

NOTE

del **Gramsci**

Letteratura

Pag. 4 Marcello Bartaglia Pavese e la Resistenza

Cinema

NOTE DEL "GRAMSCI"

Pag. 5 Pier Damiano Mandelli marzo 1964

Pag. 9 V. Pudovkin numero unico
Autobiografia, montaggio,
filmografie (a cura di G.L.)
Cinema in cifre (a cura di M.S.)

Avvicina rotonda

Pag. 16 Giorgio Tornati Realizzazione tra la nascita di un
Circolo culturale e il centro
omogeneo di cultura, cui esso
si ispira. (Appunti).

Note sparse

Pag. 18 Antonio Gramsci Un pregiudizio. Qual'è la vera
filosofia di un individuo?, Il
"gioco" della democrazia. (a cu-
ra di M.S.)

Recensioni

Pag. 20 Giorgio Tornati La teoria di Darwin, di Earl
D. Hanson.

Attività del "Gramsci"

Pag. 23 a) Novità in biblioteca;
b) Conferenze;
c) I "Lunedì del Gramsci".

PAVESE E LA RESISTENZA GRANDISSIMA

Parlando della resistenza di Pavese, è opportuno specificamente parlare della parte più o meno rilevante che Pavese può avere avuto in una resistenza al fascismo organizzata; né tantomeno si vuole giudicare e condannare l'azione e la vita dell'uomo nella resistenza armata, ed una chiara eg

- Pag. 1 Letteratura **Marcello Tartaglia** Pavese e la Resistenza
- Pag. 6 Cinema **Pier Damiano Mandelli** Studio sul neorealismo: Definizione e Nascita.
- Pag. 9 **V. Pudovckin** Autobiografia, montaggio, filmografia (a cura di G.T.) Cinema in cifre (a cura di M.S.)

Cesare Pavese è nato a S. Stefano Belbo provincia di Torino, il 9 settembre 1908. Morì suicida nell'agosto del 1950 in

- Pag. 16 Tavola rotonda **Giorgio Tornati** Realzione tra la nascita di un Circolo culturale e il centro omogeneo di cultura, cui esso si ispira. (Appunti).

- Pag. 18 Note sparse **Antonio Gramsci** Un pregiudizio. Qual'è la vera filosofia di un individuo?, Il "gioco" della democrazia. (a cura di M.S.)

- Pag. 20 Recensioni **Giorgio Tornati** La teoria di Darwin, di Earl D. Hanson.

- Pag. 23 Attività del "Gramsci"
 - a) Novità in biblioteca;
 - b) Conferenze;
 - c) I "Lunedì del Gramsci".

In una fotografia che gli ex allievi dedicarono a Monti dopo la morte Pavese scrive la dedica: "Senza citazioni né frasi, che lui ci ha insegnato a porre ultima cosa nella vita i letterati".

Monti di Monti tutta la vanità di un mondo, del mondo del fascismo, di quel mondo che aveva creato una letteratura sfuggente in realtà, conformata e retorica, di quel mondo che aveva perso il

"GRAMSCI" DEL 1950

1950

numero unico

PAVESE E LA RESISTENZA CLANDESTINA

Parlando della resistenza di Pavese, non si vuole specificamente parlare della parte più o meno rilevante che Pavese può avere avuto in una resistenza al fascismo organizzata; nè tantomeno si vuole giudicare e condannare l'azione e la viltà dell'uomo Pavese circa la resistenza armata, ed una chiara coscienza politica: tutt'al più possiamo considerare la reazione dell'uomo Pavese al fenomeno del fascismo (intendendo questo come tutto un insieme di fatti - letteratura evasiva, astratta ed incosciente, costruzione di idoli e miti inconsistenti, retorica tanto inutile quanto corruttrice che avevano formato un modus vivendi); in questo dobbiamo esaminare la reazione di Pavese; poi possiamo anche considerare le circostanze della sua vita in relazione alla resistenza clandestina e non incontrando così l'uomo Pavese con tutte quelle passioni e contraddizioni insite nella sua natura, che lo hanno portato alla tragica fine.

Cesare Pavese è nato a S. Stefano Belbo provincia di Torino, il 9 settembre del 1908 ed è morto suicida nell'agosto del 1950 in un albergo di Torino.

La sua vita quindi si svolge in uno dei periodi più travagliati della storia italiana; 2 guerre mondiali intramezzate da 20 anni di fascismo. In generale possiamo dire che la sua è una generazione che ha contribuito moltissimo nell'opposizione al fascismo e nell'organizzazione della resistenza. In particolare Pavese ha avuto come amici ed è cresciuto insieme a quegli uomini che dopo lunghe lotte clandestine, hanno abbracciato il mitra ed hanno iniziato la lotta partigiana nei colli piemontesi. Pavese, passato giovanissimo dalla campagna (da S. Stefano Belbo che era un luogo di villeggiatura della sua famiglia) alla città (Torino), inizia a frequentare nell'anno 1923-24, il Liceo Massimo D'Azelio dove ha per professore di italiano e latino Augusto Monti, quell'Augusto Monti che avrà una influenza non indifferente sulla formazione di Pavese e che non si stancherà mai di stimolarlo e di incitarlo con lettere decise anche negli anni della sua maturità di scrittore. In quegli anni e in quel luogo Monti era noto come il professore senza tessera; egli infatti aveva avuto, in quei tempi in cui la maggioranza era ben lungi dal criticare il governo, una chiara visione del fascismo; ammiratore del Gramsci e amico del Gobetti, fu tra i primi a condividere non soltanto l'amicizia che esisteva fra il liberale Gobetti e il comunista Gramsci, ma seppe sempre difendere l'importante significato di unità nella lotta contro il fascismo. A scuola Monti non accennava a motivi politici ma di qualsiasi cosa parlasse, Monti insegnava una cosa ai suoi allievi: insegnava a criticare; a criticare tutto, la mentalità, la società, la tradizione, insegnava a guardare le cose nella loro reale consistenza; spiegando letteratura Monti insegnava a comprendere la vera arte e a demolire i falsi miti.

In una fotografia che gli ex allievi manderanno a Monti dopo la maturità Pavese scrive la dedica: "Senza citazioni nè frasi, chè lei ci ha insegnato a porre ultima cosa nella vita i letterati". E questo è importante. Significa che Pavese ha capito dalle lezioni di Monti tutta la vanità di un mondo, del mondo del fascismo, di quel mondo che aveva creato una letteratura sfuggente la realtà, conformista e retorica, di quel mondo che aveva perso il

Sommaro

Letteratura	
Marcello Bittaglia	Pag. 1
Pavese e la Resistenza	
Cinema	
Pier Damiano Mandelli	Pag. 6
Studio sul neorealismo: Definizione e nascita.	
V. Pudovkin	Pag. 9
Autobiografia, montaggio, filmografia (a cura di G.T.), Cinema in cifre (a cura di M.S.)	
Tavola rotonda	
Giorgio Tomassi	Pag. 16
Realizzazione della nascita di un circolo culturale e il centro omogeneo di cultura, cui esso si ispira. (Appunti).	
Note sparse	
Antonio Gramsci	Pag. 18
Un pregiudizio. Qual'è la vera filosofia di un individuo? Il "gioco" della democrazia. (a cura di M.S.)	
Recensioni	
Giorgio Tomassi	Pag. 20
La teoria di Darwin, di Barf. D. Hanson.	
Attività del "Gramsci"	
a) Novità in biblioteca;	Pag. 23
b) Conferenze;	
c) I "Tribunali del Gramsci".	

PAVESE E LA RESISTENZA CLASSE

Parlando della resistenza di Pavese, non si vuole specificamente parlare della parte più o meno rilevante che Pavese può avere avuto in una resistenza al fascismo organizzata; né tantomeno si vuole giudicare e condannare l'azione e la vita dell'uomo Pavese circa la resistenza armata, ed una chiara opinione politica; tutt'al più possiamo considerare la posizione dell'uomo Pavese al fenomeno del fascismo (intendendo questo come tutto un insieme di fatti - letteratura evasiva, satirica ed incoerente, costruzione di ideali e miti incoerenti, re- torica tanto inutile quanto corrotta che avevano formato un modo di vivere); in questo dobbiamo esaminare la posizione di Pavese; poi possiamo anche considerare le circostanze della sua vita in relazione alla resistenza clandestina e no incontrando così l'uomo Pavese con tutte quelle passioni e contraddizioni inatte nella sua natura, che lo hanno portato alla tragica fine.

Giuseppe Pavese è nato a S. Stefano Delle Province di Torino, il 9 settembre del 1908 ed è morto suicida nell'agosto del 1950 in un albergo di Torino.

La sua vita quindi si svolge in uno dei periodi più travagliati della storia italiana; 2 guerre mondiali intramessate da 20 anni di fascismo. In generale possiamo dire che la sua è una generazione che ha contribuito moltissimo nell'opposizione al fascismo e nell'organizzazione della resistenza. In particolare Pavese ha avuto come amico ed è cresciuto insieme a quegli uomini che dopo lunghe lotte clandestine, hanno improntato la vita ed hanno iniziato la lotta partigiana nei colli piemontesi. Pavese, passato giovanissimo dalla campagna (da S. Stefano Bel po che era un luogo di villeggiatura della sua famiglia) alla città (Torino), inizia a frequentare nell'anno 1933-34, il liceo Massimo D'Aleale dove ha per professore di italiano e latino Augusto Monti, quell'Augusto Monti che avrà una influenza non indifferente sulla formazione di Pavese e che non si stancherà mai di stimolarlo e di incitarlo con lettere decise anche negli anni della sua maturità di scrittore. In quegli anni e in quei luoghi Monti era noto come il professore senza tessera; egli infatti aveva avuto in quei tempi in cui la maggioranza era ben lungi dal criticare il governo, una chiara visione del fascismo; ammiratore del Gramsci e amico del Gobetti, fu tra i primi a cogliere non soltanto l'ambiguità che esisteva fra il liberale Gobetti e il comunista Gramsci, ma seppe sempre difendere l'importanza del dibattito di unità nella lotta contro il fascismo. A questo la Monti non accennava a motivi politici ma di qualsiasi cosa Pavese, Monti insegnava una cosa ai suoi allievi: insegnava a criticare e a criticare tutto, la mentalità, la società, la tradizione, insegnava a guardare le cose nella loro reale consistenza; spiegando letteratura Monti insegnava a comprendere la vera arte e a demolire i falsi miti.

In una fotografia che gli ex allievi mandarono a Monti dopo la maturità Pavese scrive la dedica: "Gente citazioni né tradì, che lei ci ha insegnato a porre l'ultima cosa nella vita e letteratura". Questo è importante. Significa che Pavese ha capito dalle lezioni di Monti tutte la verità di un mondo, del mondo del fascismo, di quel mondo che aveva creato una letteratura argentea in realtà, conformista e retorica, di quel mondo che aveva perso il

senso di cultura e viveva di illusioni, di sogni e di belle fra si. E su questo punto sarà attuata la resistenza di Pavese. Inoltre Pavese nei suoi primi anni cittadini, era rimasto scosso dalle spedizioni punitive che i fascisti avevano fatto a Torino; ne troviamo un chiaro accenno in una sua poesia "Una generazione" scritta in riferimento alla strage del caso Dresda del '22 (questo era un fascista ammazzato da un altro fascista per questione di donne); gli squadristi decretarono una punizione contro i sovversivi, devastando parecchi circoli e trucidando molti innocenti.

