di Firenze e l'ultimo, sulla lotta nel Delta del Po, contro gli ultimi tedeschi ma anche a sfida del proclama di Alexander che ingiungeva ai partigiani di cessare ogni attività. Ciò che vediamo in Firenze è autentica guerra di popolo; e il finale del film, con gli italiani e gli anglo-americani abbattuti dalle stesse raffiche, è una richiesta perentoria di comprensione del fenomeno resistenziale anche oltre le «case di casa», a livello internazionale e universale. Artisticamente questo brano è nell'epica come pochi altri di tutta la storia del cinema, anche perché Rossellini qui non fa lezione, tenta appena di farla a se stesso, di staccarsi gli occhi dalla faccia e di guardare con quelli estranei e diversamente diffidenti del non-italiano, dello straniero, che è la grande intuizione e la sola didattica del film. Furiosamente ingratato con se stesso, oggi Rossellini dichiara, com'è noto, il suo fastidio nei confronti di Roma città aperta e Paisà. Nessuno gliene contesta il diritto, ma se si discorde di regia popolare è ancora il che bisogna andare a cercarlo: non quando tiene banco con le «dialgazioni» alla Rai-Tv.

Molto significativa è la nascita di Paisà. Gli americani di stanza a Roma hanno visto Roma città aperta e ne sono entusiasti. In Italia, nessuno li ha visti. Furiosamente ingratato con se stesso, oggi Rossellini dichiara, com'è noto, il suo fastidio nei confronti di Roma città aperta e Paisà. Nessuno gliene contesta il diritto, ma se si discorde di regia popolare è ancora il che bisogna andare a cercarlo: non quando tiene banco con le «dialgazioni» alla Rai-Tv.

Sono cose oggi largamente dimenticate, eppure si innestano e si moicano entro un atteggiamento d'ostilità tuttora presente in determinati schemi politici della vita italiana. Se oggi dobbiamo constatare che gli anni pur fervidi dell'immediato dopoguerra si sono tradotti cinematograficamente in poche opere di autentico valore antifascista, va ribadito che quel cinema è stato avversato fin nelle sue manifestazioni iniziali, quando non consegnato a scopo liquidatorio in mani inadotte o compromesse. Se i partigiani vogliono i loro film, li facciamo, è il punto di vista della produzione. E in effetti l'AN.P.I. e il Corpo Volontari della Libertà si sono impegnati a farli, talora con gli scarsi risultati derivanti dalla povertà di mezzi o dall'infelice scelta dei collaboratori. Indro Montanelli e Vittorio Metz, quello del «Bertoldo», sceneggiato Pian delle Stelle (1946) di Giorgio Ferroni, finanziato dal C.V.L.; il risultato è a dir poco una astrazione. Ma l'AN.P.I., su basi più robuste, dopo alcuni documentari riesce a creare almeno un film di cui bisogna parlare. E' il sole sorge ancora di Aldo Vergano. Tino Ranieri (continua)

QUANTO COSTA LA CRISI DELL'AGRICOLTURA

Il problema dell'alimentazione

La produzione mondiale di derrate agricole è di molto inferiore al necessario — Particolarmente grave la carenza di proteine — Una tendenza distruttiva da arrestare, anche in Italia, attraverso un nuovo tipo di sviluppo

Stanno venendo al pettine in Italia le contraddizioni irrisolte di un modello di sviluppo finalizzato al profitto monopolistico e basato, da un lato, sulla concentrazione delle ricchezze in poche e lontane «aree forti» e dall'altro, sullo sfruttamento seicoloniale delle aree agricole. E' stato proprio questa concentrazione della ricchezza su limitate aree del territorio che ha permesso il fiorire di fasce a reddito medio e medio alto, con la conseguente stimolazione dei consumi propri di una «società opulenta» in un paese che visto nel suo insieme, di «o-pulento» non aveva, non ha, proprio nulla. Nel contempo il provocato abbandono della terra ha permesso il conti nuo riformarsi di un cospicuo esercito di lavoratori di riserva da cui è stato possibile al sistema produttivo trarre le forze migliori, più forti, da impiegare nell'industria. Questo programmato me-

canismo di svilimento della agricoltura e di accumulazione polare degli investimenti nelle aree «forti» è stato portato al parossismo; si è così arrivati ai 2800 miliardi di importazioni alimentari nel '72, mentre, in teoria, avremmo potuto essere un paese esportatore di beni agricoli. Non è pensabile di poter ancora continuare in futuro sulla stessa linea. Mentre nel 1900 ogni anno 70 il costo delle derrate agricole è calato su mercati mondiali, tale tendenza si è invertita nel volgere di questi ultimi anni. La produzione mondiale di alimenti è oggi di molto inferiore al necessario. Già allo stato attuale delle cose, mentre ogni anno muoiono per carenza alimentare circa quaranta milioni di persone, abbiamo bisogno di un miliardo di tonnellate di alimenti per anno. Il deficit è del 15% delle necessità totali. Particolarmente grave è la carenza di proteine. Quelle animali raggiungono appena i 20 milio-

ni di tonnellate annue con un deficit di 14 milioni di tonnellate, pari al 40% della domanda totale. Di vegetali ne sono disponibili 80 milioni di tonnellate contro una domanda di 120, con un deficit del 33%, pari a 40 milioni di tonnellate all'anno. La situazione alimentare mondiale tende inoltre al peggioramento in un prossimo futuro, mentre la popolazione è in continuo aumento. Ogni anno grandi estensioni di terreno fertile vengono sottratte alla produzione di generi alimentari per essere trasformate in piantagioni industriali per la produzione della gomma, della juta, del cotone, oppure per fornire eccitanti leggeri a larga diffusione come il tabacco, il tè, il caffè, ecc.

Tanto per fare un esempio, in Malesia i 4/5 dei terreni coltivati sono destinati a produzioni non alimentari, a Ceylon i 2/3 e così via. Ogni

anno milioni di ettari vengono desertificati da forme di coltura errate o a puro livello di rapina speculativa delle risorse. Se l'attuale azione distruttiva non sarà arrestata, secondo stime della FAO, tra trent'anni, quando la popolazione sarà raddoppiata, i terreni coltivabili saranno ridotti del 50%. E' un dato che dovrebbe far meditare chiunque. D'altra parte l'impiego massivo di fertilizzanti azotati, di serbanti, antiparassitari utilizzati per forzare la resa del suolo nei paesi sviluppati hanno determinato un grave processo distruttivo delle «aree più fertili» attraverso l'inquinamento delle acque, la mineralizzazione dei suoli e la conseguente minor resistenza degli stessi ai normali fenomeni meteorologici. Anche la messa a coltura delle foreste e delle savane, freno naturale al deserto, ha dato risultati assai negativi. Di queste basilari tendenze a livello mondiale è indisp-

Guido Manzone