

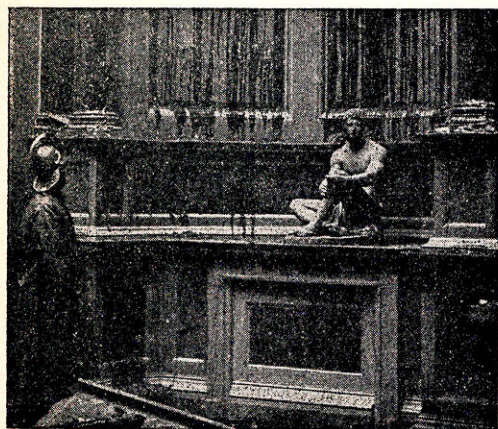
politics

25¢ a copy

February, 1946

Culture in the Ruins -

3 Documents from Germany



CONTENTS

NEW ROADS IN POLITICS (3)

On the Kind of Socialism Called "Scientific", by Nicola Chiaromonte	33
Can Socialism Be Humanized?, by Frank Fisher.....	44
Discussion by Virgil J. Vogel.....	46
"The Mestizo Clique"—a Letter from Manila.....	49
A Green International?, by K. L. N. Sinha.....	50
Culture in the Ruins—3 Documents from Germany	
1. "A Beginning Must Be Made", by Karl Jaspers.....	51
2. The Rebirth of the University, by Karl Jaspers.....	52
3. Notes on the German Academic Scene.....	55
THE SOLDIER REPORTS	
The G.I. Basic Personality, by Roger Reingold.....	57
POPULAR CULTURE	
Hospitals—Some Letters	58
Third Report on Packages to Europe.....	60
COMMENT	61
THE INTELLIGENCE OFFICE	62
POLITICKING	64

On the Kind of Socialism Called "Scientific"

by Nicola Chiaromonte

IS there any point today in criticizing Marxism? Is there any point in making of a question that is practical, only too practical, namely what to do about the present rush of mankind towards disintegration, a theoretical question? And not only a theoretical question, but also a very narrow one, centered on pedantic queries about dialectical materialism, the exact character of the passage from the reign of necessity into the reign of freedom, and so on?

Would not our time be better spent in thinking of the real question, the question of today, in the real terms of today? Should we not rather accept once and for all the hard core of Marxism, the resounding call for a new society, the formidable realism, together with Marx's own rejection of "Marxism", and, by a relentless application of the "arms

of criticism", restate in terms of the present world the question of social transformation—changing theories when theories fail, inventing new tactics where the old are proved useless; and, by so doing, do what probably Marx himself would do, if he were alive?

Every one of these interrogations implies problems far more complex than would appear at first sight. Generally speaking, however, the invitation not to criticize Marxism could be eagerly accepted, on one condition: that, for the sake of the common cause, not only criticism of Marxism be suspended, as not essential, but also the acceptance of Marxist notions. This is not a question of give and take, but one of method.

For the sake of the socialist ideal we can indeed agree

to start our examination from some primary fact, and not from the question of the greater or lesser validity of Marxist theories. But in order to make the examination as fruitful as possible, we have also to make sure that in the course of it we will not suddenly be confronted with the objection that one or the other of our assertions is at odds with socialism because it is not in agreement with the notion of the dictatorship of the proletariat, or of the class struggle, or of any other of the seemingly well established notions expounded by Marx, and which very often are identified with the idea of socialism even by people who do not wish to call themselves Marxists.

In other words, there would be no real sense in agreeing not to raise certain questions, considered secondary in respect to a central one, if those questions, with all their implications, are then not actually suspended. And there is no point in saying that the question of Marxism is not the essential one if the theoretical validity of Marxism is not actually assumed to be inessential.

All this amounts to saying that it is impossible to avoid theoretical questions under pretext that the real question is a practical one. Because the question about practice is itself a theoretical question, and as such it involves all the questions of theory that can be relevant to it. Or else, more simply, one could say that no examination is genuine which presupposes in any way that some unquestionable truth has already been established once and for all about the subject examined.