Molti anni più tardi, nel pieno della maturità, trovandosi in mano una copia del libro "Lavorare stanca" appartenente a Davide Laiolo (suo amico e poi biografo con il libro "Il vizio assurdo") Pavese annotava accanto alla sua poesia "Una generazione" i fatti e i nomi degli assassinati di quel tempo lontano. Si ricordava tutto alla perfezione. Fin dall'infanzia si era trovato a contatto con la dura realtà del fascismo. Non per nulla viveva a Torino. Infatti bisogna dire che mentre l'Italia era piena di evasori culturali, di conformisti o di umoristi servili, Torino restava la città della resistenza politica e culturale. E' da Torino che sono sorti i filoni culturali e politici di Gramsci e Gobetti e sarà sulle loro idee che si ricostruirà il nuovo risorgimento politico-culturale dando così alla capitale del Piemonte un primato inconfondibile. Ed è in questa atmosfera che vive Pavese. Anche dopo la maturità c'è sempre Monti dietro, che riunisce i suoi ex allievi (Pavese, Vittorio Poà, Norberto Bobbio, Franco Antonicelli, Massimo Mila, Leone Ginsburg) riuscendo così a formare una specie di circolo culturale: la "Strabarriera", nel quale si discuteva tutto e senza una sede fissa (in acasa di uno di loro, nelle bettole, insieme agli operai). Questo circolo nasce in contrapposizione ad altri due allora molto noti: Lo Strapaese che era un movimento culturale innestato sulla retorica romano-fascista) e lo Stracittà che cercava di svincolarsi dalla letteratura di cronaca senza però avere il coraggio di fare i conti con la realtà circostante. Questi giovani, a cui poi si uniscono anche elementi come Einaudi, Chabod, Giua, Geymonat, si riuniscono anche nello studio del pittore Casorati; quel Casorati che in campo artistico era l'antitesi di fronte alla retorica carducciana, al crepuscolarismo di Gozzano e all'estetismo dannunziano. Praticamente la sua era la nuova arte realista. A contatto appunto con questo ambiente Pavese comprende il vero significato della cultura e la sua deviazione dal significato originario di vita. E sotto questo aspetto devono essere viste le sue prime opere cioè la traduzione in Italia degli scrittori americani realisti quali Melville, Anderson, Faulkner. Forse non è stato ancora ben capito il significato di quest'opera di Pavese. Indipendentemente dal valore o meno degli autori americani Pavese introduce in Italia una letteratura cosciente, a contatto con la realtà, in contrapposizione alla retorica e alla vanità di una letteratura quale quella dannunziana. E di questo Pavese era pienamente cosciente: dirà lui stesso: Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci straniere: ciascuna di noi frequentò e amò d'amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una patria ideale. Tutto ciò in un linguaggio fascista si chiamava esterofilia. I più miti ci accusavano di vanità esibizionistica e di fatuo esotismo, i più austeri diceva-

no che noi cercavamo nei gusti e nei modelli d'oltreoceano e di
 oltr'alpe uno sfogo alla nostra indisciplinazione sessuale e sociale.
 Naturalmente non potevano ammettere che noi cercassimo in Ameri
 ca, in Russia, in Cina e chi sa dove, un calore umano che l'Ita
 lia ufficiale non ci dava. Meno ancora, che cercassimo semplice
 mente noi stessi. Invece fu proprio così. Laggiù noi cercammo e
 trovammo noi stessi. Dalle pagine dure e bizzarre di quei roman
 zi, dalle immagini di quei film venne a noi la prima certezza
 che il disordine, lo stato violento, l'inquietudine della nostra
 adolescenza e di tutta la società che ci avvolgeva, potevano ri
 solversi e placarsi in uno stile, in un ordine nuovo, potevano e
 dovevano trasformarsi in una nuova leggenda dell'uomo. Questa
 leggenda, questa classicità la presentammo sotto la scorza dura
 di un costume e di un linguaggio non facili, non sempre accessi
 bili; ma a poco imparammo a cercarla, a sopporla, a indovinarla
 in ogni nostro incontro umano.....:- Sentiamo tutti di vivere in
 I romanzi di Pavese nascono nelle campagne, nelle bettole, in
 mezzo a uomini semplici e duri come la vita contro la quale de
 vono lottare quotidianamente. Il suo stile è lo stile del parla
 to, del discorso semplice, del discorso di tutti i giorni. Il
 suo realismo è il vero realismo del vero artista che non costrui
 sce inutili castelli in aria, ma parte sempre da una siretta e
 sperienza di vita. Questo può non sembrare così importante a noi
 moderni che ormai siamo abituati a vedere film e a leggere scrit
 tori, come Pasolini e Moravia, che non hanno peli sulla lingua
 nell'attenersi alla più stretta aderenza alla realtà. Ma questo
 tipo di realismo può facilmente degenerare. Se manca una vera co
 scienza di cultura, si può cadere in una semplice enunciazione di
 fatti, in una semplice cronaca che non dice nulla; nell'intento
 di superare una retorica romantica, si può facilmente cadere in
 un'altra retorica: quella del gusto del popolare, del dialet
 tale, del folklore. Ma Pavese è un'altra cosa; per capirlo basta
 leggere le sue opere: "La bella estate" ad esempio, in cui egli
 abbandona il mondo delle sue migliori ispirazioni (la campagna)
 per addentrarsi nel mondo più vario e difficile degli operai, del
 le sartine, dei pittori, il mondo delle città; questo libro in
 somma è lo specchio della corruzione che il fascismo era riusci
 to a portare anche in mezzo alla piccola borghesia. Pavese aveva
 una chiara coscienza di ciò che bisognava combattere: in una pa
 rola sola, D'Annunzio. Dire quello che significasse D'Annunzio
 per i nostri padri, non è facile. Nella letteratura D'Annunzio
 aveva arricchito il patrimonio estetico raffinando il senso dei
 valori linguistici, metrici e musicali; ma la sua ispirazione ri
 maneva povera e mancava di una nuova vitalità; riprendeva, esa
 sperandoli, i vecchi schemi del tardo romanticismo e del Carduc
 ci. Al suo culto iniziale per l'estetismo, D'Annunzio unisce il
 culto del superuomo, dell'eroe e dell'esaltazione nazionalisti
 ca. Nella vita è al centro della mondanità. Frequenta i salotti
 più in vista e i giornali lo seguono nelle sue numerose avventu
 re amorose.
 Invita i giovani ad uscire dalla volgarità in nome del culto del
 la bellezza. Ha parole di disprezzo per la debolezza dell'Italia
 che permette l'avanzare del socialismo. Esalta la patria, la glo
 ria, il rischio, la morte eroica. Inoltre è anche un eroe naziona
 le (Volo su Vienna, impresa di Fiume). Il suo nome è sulla bocca

senso di cultura e viveva di illusioni, di sogni e di belle fig
 si. E su questo punto sarà attuata la resistenza di Pavese.
 Inoltre Pavese nei suoi primi anni di studi, era rimasto scos
 so dalle epiche primitive che i fascisti avevano fatto a T
 rino; ne troviamo un chiaro accenno in una sua poesia "Una gene
 razione" scritta in riferimento alla strage del caso Dreda del
 '32 (questo era un fascista ammazzato da un altro fascista per
 questione di donne); gli squadristi decretarono una punizione con
 tro i sovversivi, devastando parecchi circoli e prendendo molti
 innocenti.
 Molti anni più tardi, nel pieno della maturità, trovandosi in un
 no una copia del libro "Lavorare stanco" appartenente a Davide
 (l'altro suo amico e poi biografato con il libro "Il viso scuro")
 Pavese annotava accanto alla sua poesia "Una generazione" i fatti
 e i nomi degli assassinati di quel tempo lontano. Si ricordava
 tutto alla perfezione. Fin dall'infanzia si era trovato a contat
 to con la dura realtà del fascismo. Non per nulla viveva a Tort
 no. Infatti bisogna dire che mentre l'Italia era piena di evas
 ri culturali, di conformisti o di umoristi servili, Torino resta
 va la città della resistenza politica e culturale. E da Torino
 che sono sorti i filoni culturali e politici Gramsci e Gobet
 ti e sarà sulle loro idee che si ricostruirà il nuovo movimen
 to politico-culturale così alla capitale del Piemonte un
 primato inconfondibile. Ma è in questa atmosfera che vive Pavese.
 Anche dopo la maturità c'è sempre Montà dietro, che rimane il
 suo ex allievo (Pavese, Vittorio Los, Roberto Bobbio, Franco An
 tonioff, Massimo Mila, Leone Ginzburg) ma anche così a formare
 una specie di circolo culturale: la "Stabarteria", nel quale si
 discuteva tutto e senza una sede fissa (in casa di uno di loro,
 nelle bettole, insieme agli operai). Questo circolo nasce in con
 troposizione ad altri due allora molto noti: lo Strapese che è
 un movimento culturale innestato sulla retorica romano-fasci
 sta) e lo Stracità che cercava di avvicinare alla letteratura
 di cronaca senza però avere il coraggio di fare i conti con la
 realtà circostante. Questi giovani, e così poi si uniscono an
 che nella studio del pittore Casarati; quel Casarati che in cam
 po artistico era l'antitesi di fronte alla retorica carducciana,
 al crepuscolarismo di Gozzano e all'estetismo dannunziano. Prati
 commentava sua era la nuova arte realista. A contatto appunto con
 questo ambiente Pavese comprendeva il vero significato della cultura
 e la sua deviazione dal significato originario di vita. E sot
 to questo aspetto devono essere viste le sue prime opere cioè la
 produzione in Italia degli scrittori americani realisti dagli Ma
 ville, Anderson, Faulkner. Forse non è stato ancora ben capito il
 significato di quest'opera di Pavese. Indipendentemente dal valo
 re o meno degli scrittori americani Pavese introduce in Italia una
 letteratura coerente, a contatto con la realtà, in contrappos
 zione alla retorica e alla vanità di una letteratura quale quella
 dannunziana. E di questo Pavese era pienamente cosciente: dirsi lui
 stesso: Nel nostro sforzo per comprendere e per vivere di accor
 sare voci straniere: ciascuno di noi frequentò e amò il core la
 letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne
 tradusse, se ne fece una patria ideale. Tutto ciò in un lingug
 gio fascista si chiamava estetofilia. I più miti di accarevano di
 vanità capitalistiche e di fatto esotismo, i più anacroni diceva-

di tutti. E' un idolo. E' una costruzione della borghesia fascista che con D'Annunzio riesce a creare un mito, uno di quei miti però che ad un attento esame crollano e mostrano l'inconsistenza del proprio piedistallo. Così la cultura aveva perso a poco a poco il senso della vita, si era gonfiata di retorica, di patriottismo ipocrita e di corruzione. Adesso si può capire il valore della resistenza al fascismo di Pavese e pochi altri: nella letteratura viene portato il senso della realtà, la letteratura non è più (perchè non deve esserlo) una cosa a sè, vivente in un suo mondo particolare distinto dalla vita; anzi la letteratura di Pavese nasce come ho già detto nelle campagne fra i contadini e nelle bettole fra gli operai, proprio dove la vita è più dura. E il valore della sua opera in questo senso, Pavese l'aveva capito; sono ancora sue parole:.... Parlare. Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o di ironia. Le parole sono tenere cose, intrattabili e vive, ma fatte per l'uomo e non l'uomo per loro. Sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene. E ci accade che proprio per questo, perchè servono all'uomo, le nuove parole ci commuovono e afferrano come nessuna delle voci più pompose del mondo che muore, come una preghiera o un bollettino di guerra. Il nostro compito è difficile ma vivo. E' anche il solo che abbia un senso o una speranza. Sono uomini quelli che attendono le nostre parole, poveri uomini come noi altri quando scordiamo che la vita è comunione. Ci ascolteranno con durezza e con fiducia, pronti a incarnare le parole che diremo. Deluderli sarebbe tradirli, sarebbe tradire anche il nostro passato: -

In questo senso ogni vero artista è realista, e in questo senso Pavese è considerato uno dei più grandi scrittori del '900. Ma ritorniamo alla sua vita. Dal 28 al 32 egli si occupa prevalentemente di traduzioni e di saggistica; dal 33 al 37 di poesia. E' del '36 la prima pubblicazione di "Lavorare stanza". Anche qui lo stile è nuovo. Pavese poneva alla base della sua creazione poetica l'influsso che gli era derivato dal tradurre gli autori americani, dallo scrivere novelle e poemetti, oppure dalle sue esercitazioni in dialetto piemontese per trovare un linguaggio capace di risuscitare una lingua che minacciava di morire tra poche parole ufficiali.

Nel '35 Pavese è confinato a Brancaleone calabro. Il 13 Maggio la polizia fa una irruzione in casa sua, trova una lettera equivoca con cui però Pavese non c'entrava niente (gli era stata affidata dalla famosa donna dalla voce rauca); Pavese preferisce tacere, si addossa la responsabilità e sceglie il confino. Il Confino dura circa un anno e Pavese torna a Torino. In quegli anni, come tutti i condannati del fascismo, reduci dai carceri o dal confino, Pavese sapeva di dover sottostare alla particolare sorveglianza dell'O.V.R.A. Il fatto poi di lavorare a Torino nel covo degli intellettuali arrestati, cioè presso la casa editrice Einaudi, non deponeva certo a suo favore.

Con il '33 l'attività clandestina si allarga. A Torino le organizzazioni antifasciste sono sempre di più. Pavese, le frequenta, ha nuovi amici, Cinanni, Capriolo, ecc. Capriolo è un operaio dirigente di una di queste organizzazioni e Geymonat lo presenta a Pavese. Pavese, oltre a vecchi amici (Mila, Ginsburg) comincia a frequentare anche questi nuovi amici. Quando si parla

di tutti. E' un idolo. E' una costruzione della borghesia laica
 che con D'Annunzio riesce a creare un mito, uno di quei mi-
 ti però che ad un attento esame rivelano e mostrano l'anonali-
 stenza del proprio piedistallo. Così la cultura aveva perduto
 poco a poco il senso della vita, si era contratta di retorica di
 patriottismo ipocrita e di corruzione. Adesso si può capire il
 valore della resistenza al fascismo di Pavese e pochi altri: nel
 la letteratura viene portato il senso della realtà, la letteratura
 non è più (perché non deve esserlo) una cosa a sé, vivente in
 un suo mondo particolare distaccato dalla vita; anzi la letteratu-
 ra di Pavese nasce come un grido dentro nelle campagne tra i conta-
 dini e nelle bettole fra gli operai, proprio dove la vita è più
 dura. E il valore della sua opera in questo senso, Pavese l'ave-
 va capito; sono ancora le parole: "... Parlarò, le parole sono
 il nostro mestiere. Le diamo senso ombra di timidezza o di tri-
 stezza. Le parole sono tenere cose, intrattabili e vive, ma fatte
 per l'uomo e non l'uomo per loro. Sentiamo tutti di vivere in un
 tempo in cui bisogna interpretare le parole alla solida e munda ret-
 tezza di quando l'uomo le cresce per servirsene. E' un accado che
 proprio per questo, perché servono all'uomo, le nuove parole di
 commovono e affermano come nessun delle voci più pompose del
 mondo che muore, come una preghiera o un bollettino di guerra.
 Il nostro compito è difficile ma vivo: è anche il solo che ap-
 prenda un senso e una speranza. Sono uomini quelli che attendono la
 nostra parola, poveri uomini come noi altri quando acordiamo che
 la vita è comune. Ci ascolteranno con durezza e con fiducia,
 pronti a incrinare le parole che girano. Definitivi sarebbe tra-
 dirli, sarebbe tradire anche il nostro passato: -
 In questo senso ogni vero artista è realista, e in questo senso
 Pavese è considerato uno dei più grandi scrittori del '900.
 Ma ritorniamo alla sua vita. Dal '28 al '32 egli si occupa preva-
 lentemente di traduzioni e di saggi; nel '33 al '37 di poesia.
 E' del '36 la prima pubblicazione di "Lavorare staziona". Anche qui
 lo stile è nuovo. Pavese poteva alla base della sua creazione
 poetica l'influsso che gli era derivato dal tradurre gli auto-
 ri americani, dalle scritte novelesche e poemetti, oppure dalla
 sua esortazione in dialetto piemontese per trovare un lingag-
 gio capace di traslocare una lingua che mancava di morire
 tra poche parole ufficiali.
 Nel '35 Pavese è chiamato a Brindisi come capofila. Il 13 Maggio la
 polizia fa una irruzione in casa sua, trova una lettera equivoca
 con cui però Pavese non entrava niente (gli era stata affidata
 la dalla famosa donna dalla voce rauca); Pavese pretesse tacere
 e, ad obbedire la responsabilità e quella di condurre il Consi-
 glio dove cirava un anno e Pavese torna a Torino. In quegli anni,
 come tutti i compagni del fascismo, reduce dal carcere o dal
 confino, Pavese aveva di dover sottostare alla particolare sor-
 veglianza dell'O.V.E.A. Il fatto poi di lavorare a Torino non
 covò degli intellettuali arrestati, cioè presso la casa editri-
 ce Einaudi, non disponeva certo a suo favore.
 Con il '33 l'attività clandestina si allarga. A Torino le orga-
 nizzazioni antifasciste sono sempre di più. Pavese, le frequen-
 ta, ha nuovi amici, Cinanni, Capriolo, ecc. Capriolo è un ope-
 raio dirigente di una di queste organizzazioni e Geymonat lo
 presenta a Pavese. Pavese, oltre a vedersi amici (Mila, Cinanni)
 comincia a frequentare anche questi nuovi amici. Quando si parla

di politica però preferisce ascoltare e stare zitto. Tutt'al più
 ne discute poi da solo con Cinanni. Quando Pintor viene a Tori-
 no, è Pavese che lo presenta alle organizzazioni antifasciste.
 (Pintor era un antifascista che passava da Roma a Torino, ma non
 gli era facile collegarsi per dei precedenti fascisti che aveva
 avuto) Pavese allora garantisce per lui. Sono gesti questi che
 mostrano come a Pavese non mancasse il coraggio morale, anche se
 poi, quando sarà tempo di imbracciare un'arma, non potrà (o non
 saprà) unirsi ai compagni ed allievi ai quali aveva dato lezione,
 ne, in quei tempi non meno pericolosi, di dittatura antifascista.
 Ci sono dei momenti poi che Pavese si tuffa completamente nella
 politica. Discute con Pintor e con Capriolo, è convinto che non
 ci debba essere discriminazione tra organizzazioni antifasciste,
 ma s'arresta sempre davanti al marxismo che, anche quando si iscri-
 verà al P.C.I., non riuscirà mai ad assimilare.
 Questo è caratteristico di Pavese. Ci sono proprio dei momenti, a
 cicli, in cui gli prende come una smania, vuol fare qualche cosa,
 vuole rendersi utile, parla con tutti, parla su tutto; ci sono in-
 vece dei momenti in cui viene fuori il vero Pavese, il paese del
 suicidio; è preso dallo scoraggiamento, si rinchiude in se stes-
 so, si isola, non riesca a inserirsi nella realtà, non riesca a
 comprendere la sua parte nella vita. Così vedremo che nel momen-
 to decisivo sarà incapace di unirsi agli amici partigiani e com-
 battere per unacausa che tuttavia riteneva giusta. Allora si ri-
 tirerà come un eremita dalle agitazioni della vita, comincerà di
 nuovo l'eterno dialogo con se stesso, con i suoi miti e le sue
 speranze deluse; e piano piano, senza far rumore s'avvicinerà
 sempre di più alla tragica fine.
 La casa Einaudi intanto si allarga e acquista sempre di più una
 consapevolezza dei suoi compiti politici e culturali. E lavoran-
 do appunto per Einaudi, Pavese nel '42 viene inviato a Roma dove
 conosce Alicata, Muscetta, Onofri, Giolitti e qualche altro. Da
 quell'anno in poi ogni libro della casa editrice si trasforma
 in un manifesto di denuncia e di protesta.

Marcello Tartaglia

di politica però preferisce ascoltare e stare attento. Tutti gli altri
 no discute poi da solo con Gramsci. Quando Pinot viene a Torino
 no, è Pavese che lo presenta alle organizzazioni antifasciste.
 (Pinot era un antifascista che passava da Roma a Torino, ma non
 gli era facile collegarsi per dei precedenti fascisti che aveva
 avuto) Pavese allora garantisce per lui. Sono questi questi che
 mostrano come a Pavese non mancasse il coraggio morale, anche se
 poi, quando sarà tempo di fabbricare un'arma, non potrà (o non
 saprà) unirsi ai compagni ed allora si quali aveva dato l'idea
 no, in quei tempi non meno pericolosi, di dittatura antifascista.
 Ci sono dei momenti poi che Pavese si tuffa completamente nella
 politica. Discute con Pinot e con Capriolo, è convinto che non
 ci debba essere discriminazione tra organizzazioni antifasciste,
 ma a sinistra sempre davanti al marxismo che, anche quando si fa
 verso al P.C.I., non riusciva mai ad assimilare.
 Questo è caratteristico di Pavese. Ci sono proprio dei momenti, a
 volte, in cui gli chiede come una smunta, vuol fare qualche cosa,
 vuole rendersi utile, parla con tutti, parla su tutto; ci sono dei
 momenti in cui viene fuori il vero Pavese, il paese del
 dialogo; è preso dalla scorpacciatura, si rivolge in se stesso
 e, ai tempi, non riesce a inserirsi nella realtà, non riesce a
 comprendere la sua parte nella vita. Così vedremo che nel momen-
 to decisivo sarà incapace di unirsi agli amici partigiani e com-
 battere per un'arma che tuttavia riteneva giusta. Allora si ri-
 tirerà come un eremita dalle agitazioni della vita, comincerà di
 nuovo l'eterno dialogo con se stesso, con i suoi miti e le sue
 apparenze deluse; e piano piano, senza far rumore e avvertire
 sempre di più alla tragica fine.
 La casa Binardi intento al dialogo e adoperata sempre di più una
 consapevolezza dei suoi compiti politici e culturali. E lavorerò
 do appunto per Binardi, Pavese non '45 viene invitato a Roma dove
 conosce Alicata, Mascetta, Onorati, Goffetti e qualche altro. Da
 quell'anno in poi ogni libro della casa editrice si trasforma
 in un manifesto di denuncia e di protesta.

Marciole Partaglia

Studio sul neorealismo.

DEFINIZIONE E NASCITA

Vi è stato sempre un disaccordo, anche in Italia, sulla valu-
 tazione del neorealismo. Il disaccordo comincia proprio su que-
 sto termine: Neo-realismo. Per alcuni, infatti, tale denomina-
 zione non è appropriata; tra quelli che la considerano invece ap-
 propriata, vi è disaccordo sull'interpretazione dell'elemento
 "nuovo", che dovrebbe giustificarla. Ma il disaccordo maggiore
 si rileva sull'origine del Neo-realismo, che sembra nato così,
 come un fungo, dopo la pioggia benefica della Liberazione dal
 fascismo.
 Ulteriori punti di discussione sono i metodi, la tecnica parti-
 colare, più o meno connessa alla realizzazione dei film neo-rea-
 listici. Le divergenze più grandi, in questo campo, toccano il
 problema della sceneggiatura. Se debba essere compiuta e finita
 o se possa essere un semplice abbozzo, una semplice traccia. Poi
 vi è quello degli attori, professionisti o non professionisti;
 quello degli ambienti, veri o ricostruiti. Vi è poi il problema
 della enumerazione, per cui alcuni vorrebbero allungare la lista,
 altri, più schematici, restringerla.
 Tutte queste divergenze di carattere interpretativo, non possono
 assolutamente meravigliarci, se noi teniamo in conto, come è giu-
 sto tenere, quel particolare momento della vita politica e cultu-
 rale dell'Italia, in cui vi era un acceso contrasto, tra un mon-
 do che stava scomparendo ed un nuovo gagliardo che stava nascen-
 do, se si tiene insomma in conto la diversità delle lingue e del-
 le voci, che sono partecipi di questo generale dibattito. Dibat-
 tito che si snoda soprattutto tra due diverse, e con diversi in-
 teressi, parti. Una quella degli autori e dei registi, che cer-
 cano di imporre la propria voce come esclusiva, e dall'altra i
 critici e i teorici, i quali applicano i propri criteri e siste-
 mi, e applicando proprio questi ultimi dimenticano la stessa ope-
 ra che stanno giudicando, e cadono facilmente nell'astrattismo,
 derivante troppo spesso da un fanatico amore di coerenza.
 Il criterio che mi riprometto di seguire per una analisi su que-
 sto movimento artistico, sarà quello di caratterizzare concreta-
 mente il clima storico e il tessuto sociale in cui questo movi-
 mento affonda le proprie radici, la particolare posizione dei
 singoli autori di fronte alla realtà, tenendo per fermo che la
 realtà è sempre in movimento e che lo specchio che la riflette,
 è in movimento esso stesso.
 Quindi se noi ora consideriamo il neo-realismo del cinema italia-
 no da questo punto di vista, possiamo vedere un pò di luce nella
 immensa Babele delle contraddizioni e dei dispareri.
 Come ho detto prima ci sono alcuni che dicono che la denominazio-
 ne "neo-realismo" è ingiustificata. Coloro che pensano ciò dico-
 no che è presunzione affermare una "novità", che al film italiano
 del dopoguerra non può spettare. E questa critica potrebbe, a ri-
 gor di termini, essere giustificata, se il neo-realismo italiano
 volesse esprimere una novità di tal genere. Ma non è così. Neo
 realismo, nel cinema italiano, vuole semplicemente indicare la
 connessione, che il cinema italiano del dopoguerra ha con una ten-
 denza che risale al film "Sperduti nel buio" di Nino Martoglio
 che porta la data 1913.