There seems to be no escape from this, except by stating bluntly that a certain theory is indeed inescapably true. But if we admit, as we must, that a theory is by definition something that is not self-evident, than to question the validity of the theory appears not only legitimate but also preliminary to any serious examination of the problems which the theory claims to settle. And to the extent to which Marxism claims to state and solve correctly the problems of modern society, it is impossible not to question Marxism whenever questions about the social situation of man are asked in earnest, and the impulse appears to go back to some primary and self-evident truth, regardless of what happens to theories.

IF from the level of logical argument we step down to that of current events, what we notice is certainly not the irrelevance of the question of Marxism today. The problem of socialism, or simply of a state of social affairs better than the present one, seems to be irretrievably tied up, in the minds of most people, with that of the truth or falsehood of the Marxist theory.

Today, those who think that socialism is dead, and that the only possible attitude is one of resignation to the worst (or to the lesser evil) imply that it is so because Marxism has failed. On the other hand the majority of those who believe that, in the Dark Age that has fallen upon us, socialism is still the only hope, think so because they are convinced that nothing of what has happened has really shaken the Cyclopean foundations of Marxism.

On the level on which the question is more often discussed today, those who think that, for better or worse, Socialism equals Stalin and its State, base their judgment on a Marxist pattern of interpretation. Some of them might think that because the fate of the socialist ideal has come to be identified with Stalin and his awesome machin-

ery, socialism has a promising future; some others might be convinced that since history has made of Stalin and his machinery the only possible instruments of social transformation, socialism is doomed. In both cases, however, the underlying assumptions follow a Marxist pattern. As for those who maintain that it is sacrilegious to connect in any way the autocrat of Panrussia with socialism, it is remarkable how many of them assume that the wronger Stalin is proved, the brighter the light shed by Marxism on human Fate will shine. And, even more remarkable, those among them who are tormented by all kinds of misgivings about Marx and his disciples, and even speak of giving up "Marxist dogmatism", usually end up by insisting that "Marxism is however essentially right", or, what amounts to the same thing, by actually making use of essentially Marxist notions, without however using them consistently. The sum of which seems to be very near zero. In fact, both what is serious in their doubts and what is Marxist in their thoughts is nullified by their neither sticking to Marxism and striving to "perfect" it, if really Marxism is "essentially right"; nor carrying through their doubt, in order to reach some other firm ground.

If we now turn to the bleak places where the social question is really a bitter one, the downtrodden and yet heroically alive countries of Europe, we are confronted with the stupendous, but not surprising, strength of the Communist parties. We know that to look for a basic ideology, or even for any line in the old fashioned sense, in the present policies of the French or the Italian Communist parties would be a contradiction in terms, a most arbitrary act of abstraction from the real state of affairs. Expediency, tactics, and an apparently mad game of politics, is all we can verify. People who embrace communism in those countries do not seem to do so on the basis of any definite Marxist notion. In any case, Marx could hardly be held directly responsible for their political affiliation. It is much simpler to assume that what they approve of is actual communist policies, plus a certain faith in the final results and ultimate ends of those same policies. But then, at the basis of this approval and of this faith, as the unifying and justifying element of the most contradictory political stands, what do we find, at least among the most conscious and sincere believers, if not a more or less revised Marxist pattern of interpretation?

politics

VOLUME 3, No. 2 (Whole No. 25)

FEBRUARY, 1946

Editor: Dwight Macdonald

Business Managers: Dorothy Brumm, Nancy Macdonald

POLITICS is published monthly at 45 Astor Place, New York 3, N. Y., by Politics Publishing Co. Telephone: GRamercy 3-1512.

Subscription \$2.50 for one year, \$4 for two years. Add 30c a year for Canada, 50c a year for all other foreign countries. Single copy: 25c. Most back issues are still available.

Special rate for service men and C.O.'s anywhere: \$1.75 a year.

Subscribers Note: It takes us 10 days to change your address. Please let us have changes of address promptly.