Non bisogna assolutamente essere scettici sull'importanza di questo film, poichè una copia di tale film venne conservata e continuamente programmata al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e nelle sue frequenti proiezioni, esso aveva suscitato l'entusiasmo proprio di quei giovani che poi avrebbero reso illustre il cinema italiano.

Tale riscoperta fu il frutto di un riacceso interesse per il film, dopo la stasi che va dal primo dopoguerra all'avvento del sonoro. L'interesse si riaccese, appunto, intorno agli anni 30, interesse che portò ad un fervore di studi e di ricerche teoriche sul film. In quei tempi apparvero pure i primi saggi teorici di Pudovkin in lingua italiana, ed entrarono in Italia i primi film sovietici. Quei film furono proiettati quasi esclusivamente ai Festival Veneziani e in sedute private, ma essi esercitarono una grandissima influenza sui giovani cineasti italiani. Questi ultimi non poterono mettere in atto queste loro nuove teorie derivanti dal realismo sovietico, infatti in quel tempo il campo dell'arte era dominato dall'estetica del Croce, e queste nuove basi estetiche contraddicevano, in tutto e per tutto, la forma di vita e le manifestazioni culturali di allora, ed erano quindi radicalmente anti-fasciste e anti-idealiste.

La grande via del realismo indusse i cineasti italiani alla ricerca di una tradizione realistica italiana, e venne, come ho già detto, riscoperto il vecchio dimenticato "Sperduti nel buio". Ora, penso, che sia interessante ed anche doveroso parlare di "Sperduti nel buio" e del suo regista. "Sperduti nel buio" era l'adattamento di un lavoro teatrale del drammaturgo napoletano Roberto Bracco, autore di tendenze popolari che subiva l'influsso di Ibsen e dei veristi. Regista del film era Nino Martoglio, siciliano, nato a Catania nel 1870, giornalista, crittore, poeta, drammaturgo, fondatore, nella sua città natale, di una compagnia teatrale dialettale. La prima attrice era Maria Carmi, rinomata in Germania (dove continuò durante la guerra la sua brillante carriera artistica). "Sperduti nel buio", dall'intreccio alquanto melodrammatico, contrapponeva l'ambiente fastoso del cinico e corrotto duca di Valenza ai quartieri miserabili di Napoli, in cui una ragazza viveva in compagnia di un cieco, che secondo l'autore simboleggiava le tenebre nelle quali erano sperduti i suoi personaggi. Il cieco era interpretato dal famoso attore siciliano Giovanni Grasso. Una copia di "Sperduti nel buio" venne conservata per molti anni al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, ma essa, purtroppo, venne perduta durante l'occupazione tedesca.

Le fotografie che ne sopravvivono colpiscono per la loro modernità, la sicurezza delle inquadrature e la potenza espressiva della loro sobrietà. L'operatore sa sempre cogliere l'essenziale, con un senso perfetto dell'espressione. Ma il film fu soprattutto importante per l'audacia del soggetto e per il suo tono quasi di rivendicazione, nel quale sono riflesse la miseria italiana e le lotte sociali che si facevano sempre più intense dopo l'inizio del nuovo secolo. Indubbiamente l'opera era ancora largamente improntata del verismo dell'ottocento, ma la sua generosità apriva la via al realismo del ventesimo secolo. "Sperduti nel buio", viene in definitiva, considerato il miglior film realista del cinema mondiale realizzato alla vigilia della prima guerra mondiale, il quale preannunciava sotto diversi aspetti il neo-realismo ita-

... di questo punto di vista, possiamo vedere un po' di luce nella
 ... della contrapposizione e del dispartito.
 ... che si possono dire "neo-realismo". Coloro che pensano ciò sono
 ... che è una questione affermare una "novità", che il film italiano
 ... del dopoguerra non può essere. È questa critica potremmo, a un
 ... di termini, essere giustificata, se il neo-realismo italiano
 ... volere esprimere una novità di tal genere. Ma non è così. Neo-
 ... realismo, nel cinema italiano, vuole semplicemente indicare la
 ... connessione, che il cinema italiano del dopoguerra ha con una tra-
 ... senza che risale al film "Sperduti nel buio" di Nino Martoglio,
 ... che porta la data 1913.

... di questo punto di vista, possiamo vedere un po' di luce nella
 ... della contrapposizione e del dispartito.
 ... che si possono dire "neo-realismo". Coloro che pensano ciò sono
 ... che è una questione affermare una "novità", che il film italiano
 ... del dopoguerra non può essere. È questa critica potremmo, a un
 ... di termini, essere giustificata, se il neo-realismo italiano
 ... volere esprimere una novità di tal genere. Ma non è così. Neo-
 ... realismo, nel cinema italiano, vuole semplicemente indicare la
 ... connessione, che il cinema italiano del dopoguerra ha con una tra-
 ... senza che risale al film "Sperduti nel buio" di Nino Martoglio,
 ... che porta la data 1913.

Un grande regista

VSEVOLOD PUDOVKIN

Sommario: a) Autobiografia artistica; b) Il montaggio; c) Filmografia.

a) "Nell'espone la mia biografia artistica, io cerco, naturalmente, di non violare l'oggettività. Ma quando uno rivive le speranze e le incertezze, i momenti di gioia e di scoramento, legati ad ogni filù, si capisce bene che un referto troppo oggettivo finirebbe per essere insincero. E quindi preferisco rievocare il mio itinerario, non attenendomi alle posizioni raggiunte oggi, ma cercando di ricostruire le emozioni più lontane nella loro forma reale, anche se continua ad essere un artista, e l'artista, a dire il vero, è sempre un critico molto dubbioso. Nacqui a Penza nel 1893. La mia adolescenza fu contrassegnata dalla cosiddetta "dispersione". Slanci sinceri, ma disordinati, verso la pittura, la musica (violino), l'astronomia, la creazione di testi bizzarri, molti simili ad una sorta di dialoghi filosofici, si intrecciarono in me con una tendenza abbastanza spiccata, e tuttora viva, per le scienze fisiche e matematiche e con la massima avversione per la medicina, che avrebbe dovuto essere, a parere dei miei genitori, il mio mestiere. Io tenni duro e, al momento giusto, mi iscrissi alla facoltà di matematica e fisica. Come specializzazione scelsi la fisica-chimica.....Tuttavia non rinunciai a interessarmi di pittura, letteratura, musica. Del resto, questi momenti convivevano a meraviglia con i miei studi universitari. Oggi capisco che tale varietà di aspirazioni era in effetti sottesa da un'inesauribile avidità di conoscere cose nuove e imprevedibili..... I miei sentimenti, i miei pensieri erano allora vaghi, indeterminati, ma io so bene che il desiderio del nuovo, dell'inatteso, dell'inesplorato è tuttora immutato in me. Questo desiderio mi ha sospinto verso la scienza. La passione per l'arte è stato invece il tentativo di dare un'espressione alle mie fantasie. Quando mi imbattei nel cinema, quest'arte mi colpì per la singolarità dei suoi mezzi. Nessun'altra forma d'arte poteva paragonarsi al film. Con ogni probabilità, me ne resi conto intuitivamente, perchè la nuova passione fu violenta e repentina. Lasciata la fabbrica dove lavoravo come chimico, mi iscrissi alla scuola di Lev Kuliesciov, un giovane regista, che fu in seguito tra gli iniziatori del cinema sovietico. Per cinque anni lavorai con Kuliesciov, facendo letteralmente tutti i mestieri: il soggetto, lo scenografo, l'attore, l'amministratore, l'aiuto-regista e, infine il montatore. Risale a quell'epoca il mio incontro con una donna che ha avuto una parte decisiva nella mia storia artistica: A. N. Zemtsova, che da ventisette anni ormai è mia moglie e la mia migliore amica. Intorno al millenovecentoventi Anna Zemtsova parlò del cinema come di un'arte piena di possibilità inesplorate e io, con la mia sete del nuovo, le sembrai l'uomo che avrebbe potuto dimostrare in concreto la validità della sua intuizione. Fu lei a costringermi a lasciare l'aiuto-regia per cimentarmi nella direzione di un film, lavoro che io consideravo ancora dopo superiore alle mie capacità.... Nel millenovecentoventicinque mi fu affidata la regia di un film:

Un grande regista

VSEVOLOD PUDOVKIN

Sommario: a) Autobiografia artistica; b) Il montaggio; c) Filmografia.

(a) "Nell'agosto la mia pigrizia artistica, in cerca, naturalmente, di non violare l'oggettività. Ma quando una rivista di speranze o le incertezze, i momenti di gioia e di scoramento, legati ad ogni film, si aggrava per un certo tipo di atteggiamento. E' quindi preferisco ricorrevo al mio itinerario, non abbandonando alle posizioni ricamate oggi, ma cercando di ricreare le emozioni più lontane nella loro forma reale, anche se continua ad essere un artista e l'artista, e dire il vero, è sempre un critico molto dubito. Nasce a Pensa nel 1893. La mia adolescenza fu contraddistinta dalla coesistenza "diaperazione". Stando a noi, ma disordinati verso la pittura, la musica (vocali), l'astronomia, la cronologia di testi bizantini, molti simili ad una sorta di filosofia, si intravedono in me con una tendenza spaziale, e pittore vive per le scene. L'azione matematica è con la massima avversione per la matematica, che avrebbe dovuto essere, a parere del mio genitore, il mio mestiere. Io formi duro e, al momento girato, mi lasciavo la facoltà di matematica e fisica. Come specializzazione scelta in fisica-chimica. Tuttavia non riuscii a interessarmi di pittura, letteratura, musica. Del resto, questi momenti convivono e marcano alla con i miei studi universitari. Oggi capisco che tale via di sviluppo era in effetti sofferta da un'insensibilità visiva di conoscere cose nuove e imprevedibili. I miei sentimenti, i miei pensieri erano allora, indetermi- nati, ma io so bene che il desiderio del nuovo, dell'instabile, dell'inesplorato è tutto immutato in me. Questo desiderio mi ha spinto verso la scienza. La passione per l'arte è stata invece il tentativo di dare un' espressione alle mie fantasie. Quando mi impattai nel cinema, quest'arte mi colpì per la sua originalità del suo mestiere. Nessuna altra forma d'arte poteva paragonarsi al film. Con ogni probabilità, ma non realizzo cono intuitivamente, perché la nuova passione fu violenta e repentina. Lasciata la fabbrica dove lavoravo come chimico, mi iscrissi alla scuola di Lev Kulissov, un giovane regista, che fu in seguito tra gli animatori del cinema sovietico. Per cinque anni lavorai con Kulissov, facendo letteralmente tutti i mestieri: il soggetto, la sceneggiatura, l'attore, l'amministratore, il tecnico-regista, e infine il montatore. Ritale a quell'epoca il mio incontro con una donna che ha avuto una parte decisiva nella mia storia artistica: A. N. Zemtova, che è ventisei anni più vecchia di me. Il mio lavoro di regista è stato del tutto nuovo, e ho con la mia in concreto la validità della sua intuizione. Fu lei a consigliarmi di lasciare il mio lavoro per occuparmi nella direzione di un film, lavoro che la consideravo ancora dopo superiore alle mie capacità. Nel mio lavoro di regista di un film:

si tratta del "Meccanismo del cervello" che si prefiggeva di esporre, in forma divulgativa, la teoria ed esperimenti di Pavlov. Ebbi così un nuovo incontro con il pensiero scientifico, che or mai da tempo avevo trascurato e accettai di buon animo il rinnovato contatto... Terminato il film capii che avevo appena cominciato a rendermi conto delle possibilità insite nel mezzo cinematografico..... I miei film successivi furono: "La madre", "La fine di S. Pietroburgo", e "L'erede di Genghis Khan", girato tra il 1926 e il 1928... "La madre" e "La fine di S. Pietroburgo" sono legati alla collaborazione con Zarchi (sceneggiatore) e Doller (regista), miei intimi amici. Per definire i nostri rapporti di lavoro io parlerei di fusione organica: "organica" nel senso che esisteva una profonda coincidenza di idee e di gusti... I miei primi film erano "muti". Per me l'immagine visiva è tutta una forza non utilizzata appieno dall'arte filmica. La potenza del "muto" va ricercata nell'uomo: nel volto, negli occhi dell'interprete il pubblico legge la verità dei sentimenti che generano la parola... "La fine di S. Pietroburgo" ci pose vari problemi particolari. Già nei primi anni della nuova società sovietica non tutti vivevano dei suoi grandi ideali. E' la storia epica di un contadino che, spinto dal bisogno lascia la terra e si reca nella capitale, dove diventa prima operaio, poi soldato e infine il padrone della città, era per Zarchi e per me un tema in cui si condensavano tutti i nostri sentimenti ed idee... Nel realizzare "La fine di San Pietroburgo" mi convinsi definitivamente che l'opera filmica è molto più vicina alla narrativa che non al teatro. Per questa ragione molti film di oggi mi sembrano trascurare le eccezionali possibilità del cinema. La terza opera, che conclude il ciclo dei miei primi film, si intitola "L'erede di Genghis Khan" o "Tempesta sull'Asia", come lo chiamano all'estero. I miei ricordi più belli sono legati a questo film. Non voglio dire con questo che "L'erede di Genghis Khan" sia il più riuscito dei miei film, ma, senza dubbio, le condizioni in cui potei realizzarlo, furono le migliori di tutta la mia attività di regista.... Con "L'erede di Genghis Khan" si conclude il ciclo dei miei film muti. L'avvento del sonoro ci impone di abituarci ai nuovi mezzi, di sentirci altrettanto liberi nella ricerca delle forme espressive delle nostre idee quanto al tempo del muto. Il trapasso non avvenne di colpo. Pur avendo concepito "Un caso semplice" come il film sonoro, fui indotto a girarlo come un film muto dalla mia timidezza e da alcune circostanze esterne... Il mio primo film sonoro, "Il disertore", fu, da cima a fondo, un esperimento.... Il film risultò, in gran parte, formalistico e fu accolto freddamente dal pubblico. Lo stesso si dica del successivo "Vittoria" (1938) Nel 1938, inaspettatamente, mi proposero di dirigere un gran film storico, "Minin e Pogliarski"..... "Minin e Pogliarski" è come si suol dire da noi, un grande affresco, ma nel fiume dei fatti narrati annegano i caratteri individuali dei personaggi. Gli eroi del film sono semplici pedine, che pur avendo un posto e una funzione nella scacchiera, non hanno tuttavia un volto. Si ha quindi un rovesciamento rispetto alla "Fine di S. Pietroburgo", dove il volto concreto e il carattere personale del protagonista rendono

reale la generalizzazione artistica...
 Nel successivo film storico, "Suvorov" (1940) ho cercato di con-
 seguire risultati migliori, col prezioso aiuto dell'ottimo Cer-
 kasov e di M. Doller, che ha collaborato alla regia. "Suvorov" è
 risultato più vivo e più umano. Il protagonista non è soltanto
 un elemento funzionale della storia, ma, in un certo senso, un
 essere che vive una sua vita personale....
 Poi è venuto un difficile periodo della guerra. Fin dai primi
 giorni ho diretto la produzione di "Raccolte cinematografiche"
 e ho girato un breve film, "Festino a Girmunk", su un magnifi-
 co soggetto di Leonid Leonov. Nonostante il carattere bozzetti-
 stico e la brevità, considero il "Festino" come un grande suc-
 cesso. In seguito, durante l'evaquazione, ho filmato "Gente rus-
 sa" di Simonov (Il titolo del film è "In nome della patria").
 Negli ultimi mesi di guerra ho cominciato a girare "L'ammiraglio
 Nachimov". La realizzazione di questo film segna un momento impor-
 tante nel mio itinerario artistico.... Nella nota risoluzione del
 Comitato Centrale del PCUS sul film Bolsciaia gizm ("La grande vi-
 ta") il Nachimov era citato come esempio del fallimento di un ar-
 tista che non aveva sufficientemente studiato il materiale stori-
 co e che aveva sostituito alla biografia del grande ammiraglio
 una serie di aneddoti inventati, senza interesse e significato...
 Ma io, ormai, sapevo accogliere la critica. Così insieme con D.
 Vasiliev, mio amico e collaboratore, ho cominciato a riesamina-
 re il film. Noi siamo fieri che la critica del Partito ci abbia
 dato l'energia e la fiducia necessarie per condurre in porto e
 con successo l'intricato lavoro di revisione del film.
 All'inizio del 1951, insieme con D. Vasiliev, ho finito di gira-
 re "Giukovski". Nel 1953 diresse "Il ritorno di Vasili Bortnikov"
 tratto dal romanzo "La messe" di G. Nikolaieva.

c) " base estetica del film è il montaggio.
 Sotto l'insegna di questa parola muove la cinematografia sovie-
 tica che non ha perduto a tutt'oggi nulla della sua importanza
 e della sua efficacia.
 Bisogna riconoscere che il concetto di montaggio non è sempre in-
 teso nella sua interezza e interpretato nel suo vero significa-
 to: frequente è la concezione ingenua che intende per montaggio
 la semplice operazione dell'incollare i vari pezzi di pellicola
 secondo l'ordine cronologico; per altri esistono due soli tipi
 di montaggio, uno lento e uno rapido, dimenticando o ignorando
 essi che il ritmo, cioè la legge che determina la lunghezza o la
 brevità dei pezzi di pellicola da montare è in realtà ben lungi
 dall'esaurire tutte le possibilità del montaggio.
 Mi sia lecito ricorrere, per chiarezza, ad un'altra forma d'ar-
 te, la letteratura, per metterlo sotto gli occhi del lettore con
 maggiore evidenza l'importanza del montaggio e le sue future pos-
 sibilità. Per il poeta e per lo scrittore, le singole parole co-
 stituiscono la materia prima; esse possono avere i più diversi
 significati che si precisano solo nella frase. Ma se il signifi-
 cato della parola dipende dalla composizione, anche la sua effi-
 cacia e il suo valore sono mutevoli, finchè essa non fa parte
 della forma artistica compiuta. Analogamente per il diretto cine-
 matografico, ogni scena compiuta rappresenta quello che per il
 poeta rappresenta la parola. Con una serie di tentativi e di pro-
 ve e con la cosciente composizione artistica egli crea le "frasi

...reali in generalizzazione artistica... Nel successo film storico, "Suvorov" (1940) ha cercato di con...

...ve e con la coscienza compositiva artistica egli crea le "fasi"...

c) "base estetica" del film è il montaggio. Sotto l'insegna di questa parola muove la cinematografia sovietica...

...ve e con la coscienza compositiva artistica egli crea le "fasi"...

di montaggio", dalle quali, passo per passo, risulterà la definitiva opera d'arte: il film.

L'espressione "girare un film" è del tutto falsa e deve sparire dall'uso. Un film non è girato, bensì, costruito con i singoli fotogrammi e con le scene che ne costituiscono il materiale grezzo.....

Io sostengo dunque che un oggetto, "ripreso" da determinati punti di vista e mostrato in proiezione allo spettatore, non è una cosa morta, anche se si muoveva dinanzi alla "camera". Il muoversi di un oggetto o di una persona dinanzi alla macchina da presa non è ancora il movimento filmico, ma costituisce soltanto il materiale grezzo per la futura composizione montaggio. Solo quando l'oggetto è colto in una moltitudine di singoli fotogrammi e risulta sintesi di diverse forme particolari, l'immagine acquista una vita filmica;....

Nel primo mio film "La madre", ho tentato di dare al pubblico la presentazione psicologica dell'attore per mezzo del montaggio. Il figlio è in prigione; improvvisamente e segretamente riceve un biglietto che gli annuncia che il giorno seguente egli sarà liberato. Si trattava quindi per me di dare, cinematograficamente, l'espressione della gioia: la semplice espressione del suo viso eccitato dalla gioia sarebbe rimasta senza effetto. Io ho quindi mostrato solo il gioco delle mani e un primo piano della metà inferiore del volto e la bocca sorridente. Queste riprese lo ho poi montate con un materiale del tutto estraneo e cioè con il precipitoso scorrere di un torrente primaverile, con un giuoco di raggi di sole rifrangentisi sulle acque, con animali domestici starnazzanti in una corte e infine un ragazzo ridente. In tal modo ho creduto di rendere "La gioia del prigioniero". Non so come il pubblico abbia giudicato il mio esperimento; per conto mio sono profondamente convinto della sua importanza."

c) Filmografia:

Nei giorni difficili (1921); Fame... fame... fame... (1921); La febbre degli scacchi (1925); Il meccanismo del cervello (1926); La madre (1926); La fine di S. Pietroburgo (1927); L'eredità di Genghis Khan (Tempesta sull'Asia) (1928); Un caso semplice (1932); Il disertore (1933); Vittoria (1938); Minin Poggiarski (1939); Venti anni di cinema (1940); Suvorov (1940); Festino a Girmunk (1941); Gli assassini scendono in strada (1941-42); In nome della patria (1943); L'ammiraglia Nachimov (1946); Tre incontri (1948); Giukowski (1950); Il ritorno di Vassili Bortnikov (1953).

(Passi tratti da: "LA SETTIMANA ARTE" di V. Pudovkin, Editori Riuniti 1961; a cura di Giorgio Tornati.)

anno	titolo	N. film	198
1951	"	"	213
1952	"	"	230
1953	"	"	229

di montaggio, dalle quali, passo per passo, si liberano la bellezza
 attiva opera d'arte: il film.
 L'espressione "girare un film" è del tutto falsa e deve apparire
 dall'uso. Un film non è girato, bensì, costruito con i singoli
 fotogrammi e con le scene che ne costituiscono il materiale greco

 Io sostengo dunque che un oggetto, "ripreso" da determinati punti
 di vista e mostrato in proiezione allo spettatore, non è una
 cosa morta, anche se si muoveva dinanzi alla "camera". Il movimento
 di un oggetto, di una persona, di una macchina, di un
 non è ancora il movimento filmato, ma costituisce soltanto il
 terreno per la futura composizione montata. Solo quando
 l'oggetto è colto in una moltitudine di singoli fotogrammi e in
 varie sintassi di diverse forme particolari, l'immagine scolpita
 una vita filmata;
 Nel primo mio film "La madre", ho tentato di dare al pubblico la
 presentazione psicologica dell'attore per mezzo del montaggio. Il
 figlio è in prigione; improvvisamente e agitato riceve un
 biglietto che gli annuncia che il giorno seguente egli sarà libero.
 Si trattava quindi per me di dare, drammaticamente, l'es-
 pressione della gioia: la semplice espressione del mio viso ecci-
 tato dalle sue parole rimasta senza effetto. Io ho quindi mo-
 strato solo il gioco delle mani e un primo piano della metà infe-
 riore del volto e la bocca sorridente. Questo riprese lo ho poi
 montato con un materiale del tutto estraneo e cioè con il precipi-
 toso scorrere di un torrente primaverile, con un gioco di raggi
 di sole rifrangenti sulle acque, con animali domestici strama-
 zanti in una corte e infine un ragazzo ridente. In tal modo ho
 cercato di rendere "la gioia del prigioniero". Non so come il pub-
 blico abbia giudicato il mio esperimento; per conto mio sono pro-
 fondamente convinto della sua importanza."

(o) Filmografia:
 Nel giorno difficile (1927); Fame... fame... fame... (1927); La
 febbre degli scozzesi (1927); Il meccanismo del cervello (1928);
 La madre (1928); La fine di S. Pietroburgo (1927); L'eredità di Gen-
 zio Kien (Tempesta sulla Asia) (1928); Un caso semplice (1932); Il
 diavolo (1933); Vittoria (1938); Maria Pogorak (1939); Venti
 anni di cinema (1940); Suvorov (1940); Festino e Gimmuk (1941);
 Gli assassini scendono in strada (1941-42); In nome della patria
 (1943); L'ambasciatore (1946); Tre incontri (1948); Gio-
 kovici (1950); Il ritorno di Vasilij Borzjakov (1953).

() Paesi tratti da: "LA SETTIMANA ARTE" di V. Pudovkin, Editore Einaudi
 n. 1961; a cura di Giorgio Formis.

a) Classifica dei maggiori incassi registrati fi-
 no al 10 gennaio in locali di prima visione, nel-
 le sedici città capozona.

titolo del film	Lire	N.città	giorni di proiezione
Lawrence d'Arabia	562.770.000	16	650
Cleopatra	531.267.000	7	358
55 giorni a Pechino	413.685.000	16	476
La conquista del West	406.801.000	4	331
Precedente stagione	336.619.000	1	182
Ieri, oggi, domani	352.006.000	16	255
Il Gattopardo	344.956.000	16	667
"Precedente stagione"	776.079.000	15	742
I mostri	300.439.000	16	449
Irma la dolce	298.556.000	16	445
Il successo	261.749.000	16	457
Il buio oltre la siepe	232.587.000	16	361
La grande fuga	232.391.000	16	451
I quattro del Texas	230.377.000	14	195
Sciarada	228.676.000	14	167
Il Boom	206.087.000	16	352
Gli uccelli	171.694.000	16	323
Le mani sulla città	101.462.000	16	276
I compagni	99.212.000	15	255

b) Incidenza hollywoodiana e italiana sulle medie
 d'incasso

Film americani	78	media d'incasso	£. 65.513.794	48,6%
Film italiani	75	"	£. 49.518.720	35,4%

c) Aumento del costo dei biglietti al botteghino.

1950	£. 100	ogni biglietto
1963	£. 200	" "

d) Produzione italiana di film dal '60 al '63.

anno	1960	N. film	168
"	1961	" "	213
"	1962	" "	230
"	1963	" "	229

a) Classifica dei maggiori incassi registrati il 10 gennaio in locali di prima visione, nei 10 migliori cinema.

titolo del film	lire	N. città	giorni di proiezione
Lawrence d'Arabia	562.770.000	16	650
Oleopatria	531.267.000	7	358
55 giorni a Pechino	413.685.000	16	476
La conquista del West	406.801.000	4	331
Precedente stagione	336.619.000	1	182
Le 1000 volti del mondo	352.006.000	16	552
Il Gattopardo	344.956.000	16	667
"Precedente stagione"	176.079.000	15	742
I maestri	300.439.000	16	449
Il re delle dolci	298.556.000	16	445
Il successo	281.749.000	16	457
Il più oltre la siepe	232.587.000	15	361
La grande fuga	232.391.000	16	451
I quattro del Texas	230.377.000	14	192
Solaris	228.676.000	14	167
Il Bom	206.087.000	16	352
Gli uccelli	171.694.000	16	323
De ment sulla città	101.462.000	16	276
I compagni	99.212.000	15	252

b) Incidenza dell'industria cinematografica italiana sulle medie d'incasso

film italiani	media d'incasso	film americani	media d'incasso
75	32.482.750	78	48.213.794

c) Aumento del costo dei biglietti al botteghino.

ogni biglietto	1950	1953
"	100	200

d) Produzione italiana di film dal '60 al '63.

anno	N. film	1960	1961	1962	1963
"	"	168	213	230	229

e) Rendimento di un film straniero e italiano di medio successo

Anno 1961	film americani	£. 233,9 milioni
" "	film italiani	£. 304,7 milioni
Anno 1962	film americani	£. 244 milioni
" "	film italiani	£. 306,3 milioni

f) Ripartizioni per voci dei costi di produzione

Mano d'opera	7 %
Teatri di posa	12 %
-Emolumenti attori, registi, sceneggiatori, soggettisti	55,60 %
Interessi passivi	26 %

DATI SUL CINEMA

g) Biglietti venduti

anno	lire
1955	819.423.650
1956	790.152.570
1957	758.364.130
1958	730.411.810
1959	747.904.000
1960	744.781.000
1961	741.019.000
1962	728.600.000

h) Sale funzionanti nel

	'62	'63
Toscana	964	931
Lazio	649	636
Umbria	130	121
Campania	613	592
Abruzzi	206	196
Puglie	462	458
Calabria	241	233
Sicilia	673	667
Sardegna	292	278

i) Ripartizione per zone delle sale cinematografiche

anno	Sale cinematogr.	Nord	Sud	priez.quot.	alterne
1959	10.508	7.789	2.719	22,3%	54%
1963	10.392	7.782	2.510	--	--

l) Introiti forniti dalle sale

	lire	% sul totale
1°) Circuiti minori	50.659.000.000	38,2
2°) Circuiti di sei città con popolazione superiore al mezzo milione	39.439.000.000	29,8
Circuiti minori + circuiti delle 6 città	90.152.000.000	68
Totale introiti	132.470.984.000	100

e) Rendimento di un film straniero e italiano di medio successo

Anno 1961	Film americani	2.233,9 milioni
"	"	2.304,7 milioni
Anno 1962	Film americani	2.244 milioni
"	"	2.306,3 milioni

f) Ripartizione per voci dei costi di produzione

Mano d'opera	7%
Teatri di posa	12%
Emolumenti attori	
registi, sceneggiatori	
soggettisti	55,60%
Interessi passivi	18%

NOTE SUL CINEMA

g) Bilancio vendite

anno	lire	anno	lire
1952	819.423.650	Toscana	931
1956	780.452.270	Lazio	636
1957	758.364.130	Umbria	151
1958	730.411.810	Campania	595
1959	747.904.000	Abruzzo	196
1960	744.781.000	Puglia	458
1961	741.012.000	Calabria	533
1962	728.800.000	Stoffa	667
		Sardegna	278

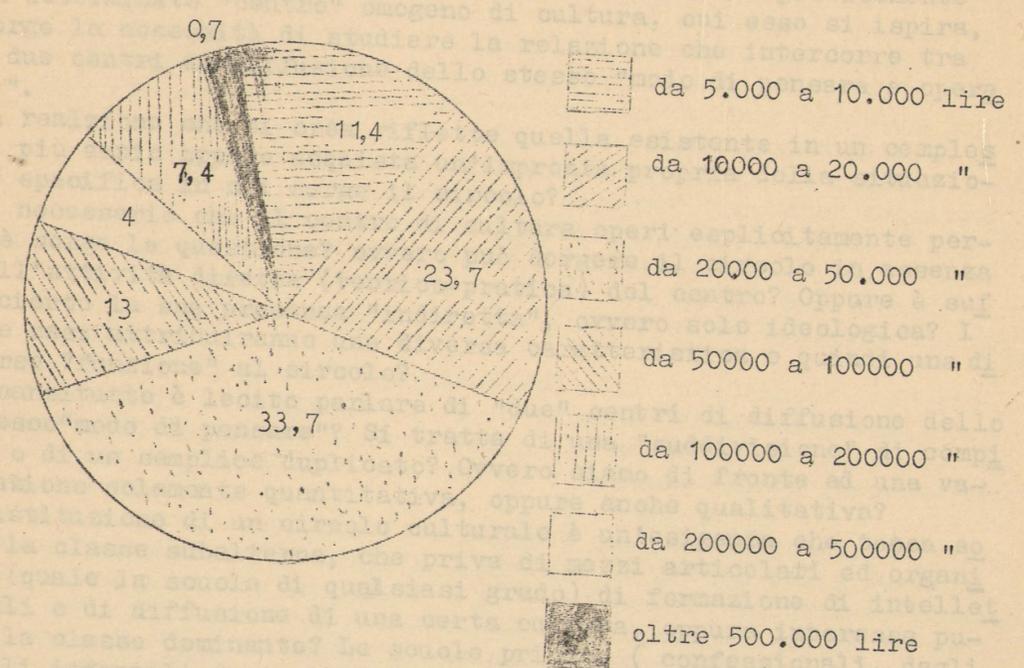
h) Ripartizione per zone delle sale cinematografiche

anno	Salte cinematografiche	Norma	Sub	prez. quot.	altre
1959	10.508	7.789	2.719	22,3%	54%
1963	10.392	7.782	2.610		

i) Entrate fornite dalle sale

Descrizione	Importo
1°) Circolati minori	20.622.000.000
2°) Circolati di sei città con popolazione superiore al mezzo milione	39.439.000.000
3°) Circolati minori e circolati delle 6 città	90.152.000.000
Totale Entrate	132.470.984.000

m) Media degli incassi giornalieri delle sale cinematografiche italiane raggruppate per categorie



n) Incassi dei film italiani e stranieri nel 1962

Incassi	n. film	
	italiani	stranieri
Da 5 milioni a 150	179	258
Da 150 milioni a 400	52	38
Da 400 milioni a 500	14	18

o) Investimenti

Investimenti '59: miliardi 18 per 167 film
 Investimenti '60: miliardi 27 per 168 film
 Maggiorazione dei costi pari al 50%

(a cura di M. Stefanini)

RELAZIONE TRA LA NASCITA DI UN CIRCOLO CULTURALE E IL CENTRO OMOGENEO DI CULTURA, CUI ESSO SI ISPIRA. (Appunti)

Partendo dalla constatazione che la nascita di un Circolo Culturale avviene sempre in un contesto culturale-politico che vede, più o meno esplicitamente, operare teoricamente e praticamente un determinato "centro" omogeneo di cultura, cui esso si ispira, sorge la necessità di studiare la relazione che intercorre tra i due centri di diffusione dello stesso "modo di pensare e operare".

La relazione che si crea riflette quella esistente in un complesso più ampio oppure acquista un'impronta propria della situazione specifica in cui sorge il circolo?