Copyright February, 1946, by Politics Publishing Co. Entered as second-class matter March 16, 1944, at the post-office at New York, under the Act of March 3, 1879.



The question of Marxism is indeed a real one. It consequently appears that the radical rejection or the wholehearted and definite acceptance of what is essential in the structure of the Marxist ideology is a very important intellectual step to take, today.

MARXISM could be (and has been) criticized as having failed on various grounds. This immediately raises the question whether an idea is proved wrong when it is shown that it has not succeeded in forcing reality to satisfy its claims. The assumption is most general among Marxists themselves that ideas that fail are indeed wrong and valueless. But then, both the Marxists and those who criticize Marxism on grounds of failure, are confronted with the paradoxical situation of not being able to know whether the failure is a real one. This difficulty is even greater for those who assimilate Marxism to some kind of pragmatism. Be their ground the theory of crises, the proletarianization of the middleclasses, or some "miscalculation" (psychological, sociological or other) of which Marxism is supposedly guilty, it is always possible to show that, far from being general and essential, the failure is on the contrary local and temporary. That nobody can fail to see the increasingly catastrophic character of the crises caused by capitalism; that, in spite of appearances, the middle-class is indeed becoming more and more of an appendix of monopoly capital; that, if the proletariat does not, at the present moment, enjoy the historical privilege of a proper leadership, still its increasingly revolutionary impulse and function cannot seriously be denied. And so forth.

As for that most crucial, and apparently most hopeless, question, the Soviet Union, wouldn't it be perfectly possible for a Marxist to grant that not only in the Stalinist era, but from the very beginning of glorious October 1917, the Bolshevik Revolution, although led by great Marxist chieftains, never satisfied the scientific requirements of a truly Marxist revolution, certain conditions being sadly lacking? How would such an admission impair the validity of the Marxist analysis of modern society? There are devoted believers who call themselves Bolshevik while maintaining that never yet has Bolshevism had the correct historical incarnation. How much more possible it is to maintain this of Marxism which is, after all, a theory from which not only Bolsheviks, but all kinds of socialists have drawn their inspiration.

In these arguments about *failure*, we seem to have a first hint that, in spite of Marx' own philosophical assumptions, Marxism might after all be legitimately rejected or accepted on the basis of its own essential truth or falseness, and not on that of historical vicissitudes whose connection with ideas and theories seems to be ambiguous rather than simple and self-evident.

Marxism has also been criticized for not having solved, or having solved in the wrong way, the question of *power*; or, more generally, for not having developed a clear notion of *freedom*. What is the use of changing the label of power, it has been said, if, under the yearned-for dictatorship of the proletariat, and after, men shall continue to be the slaves both of the inscrutable and unmeasurable needs of economic reorganization (determined by technicians whose exclusive concern will be with a transcendental "whole"), and of the ruthless political power required to enforce and safeguard the new economic structure? An

enforcement and a safeguarding that imply the repression not only of fiendish class enemies, but also of those objectively not less fiendish proletarians who would suffer from relapses into slothful pre-socialist habits. If socialism means the possibility for man to achieve real progress in society, and if the essential condition of social progress is freedom always to try new solutions—abandoning them, if necessary, as soon as they are proved to be either impractical or in any way inhuman, shifting and changing with a freedom at least similar to that of the experimenter in his laboratory—if this is socialism, how can there be not only socialism, but even the faintest beginnings of it, when State power is unrestricted? And State power is undoubtedly unrestricted where it is exercised in the name of a majestic, nay imperious, idea which, by its very nature, is entirely incommensurable with the needs, the desires, the actual experiences of the individual, and where the interest of the whole, and the majesty of the idea, being consistently contrasted to the whims and the shortcomings of the isolated person, do not leave him any alternative except a monstrosity spontaneous "rush into servitude."