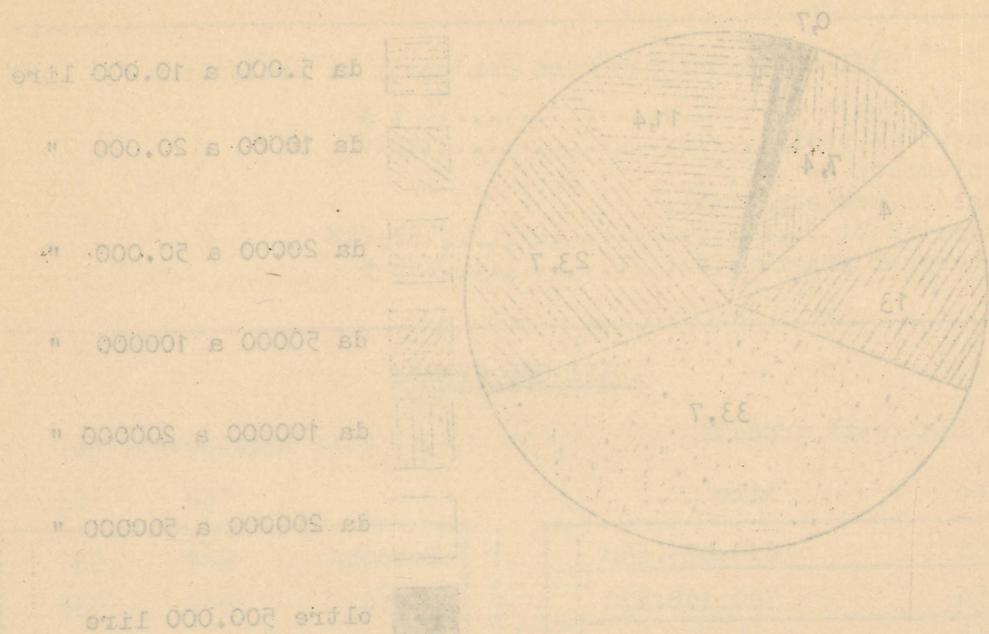
E' necessario che il centro di cultura operi esplicitamente perché sorga la questione? ovvero può dorgere il circolo in assenza dell'attività diretta (teorico-pratica) del centro? Oppure è sufficiente la sua presenza "indiretta", ovvero solo ideologica? I due casi attribuiranno una diversa caratteristica e quindi una diversa "funzione" al circolo?

Innanzitutto è lecito parlare di "due" centri di diffusione dello stesso "modo di pensare"? Si tratta di una "suddivisione" di compiti o di un semplice duplicato? Ovvero siamo di fronte ad una variazione solamente quantitativa, oppure anche qualitativa?

L'istituzione di un circolo culturale è un'esigenza che tocca solo la classe subalterna, che priva di mezzi articolati ed organici (quale la scuola di qualsiasi grado) di formazione di intellettuali e di diffusione di una certa cultura, oppure interessa pure la classe dominante? Le scuole private (confessionali, dagli asili infantili fino all'Università del S.Cuore di Milano) che si significato ha se esiste già una scuola statale nelle mani della stessa classe che finanzia quelle private? La continuità ed organicità di simili studi non è forse il metodo più efficace per forgiare dei "dirigenti"?

Sorge a questo punto la domanda: Quale posto occupa un circolo culturale nella "diffusione organica" (da parte della classe subalterna) di un modo di pensare e operare omogeneo? E' un'articolazione organica dell'attività teorico-pratica di un "centro omogeneo di diffusione organica di un modo di pensare e operare omogeneo"? Oppure i motivi reali della sua "esistenza", della sua "necessità" sono da ricercarsi nella carenza ideologico-organizzativa del "Centro omogeneo ecc."? Non svolge determinate funzioni ideologico-organizzative? Quindi sempre e dovunque si richiede la sua presenza oppure in certi momenti e in determinate situazioni? Ammesso che il "centro omogeneo ecc." non possa svolgere "determinate funzioni" per sua capacità intrinseca, cioè per una sua caratterizzazione storica, "l'esistenza di un circolo culturale" assume un significato di oggettività, di necessità "permanente"; dovrebbe esistere, in tal caso, un "blocco ideologico-organizzativo" tra il centro omogeneo e il circolo culturale. Nel caso in cui la carenza sia patologica e non, cioè, strutturale, esso acquisterà il carattere di una necessità momentanea, di complementarietà. Non si può parlare, infatti, di "complementarietà permanente" se non si vuol dare a questa "complementarietà" un valore "secondario", "subordinato". Complementarietà permanente non è altro che "necessità permanente",

Media degli investimenti delle altre (n) categorie italiane raggruppate per categorie



(n) Investimenti del MI italiani e stranieri nel 1955

Investimenti italiani	n. di investimenti	Investimenti stranieri	n. di investimenti
Da 5 milioni a 150	179	Da 5 milioni a 150	828
Da 150 milioni a 400	52	Da 150 milioni a 400	38
Da 400 milioni a 500	14	Da 400 milioni a 500	18

(o) Investimenti

Investimenti '55: miliardi 18 per 167 film
Investimenti '60: miliardi 27 per 168 film
Maggiorazione dei costi pari al 20%

RELAZIONE TRA LA NASCITA DI UN CIRCOLO CULTURALE E IL CENTRO OMOGENEO DI CULTURA. (APPUNTI)

Partendo dalla constatazione che la nascita di un circolo culturale avviene sempre in un contesto culturale-politico che vede più o meno esplicitamente, operare tecnicamente e praticamente un determinato "centro" omogeneo di cultura, cui esse si ispirano, si è avvertita la necessità di studiare la relazione che intercorre tra i due centri di diffusione dello stesso "modo di pensare e operare".

ovvero "necessità oggettiva". Parte integrante non secondaria. Agli effetti dell'armonia del corpo umano un arto vale il cervello. Dunque, anche se si trattasse di una necessità momentanea, la sua esistenza per il "centro omogeneo ecc." è la condizione perchè lo stesso centro rispecchi ed incida su una determinata realtà storica. E' parte integrante oppure si costituisce quando e dove "il centro omogeneo ecc..." Nel caso che esso sia un'articolazione ecc. ecc. avrà una determinata funzione, delegatagli dal centro altrimenti non farà altro che "assumersi spontaneamente" "quella" funzione che ritiene, in seguito ad un esame critico, manchi nella complessa ed articolata attività ideologico-organizzativa del "centro ecc. ". Anzi non "che si ritiene" ma che sarà "imposta dalla sua stessa essenzialità". A prova di ciò si possono portare infiniti esempi di circoli che vengono istituiti per iniziativa "esterna" (in senso organizzativo; "interna", in senso ideologico) al "centro ecc.". Ciò si è verificato, per esempio, per l'istituzione del Circolo Culturale "A. Gramsci" mentre per quello "Culturale Studentesco" (di ispirazione cattolica) la funzione è stata delegata dal centro omogeneo.

Giorgio Tornati

ovvero "necessità oggettiva". Parte integrante non secondaria. Agli effetti dell'armonia del corpo umano, un altro vale il cer...

Sommario: a) Un pregiudizio; b) Qual'è la vera filosofia di un individuo?; c) Il "gioco" della democrazia.

a) Un pregiudizio.

"Occorre distruggere il pregiudizio molto diffuso che la filosofia sia alquanto di molto difficile per il fatto che essa è l'attività intellettuale propria di una determinata categoria di scienziati specializzati o di filosofi professionali e sistematici. Occorre pertanto dimostrare preliminarmente che tutti gli uomini sono filosofi, definendo i limiti ed i caratteri di questa "filosofia" spontanea, propria di tutto il mondo, e cioè della filosofia che è contenuta; 1) nel linguaggio stesso, che è un insieme di nozioni e di concetti determinati e non già e solo di parole grammaticalmente vuote di contenuto; 2) nel senso comune è buon senso; 3) nella religione popolare e anche quindi in tutto il sistema di credenze, superstizioni, opinioni, modi di vedere e di operare che si affacciano in quello che generalmente si chiama "folklore". (A.Gramsci, Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce, Einaudi)

b) Qual'è la vera filosofia di un individuo?

"Non esiste infatti la filosofia in generale: esistono diverse filosofie o concezioni del mondo e si fa sempre una scelta tra di esse. Come avviene questa scelta? E' questa scelta un fatto meramente intellettuale o più complesso? E non avviene spesso che tra il fatto intellettuale e la norma di condotta ci sia contraddizione? Quale sarà allora la reale concezione del mondo: quella logicamente affermata come fatto intellettuale o quella che risulta dalla reale attività di ciascuno, che è implicita nel suo operare? E poiché l'operare è sempre un operare politico, non si può dire che la filosofia reale di ognuno è contenuta tutta nella sua politica?" (A.Gramsci, Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce, Einaudi).

c) Il "gioco" della democrazia.

"Che cosa ritiene il Croce che della tesi sia da conservare, perchè vitale? Non essendo che raramente un politico pratico, il Croce si guarda bene da ogni enumerazione di istituti pratici e di concezioni programmatiche, da affermare "intangibili", ma tuttavia essi possono essere dedotti dall'insieme della sua opera. Ma se anche ciò non fosse possibile, rimarrebbe sempre l'affermazione che è vitale" e intangibile la forma liberale dello Stato, la forma cioè che garantisce a ogni forza politica di muoversi e di lottare liberamente. Ma come può confondersi questo fatto empirico col concetto di libertà, cioè di storia? Come domandare che le forze in lotta "moderino" la lotta entro certi limiti (i limiti della conservazione dello Stato liberale) senza cadere in arbitrio o nel disegno preconcetto? Nella lotta "i colpi non si danno a patti" e ogni antitesi deve necessariamente porsi come radicale antagonista della tesi, fino a proporsi di

Earl D.Hanson, La teoria di Darwin, Editori Riuniti Roma, 1963
Pagg.183, L. 900

L'autore, dopo aver premesso che lo scopo del libro è quello di mostrare "come un biologo può spiegare la diversità degli animali senza essere costretto a limitarsi a descriverli semplicemente, illustra brevemente, ma chiaramente il metodo scientifico applicato nella sua opera. Egli afferma, infatti, che "il metodo scientifico è un complesso processo logico che non ha regole rigidamente fissate, nonostante si sia cercato di tradurlo in formule.

Uno scienziato per risolvere un qualunque problema, deve fare tre cose: 1° deve impostare il problema; 2° prospettare un'ipotesi, 3° dimostrare la validità della ipotesi". Tuttavia precisa che si può applicarè "il metodo scientifico anche senza essere uno specialista abituato ad adoperare il microscopio o il telescopio; il metodo scientifico infatti è basato sulla capacità di ricevere dal mondo esterno delle sensazioni e ordinarle logicamente.... non è quello che facciamo che ci fa scienziati.... ma come lo facciamo."

L'opera così suddivisa: nella prima parte viene impostata il problema della diversità degli animali; nella seconda è formulata un'ipotesi per spiegare le suddette diversità, da cui si traggono inoltre alcune deduzioni, da verificarsi; nella terza parte si cerca di vedere, esponendo tutto ciò che è di nostra conoscenza in materia, se le deduzioni trovano conferma. Nella ultima parte si traggono delle conclusioni degna di interesse. Sebbene l'autore dedichi esplicitamente solo sedici pagine a Darwin e alla sua teoria, l'edizione italiana, diversamente da quella originale ("Animal Diversity"), porta questo titolo ("La teoria di Darwin") quasi sicuramente per mettere a fuoco, oltre che per una questione puramente commerciale, il significato più vero di tutta l'opera.

Dopo avere illustrato brevemente la varietà delle forme animali e i criteri usati, e chiarito i concetti che stanno alla base dei due opposti sistemi, linneiano ed involuzionistico (Linneo: 1707-1778; Darwin: 1809-1883), Hanson si sofferma sulla teoria di Darwin. "La spiegazione data da Darwin al cambiamento degli organismi - precisa l'autore - consiste... in tre generalizzazioni induttive e due deduzioni. La prima induzione è che una popolazione naturale è capace di accrescersi enormemente e rapidamente di numero (es.un solo merluzzo depone circa sei milioni di uova).La seconda induzione è che le popolazioni naturali non aumentano di numero ma restano più o meno costanti nel tempo (gli oceani pullulano di merluzzi).