However strong such an argument might appear, it is to be noted that it can be considered final only from the point of view of those people who make of the question of power a question of principle, the one to which all others have to be subordinated. The people in question deny that the recourse to State power can have any good results whatsoever at any moment or for any reason whatsoever. But to the extent to which one refuses to make such an absolute stand, he is exposed to the well-known objection of the Marxist: that Marxism conceives of power as a means and as a temporary, although absolutely necessary, expedient; never as an end, or as a permanent basis of social organization. Marxism prescribes the use of power within the limits of clearly defined historical situations, namely the situations created by the revolutionary upsurge of the proletariat with the consequent necessity of consolidating the proletarian victory. Hence the question is not so much if power is an evil, but if, admitted that it is an evil, it can be avoided. And it seems that whenever a situation of force is created, no determined and clearminded revolutionist can in fact elude the dreadful responsibilities of power. Unorganized force is simply force without a purpose, by no means more human, or less corrupting. Now, generally speaking, the number of those who make of the question of power a question of principle is not very large. It shrinks considerably when the people who, although opposed to State power, still accept the necessity of revolutionary upsurges, civil wars, emergency measures, and other such things, are subtracted from it. The consequence is that the dictatorship of the proletariat might well be a confused notion, but the exigency from which the notion is born is by no means eliminated, and Marxism is not proved essentially wrong on this count either.

Sketchy as it is, this argument about power seems to indicate that, in order to be consistent, the acceptance or the rejection of Marxism has to be a radical one, meaning by "radical" the acceptance or the rejection not only of certain formulas, but also of all the notions that those formulas necessarily imply.

Many more are the problems raised by Marxism, or about Marxism. They involve practically all sciences, from econ-

omics to biology, not to mention philosophy and history. Generally speaking, however, the examples here given seem to be typical enough, and sufficient to allow for one conclusion. The conclusion appears to be that nothing definite is said about Marxism as long as something definite and radical is not said about the propositions that are *essential* to it as a system and a method of thought, and without which Marxism loses its identity and, regardless of any other merit, becomes a series of scattered and discontinuous statements.

In other words, it seems legitimate to conclude that Marxism stands or falls with its foundations. If those foundations are proved essentially valid, then no sidewise or partial attack on the system will be conclusive, and Marxism will remain *true*. If, on the contrary, what is essential in the structure of Marxism appears equivocal and contradictory, then no partial acceptance, or "revision", will ever eliminate the fact that nothing will be left of Marxism as a system. However valuable Marx' own contribution to human culture and history, and however numerous the uses to which it can be put, it will remain illegitimate to adopt Marxism as a method, or as a basic doctrine.

BY raising the question of the *essence* of Marxism as it is here raised, one is asking the most elementary question on the most elementary ground. The question is that of truth or falseness; the ground, Marxism itself, any other presupposition being excluded.

Surely, one does not take anything for granted by saying that what distinguishes Marxism from other socialist theories, is that Marxism claims to be *scientific*, as distinguished especially—with an opposition described as fundamental by Engels in a famous pamphlet—from the variety of socialism called "Utopian."

To state it briefly, the contention of the present essay is the following:

Whenever we examine without prejudice the scientific side of Marxism, we find that it is not based on simple and verifiable statements, but on generalizations derived essentially from a peculiar system of philosophy, the philosophy of Hegel. The only exceptions to this might be the historical section of *Capital* and the economic analysis. But, as far as their validity is concerned, these parts of Marx' doctrine are subject to the same reservations and the same limitations to which the science of economics itself, and historical knowledge, are subject. It is moreover questionable if from them no other conclusions except the socialist ones can be drawn.

Whenever, on the other hand, we examine the socialist side of Marxist thought—the appeal for social transformation and a *better* society by which Marxism is certainly inspired—what we find is by no means a "scientific" demonstration of the necessity of socialism (which supposedly distinguishes Marxian from Utopian socialism) but rather an ambiguous, ill-defined, abstruse Utopia which has no advantage over other Utopian phantasies except that of not being committed to anything definite or, one could say, of being based on a Utopian view of the world of Action, i. e. on the assimilation of the real world to an imaginary "dialectical" pattern. So far as it is possible to identify it, Marx' Utopia consists in the automatic abolition of class conflicts through the dictatorship of the proletariat. These

two notions, it is here contended, are far from being clear, and their connection far from being self-evident.

Against the kind of socialism called "scientific", the contention is raised that no socialist idea or consistent line of action is conceivable if not based on the *idea of Justice*, the very same idea at which Marx, Engels, and all their realistic disciples, including the idealistic Rosa Luxembour, so consistently jeered.

In other words, to quote a sentence which the same Rosa Luxembour meant as annihilating sarcasm: "We thus . . . return to the principle of justice, to the old hobby horse on which the reformers of the earth have rocked for ages, for lack of surer means of historic transportation. We return to that lamentable Rosinante on which the Don Quixotes of history have galloped toward the great reform of the earth, always to come home with their eyes blackened".

Against such thoughtless scoffing the present writer maintains that, as long as human reason has any relevance to human affairs, we do not need any "surer means of historic transportation" than consistent ideas consistently and uncompromisingly believed, and exposed to the test of reason and experience. That one might "always come home with one's eyes blackened", or not come home at all, will not be considered a deterrent, and not ridiculous in the least. It will be the normal price to pay for having firmly willed one thing, and for having refused to calculate what substantial crumbs one might steal from the dubious feast of history by shifting one's will according to expediency. On the other hand, it might indeed look ridiculous to come home with blackened eyes after having blatantly proclaimed that only a march to victory in a "sure means of historic transportation" is worthy of our efforts. And it might not be ridiculous, but it certainly is sinister, after having wanted to be victorious at all costs, to be left with a victory that cannot be preserved except by suppressing all the living realities in the name of which the battle was waged.

Such conclusions might or might not follow necessarily from Marxist principles. But it seems certain that they are only too natural consequences of an attitude which consists in vilifying the very motives by which one is inspired. Such an attitude has been that of men and women of conviction who believed in its superior effectiveness for the promotion of their ideals. But it can hardly be denied, on the other hand, that the attitude itself is better suited to those shrewd people who can openly, consciously, and consistently jeer at the very ideas they are supposed to hold because in fact they have no idea at all; the people who in practice, and not only in theory, consider ideas to be sheer instruments, and do not actually believe in any, but only in the profit they can get by holding one rather than the other. Namely, cheats, murderers and tyrants. By repudiating the idea of justice, nothing is gained except that the road is left wide open to what is ambiguous and deceitful, and also murderous and tyrannous, in human nature.

Against such a contradictory and equivocal attitude, the writer maintains that there is no socialism, i. e. no consistent striving for a *better* society, if it is not based on an experience of Justice. By Justice, the *idea* of Justice is meant. And the word "idea" is here taken in its most simple and most elementary sense, namely a reality that exists in human consciousness, and *nowhere else*.

As for the nature of what is here called an experience of Justice, it will be maintained that it is essentially complex. Its complexity can be briefly described by saying that an experience of Justice is real only insofar as it is the experience of a definite social fact, in a definite social situation; while, at the same time, the very moment that a distinction between the just and the unjust is experienced, the question is raised not only of what is just and unjust *there* and *then*, but also of Justice itself, i.e. of the idea of Justice—of Justice in the absolute. To make of Justice a relative notion, or a simple appendix, as it were, of a certain situation, means to deny and destroy the experience, and not at all to make it more concrete.

If we agree that socialism has no meaning except as the struggle for a *better* society, i.e. a society in which actually, and not theoretically, less violence will be done to man's body and soul: a society *more just*, then it would appear that socialist action consists fundamentally in the attempt to carry as far as possible as consistently as possible the content and meaning of what is here called an experience of Justice: to live through the experience. It also appears that there is no other norm of such an action than the idea of Justice on which the experience is based. Hence, an essential part of socialist action will be the elucidation and demonstration of what is actually meant by Justice. Without such demonstration, in fact, the accusation of injustice raised against any state of affairs will have no specific ground. To say it differently, the prerequisite for consistent socialist action is the clear and distinct description of the necessary characteristics and forms of the *better* society which is willed. If, in Marxist terms, this has to be called "Utopian" socialism, then it is here contended that there is no other form of socialism but the Utopian.