Ne consegue la prima deduzione: poichè un enorme aumento numerico è possibile ma non si realizza, ci deve essere una continua lotta per l'esistenza che mantiene quasi costanti il numero dei viventi nelle popolazioni naturali. La terza induzione è che in natura appaiono delle variazioni e che alcune di esse sono ereditabili.... La seconda deduzione consegue dalla prima deduzione e dalla terza generalizzazione induttiva: se nell'ambito di una popolazione in lotta per l'esistenza ha luogo una variazione ereditabile, quegli organismi che presentano variazioni che aumentano le loro possibilità di sopravvivenza saranno i soli a sopravvivere. Questo è quello che si chiama selezione naturale".

distinzione completamente e completamente sostituita. Con-
copie lo svolgimento storico come un gioco sportivo, col suo
arbitro e le sue norme prestabilite da rispettare lealmente,
è una forma di storia a disegno, in cui l'ideologia non si fonda
da sul "contenuto" politico ma sulla forma e sul metodo della
lotta.

(A.Gramsci, Il materialismo storico e Benedetto Croce, Einaudi)

(a cura di M. Stefanini)

"Il concetto di evoluzione è il più importante assieme alla biologia: la sua portata è pari a quella degli studi di Galileo sulla meccanica, alla teoria della gravitazione di Newton e alle moderne teorie sulla costituzione dell'atomo.... Oggi la maggior parte di noi considera l'evoluzione parte integrante della visione del mondo... la teoria di Darwin è importante perchè rappresenta un nuovo modo di pensare in biologia..."

"L'interpretazione data da Darwin ai cambiamenti osservati ed alle variazioni ereditabili era.... completamente diversa da quella di Lamarck; mentre Lamarck vedeva i cambiamenti come inerenti all'organismo stesso, Darwin considerava le variazioni indipendenti dagli organismi e le accettava come un dato di fatto, senza dar loro una spiegazione.... La capacità di oggettivare la natura... distingue Darwin da Lamarck."

A questo punto dell'opera l'autore espone la sua tesi di lavoro: "le differenze tra gli animali possono essere inquadrare in modo sistematico formando gruppi di animali che presentano differenti gradi di somiglianza basati sull'omologia, perchè tutti gli animali si sono evoluti, cioè sono passati attraverso generazioni successive (probabilmente partendo da una sola o tutt'al più poche forme ancestrali) nelle quali i cambiamenti adattativi si sono conservati per mezzo della selezione naturale."

Per verificare tale ipotesi Hanson ricorre alle prove offertegli dalla Paleontologia, Zoogeografia ecologica e Filogenia. Questa parte dell'opera occupa circa cento pagine, ovvero più della metà dell'opera stessa ed assume, per la vastità dei problemi che deve solo accennare, la caratteristica farraginosità dei "bigini" scolastici.

Siamo finalmente alle conclusioni: "Dall'analisi condotta in questo volumetto deriva che possiamo considerare che l'evoluzione spiega le diversità che si riscontrano tra gli animali, ma che sarebbe bene disporre di altri dati ancora ed esaminare se si verificano altri fenomeni che possono essere dedotti sulla base dell'ipotesi evolutivista. Si può anche aggiungere che l'aver accettato l'evoluzione come ipotesi esplicativa non significa che altre spiegazioni della diversità tra gli animali non possano essere valide. Non abbiamo qui lo spazio per approfondire il discorso, ma chi si interessa a questi problemi dovrebbe cercare di esaminare se le altre ipotesi possono essere dimostrate in modo altrettanto o più convincente".

Il lettore che si è avvicinato a quest'opera col desiderio di apprendere, finalmente in forma piana ed accessibile anche al non specialista, la ormai tanto famosa teoria di Darwin non può, già fin dalle prime pagine, non rimanere completamente deluso. La collana Enciclopedia tascabile degli Editori Riuniti informandosi al principio gramsciano che "creare una nuova cultura non significa solo fare individualmente delle scoperte originali; significa anche e specialmente diffondere criticamente delle verità già scoperte, "socializzarle" con opere di questo tipo non raggiungerà mai il suddetto scopo. Infatti non si può pretendere di esporre al non specialista la scoperta scientifica ed il processo da cui è scaturita cercando di barcamenarsi tra il pressapoco e il rigoroso. Ne nasce un'opera ibrida che rafforza ulteriormente le due correnti creatisi attorno al problema della "diffusione" della cultura: quella che si lega alla classe dominante e che nega tale politica

Earl D.Hanson, la teoria di Darwin, Baskerville, Londra, 1963
Pag.183, L. 900

L'autore, dopo aver premesso che lo scopo del libro è quello di mostrare "come un biologo può spiegare la diversità degli animali senza essere costretto a limitarsi a descriverli semplicemente, illustra brevemente, ma chiaramente il metodo scientifico applicato nella sua opera. Egli afferma, infatti, che "il metodo scientifico è un complesso processo logico che non ha regole rigidamente fissate, nonostante si sia cercato di tradurlo in formule."

Uno scienziato per risolvere un qualunque problema, deve fare tre cose: 1° deve impostare il problema; 2° prospettare un'ipotesi; 3° dimostrare la validità dell'ipotesi. Tuttavia, prima di applicare "il metodo scientifico" il biologo deve essere uno specialista abituato ad osservare il microscopio o il telescopio; il metodo scientifico infatti è basato sulla capacità di ricevere dal mondo esterno delle sensazioni e ordinarle logicamente.... non è quello che facciamo che si sa solo a posteriori ma come lo facciamo."

L'opera così suddivisa nella prima parte viene impostata il problema della diversità degli animali; nella seconda è formata un'ipotesi per spiegare le suddette diversità, da cui si traggono inoltre alcune deduzioni, da verificarsi; nella terza parte si cerca di vedere, capomoda tutto ciò che è di nostra conoscenza in materia, se le deduzioni trovano conferma. Nella ultima parte si traggono dalle conclusioni degne di interesse. Sebbene l'autore dedichi esplicitamente solo sedici pagine a Darwin e alla sua teoria, l'editore l'ha, diversamente da quel che si direbbe ("Animal Diversity"), porta questo titolo ("La teoria di Darwin") quasi sicuramente per mettere a fuoco, oltre che per una questione puramente commerciale, il significato più vero di tutta l'opera.

Dopo avere illustrato brevemente la varietà delle forme animali e i criteri usati, e chiarito i concetti che stanno alla base del suo approccio sistematico, l'autore ed i suoi collaboratori (Linnaeus, 1707-1778; Darwin: 1809-1882), Hanson si sofferma sulla teoria di Darwin. "La spiegazione data da Darwin al cambiamento degli organismi - precisa l'autore - consiste... in tre generalizzazioni: 1° - l'evoluzione è un processo continuo; 2° - la prima induzione è che una popolazione naturale è capace di accrescersi enormemente e rapidamente di numero (es. un solo merluzzo depone circa sei milioni di uova); la seconda induzione è che le popolazioni naturali non aumentano di numero ma restano più o meno costanti nel tempo (gli oceanici pullano di merluzzi)."

Ne consegue la prima deduzione: poiché un enorme aumento numerico è possibile ma non si realizza, ci deve essere una continua lotta per l'esistenza che mantiene quasi costanti il numero dei viventi nelle popolazioni naturali. La terza induzione è che in natura si possono osservare delle variazioni e che alcune di esse sono ereditabili.... la seconda deduzione consegue dalla prima deduzione e dalla terza generalizzazione induttiva: se nell'ambito di una popolazione si fanno per l'esistenza in luogo una variazione ereditabile, questa variazione che presenta variazioni che aumentano le loro possibilità di sopravvivenza saranno i soli a sopravvivere. Questo è quello che si chiama selezione naturale."

a) NOVITA' IN BIBLIOTECA:

Saggistica:

- M.Hachiya, Diario di Hiroshima, Feltrinelli

Scienze:

- M.Hack, L'Universo, Feltrinelli

Letteratura:

- J.A. Goytisolo, Prediche al vento, Guanda
- F.G.Lorca, Poesia (Vol.II), Guanda
- G.Verga, I Malavoglia, Mondadori
- C.Levi, Cristo si è fermato a Eboli, Mondadori
- E.Vittorini, Il garofano rosso, Mondadori
- E. E.Emingway, I quarantanove racconti (2 Vol.), Mondadori
- J.Hascek, Il buon soldato Sc'veik, Feltrinelli
- J.Hascek, Il buon soldato Sc'veik al fronte, Feltrinelli
- C.Pavese, La bella estate - Il diavolo sulle colline - Tra donne sole, Mondadori
- V.Brancati, Il Bell'Antonio, Bompiani
- A.Moravia, Agostino, Bompiani

Storia:

- G.Trevisani, Compendio della storia d'Italia (Dal crollo della società schiavistica alle ripercussioni in Italia della rivoluzione francese), La Pietra
- Autori vari, Fascismo e antifascismo (1918-1936), Feltrinelli
- " " Fascismo e antifascismo (1936-1948), Feltrinelli

Filosofia:

- F.Engels. L'origine della famiglia, della proprietà privata, dello stato, Editori Riuniti.
- Voltaire, Dizionario filosofico, Mondadori.

b) CONFERENZE:

Sono previste per i prossimi mesi conferenze di D.Lajolo, sulla sua ultima opera "Il voltagabbana", di Bruno Trentin, Antonio Pesenti e Alberto Carocci.

c) I "LUNEDI' DEL GRAMSCI":

Questo il programma per i mesi di Febbraio, Marzo e Aprile:
 "L'istruzione elementare non basta più" (17/2); "Scuola statale e non statale" (24/2); "Ideologie del neo-capitalismo" (2/3);
 "Lineamenti di politica economica del '45 al '58", 1° Parte (9/3);
 "Lineamenti di politica economica dal '58 al '63", II° Parte (16/3); "Programmazione capitalistica - Pianificazione socialista" (23/3); "Il miracolo economico italiano" (31/3); "Dalla Resistenza alla Repubblica, alla Costituzione" (6/4); "Il partito politico" (13/4); "Democrazia e socialismo" (20/4).

a) NOVITA' IN BIBLIOTECA:

Scienze: - M. Haeck, L'Universo, Feltrinelli

Letteratura: - J. A. Goytoso, Prediche al vento, Guanda

- T. G. Jones, Poeta (Vol. II), Guanda

- G. Vercy, I Malavoglia, Mondadori

- G. Levi, Oratio si è fermato a Ebeli, Mondadori

- E. B. Bury, I quarantenne sconosciuti (2 Vol.), Mondadori

- J. Haeck, Il buon soldato Schweik al fronte, Feltrinelli

- J. Haeck, Il buon soldato Schweik al fronte - Tre donne sole, Mondadori

- V. Francast, Il Bell'Antonio, Bompiani

- A. Moravia, Agostino, Bompiani

Storia:

- G. Trevisani, Compendio della storia d'Italia (Dal crollo della società schiavistica alla ripercussione in Italia della rivoluzione francese), La Pirola

- Antoni van, Fascismo e antifascismo (1918-1938), Feltrinelli

- " " " Fascismo e antifascismo (1938-1948), Feltrinelli

Miscelanea:

- F. Ingala, L'origine della famiglia, della proprietà privata, dello stato, Baffini Rizzatti

- Voltaire, Dizionario filosofico, Mondadori

b) CONFERENZE:

Sono previste per i prossimi mesi conferenze di D. Lafore, sul suo ultimo opera "Il volontarismo", di Bruno Rantini, Antonio Pasenti e Alberto Garosci.

c) I "LUNEDI' DEL GRAMSCI":

Questo il programma per i mesi di Febbraio, Marzo e Aprile:
"L'istruzione elementare non basta più" (17/2); "Scuola statale e non statale" (24/2); "Ideologia del neo-capitalismo" (2/3); "Lineamenti di politica economica del '45 al '58", 1° Parte (9/3); "Lineamenti di politica economica del '58 al '63", 2° Parte (16/3); "Programmazione capitalista - Pianificazione socialista" (23/3); "Il miracolo economico italiano" (31/3); "Dalla Resistenza alla Repubblica, alla Costituzione" (6/4); "Il partito politico" (13/4); "Democrazia e socialismo" (20/4).