The challenge which is implied in the word Utopia will in fact be taken up to its fullest extent by stating that a socialist ideal is not firmly grounded if it does not accept at the very start the possibility of non-realization as one of its fundamental possibilities. The non-realization of a socialist ideal does not impair to any degree, it is contended, the reality either of the idea of Justice, or of the experience of the just and the unjust in the course of which the idea is revealed.

BEFORE starting the analysis of those assumptions which are generally considered to be the basic assumptions of the Marxist theory—the assumptions without which there is no Marxist theory in the proper sense of the word—two statements are necessary.

The first statement concerns the meaning given in the present essay to the terms "truth" and "falseness." A proposition is here considered true insofar as it cannot be proved to be self-contradictory, false if it can be shown to contain some evident contradiction. On the other hand, a proposition which is proved to be ambiguous, will be considered neither true nor false, but simply unacceptable as a principle of method or as the means of basic approach to a problem.

The second statement concerns the point of view from which the analysis of the fundamental propositions of the Marxist theory will be carried out. The point of view will be that of a person who, being really interested in the questions dealt with by Marx and his disciples, wants to

understand as fully as possible the meaning of the answers given by them. Nothing else is presupposed.

Finally, it must be stressed that the argument here offered concerns one specific side of Marx's doctrine, namely the consistency of its foundations. That Marx can be approached from other points of view (as an economist, as a *Realpolitiker*, as an historian, etc.) is fully granted in advance. To those however who would maintain that an analysis of the presuppositions of Marxist thought cannot be of any serious consequence, and that the ambiguity of its foundations does not really affect the validity of the theory, it must be answered that it is precisely against such a position that the present argument is directed, insofar as such a position consists in maintaining that in the field of ideas confusion and vagueness might have more value than clarity and distinctness.

THE *Communist Manifesto* opens with the well-known sentence:

"The history of all hitherto existing society is the history of class struggles."

This proposition admits of at least two different interpretations.

The first, and most literal, interpretation would be one according to which it is possible to identify in every period of history a fact called "class struggle" consisting essentially of the antagonism between "Freeman and slave, patrician and plebeian, lord and self, guild-master and journeyman, in a word, oppressor and oppressed." This fact, however, appears to be one fact among other facts, not endowed with any essential or determining character. Except for the words "oppressors and oppressed", which imply and introduce a criterion not identical with that of the mere statement of fact, the class struggle would simply be a constant element in the development of history, and not in any sense a determining one, and even less *the* factor that determines all the others.

From Isaiah to Thomas Aquinas, from Thomas Aquinas to Thomas More and Rousseau, the fact that there always have been rich and poor, people who work and people who enjoy the fruits of the toil of others, has been differently evaluated, and different solutions have been offered for the problems that it raises. One might decide that it is a very important fact, worthy of special attention. One might even reach the conclusion that it is indeed the only fact worthy of attention when it comes to the problem of an orderly society. But it would be entirely arbitrary to reach such a conclusion simply on the ground that there is such a thing in history as the class struggle.

On the other hand, if one limits oneself to the admission of the class struggle as an historical fact, the scope of the first sentence of the *Communist Manifesto* loses all specific character, including that of being a "Marxist" statement.

There is however a second interpretation of the opening paragraph of the *Manifesto* which is generally admitted to be the specifically Marxist one. It is the interpretation according to which the class struggle is indeed the essential fact in history, the one on which the meaning of all the other facts depends and by which the course of human history is determined as by an unfailing law.

Rigorously speaking, such an assertion cannot be proved except on the assumption of an absolute and absolutely

exact knowledge of the whole of human history. Such an assumption presents of course no difficulty from the point of view of the particular philosophy whose specific claim is that only in historical knowledge does the Absolute reveal itself, and that any other kind of knowledge is "abstract", fragmentary, and false by definition. But, except from such a point of view (which implies a most complex philosophical argument), the very notion of absolute historical knowledge appears self-contradictory. Because no matter how many facts we know about the past, no mass of accurate information can ever eliminate the fact that it is *past*, namely that the essential character of the event, the character of being there in its entirety to be lived, experienced and evaluated, is irretrievably lost.

In any case, there seems to be something about history which prevents us from speaking of historical laws in the same sense in which a physicist can legitimately speak of the laws of the physical world. An historical law seems always to imply something else than mere knowledge of facts and adherence to the facts: a personal insight into, or a philosophical decision about, the essential nature of history or of a certain historical period. If this is granted, then it follows that a historical law can have either more or less certainty than, let us say, a natural law, but never the same amount of certainty, or, more precisely, a certainty of the same kind.

Even if we grant that the initial statement of the *Communist Manifesto* is made on the basis of a reasonably adequate amount of historical knowledge (whatever this might mean), we would still have the problem that the statement itself (at least in the accepted Marxist interpretation of it) is not so much a statement about historical facts as about the essential factor in history (or in certain historical periods, like "feudalism" and "capitalism"). How can a statement of this kind be proved? On what grounds is it made? To what consequences does it lead?

Very simply stated, the question is this: what shall be our approach to history once we accept the notion of the class struggle? Shall we, when examining historical events, look for all the facts that can possibly be classified under the concept "class struggle", assuming in advance that they are the fundamental facts, the facts that contain whatever truth might be verified about the period considered? Or shall we instead wait for the facts themselves to reveal to us the existence or inexistence, importance or unimportance, characteristics and specific role (if any) of the fact "class struggle"? In other words: are the existence and role of the class struggle in history proved once and for all, or should they be redemonstrated and reevaluated all over again every time we proceed to a historical analysis?

This question is left unanswered by Marx. To the extent to which it is answered, it is certainly not answered in the second sense, which also seems to be, properly speaking, the empirical sense, i.e., among other things the sense in which the question remains a question of history that can be answered without abandoning the grounds of historical inquiry. What Marx accomplishes without saying it, is precisely a transition from the level of historical knowledge, where answers are always subject to questioning, to that of a "historical action", where they are assumed to have been obtained once and for all.

One must now ask: can a statement about history be

proved on any other grounds but the grounds of history? And if the important statement of Marxian theory here considered cannot be proved on the grounds of history, what is its meaning? And is there any meaning at all, in it?

If we go back to the assertion "The history of all hitherto existing society is the history of class struggles", and ask on what grounds it can be made, there seems to be one ground on which it can indeed be made without becoming meaningless. This ground is the ground of the decision to make of the question of the class struggle the fundamental question not so much of history as of life. Although undemonstrable in historical terms, such a decision is perfectly legitimate insofar as it eventually appears to be purely and simply a free choice.

A free choice, however, does not mean an arbitrary one. The motive of the Marxian decision to make of the class struggle the most important and central fact is made evident in the second paragraph of the *Manifesto* where, to the list of definite historical class contrasts, the phrase is suddenly added: "in one word, oppressor and oppressed."

Here, what is in question is not at all an historical distinction, but a moral qualification, and a choice. The choice is the primary, and absolutely free one, to side with the oppressed against the oppressors. And what can motivate such a choice except a vigorous, uncompromising, and thoroughly decided, sense of Justice? A sense of Justice, it may be added, whose legitimacy is proved not by any number of facts by which it would supposedly be rendered necessary, but, primarily and essentially, by its being there, not as an added and vague halo caused by a none-too-clear ferment of facts, but as an elementary, very firm, and original reality: the reality of the idea of Justice.

It seems that the firmness of such a reality can be denied only by making of it a kind of unsubstantial and sentimental echo of historical facts, i.e. by denying its intellectual nature. This is precisely what happens when the question of Justice, instead of being explicitly raised, is left vague. Because the question of Justice is not raised, the distinction between "oppressors" and "oppressed" made in the second paragraph of the *Communist Manifesto* remains a merely sentimental and arbitrary qualification, and the question why one should side with the oppressed against the oppressors, although implicitly raised, is not answered.

Within the limits of the present argument, it seems that insofar as the initial statements of the *Communist Manifesto* are considered to have a scientific character, 1) such a character is actually there only in a general and unqualified sense; 2) insofar as it is present, it does not necessarily lead to any conclusion that can specifically be called "socialist." While, to the extent to which the presence of a socialist content in those statements cannot be denied, such a content does not rest on any particularly scientific basis, but can be made clear only by assuming a deliberate choice to take the side of justice against injustice, i.e. the presence of an *idea* of Justice. It also seems clear, from the example given that, while Justice cannot be demonstrated in terms of historical necessity, the reality of such an idea asserts itself as self-evident as soon as the question of a specific human attitude toward the facts themselves is raised—that is to say, as soon as the facts themselves, instead of being taken for granted and, so to speak, put to sleep, are seen as subject to questioning by human consciousness.

IT is well-known that Marx and Engels did not derive the notion of the absolute importance of the class struggle in history from an idea of Justice, but exclusively from what they called the "materialistic conception of history."

This conception is boldly summarized in the famous assertion: "It is not the consciousness of men which determines their existence, but on the contrary it is their social existence which determines their consciousness."

The question can immediately be raised in terms of what definite facts can a statement like this ever be proved right. That it has the character of a scientific statement is, in any case, highly debatable. The very presence of the term "consciousness" seems to raise a basic problem. In order to admit that this basic problem has been given a definite and unequivocal solution, a solution that can to any degree be called "scientific", we have to assume that the term "consciousness" is here meant in a very limited and specific sense. It should moreover be proved that such a specific and limited sense is also the only possible one in which the word "consciousness" can intelligibly be used. But as far as one can see, no definition, and no demonstration, of what they mean by "consciousness" has ever been given by Marx and Engels. It is only very likely that they took for granted, generally speaking, the meaning given to "consciousness" in the context of Hegelian philosophy. In which case, before accepting the correctness of what the two great socialists say about consciousness in relation to existence, we should have to admit the absolute correctness of the Hegelian definition.

Much the same question can be asked as to the meaning of the word "existence." It may be noticed that, in the quotation given above, what is meant by "existence" is entirely relative to the meaning attributed to "consciousness." In fact, it looks very much as if, in this most famous of all Marxist general statements, what is meant by consciousness were actually "reality minus real existence"; while the actual meaning given to "existence" would be something like "reality minus unreal consciousness." A rather obvious tautology, and one that implies a definite prejudice against consciousness. It is true that in the Marxist notion of "reality" a certain reality of consciousness is also implied. What kind of a reality, is however not quite clear.

So far as the present writer knows, the clearest general statement of the "materialistic conception of history" is contained in a celebrated passage of the *German Ideology*.

The passage begins with the assertion: "The premises from which we start are not arbitrary, they are not dogmas; they are real premises, from which abstraction can be made only in imagination. They are the real individuals, their action and their material conditions of life . . . These premises can therefore be verified in a purely empirical way."

If this were so, then the approach deriving from such premises would actually be a scientific one. The only question would be, in order to avoid dogmas, not to give a dogmatic definition of what is a real individual. Otherwise, a "verification in a purely empirical way" becomes impossible. Such is not the course chosen by Marx and Engels.

The passage continues: "Men may be distinguished from animals by consciousness, religion, or anything else. They

begin to differentiate themselves from animals as soon as they begin to *produce* their means of subsistence."

Here, without any logical transition, a very dogmatic statement is made, not only, one might say, about "real individuals", but in their very name. With remarkable brusqueness, those "real premises", men, are deprived of any right to be heard, and reduced with one single stroke to the status of very peculiar premises indeed. Premises, one might add, that, after having been silenced, are immediately raised above discussion.

The irrevocable sentence here pronounced about human nature is made more specific, and more sweeping, by the authors' adding: "The mode in which men produce their means of existence depends in the first place on the nature of the means of existence themselves. . . . This mode of production . . . is a definite form of activity of these individuals, a definite form of expressing their life, their definite *mode of life*. As individuals express their life, so they are. What they are therefore coincides with their production—*what* they produce as well as *how* they produce it. What individuals are therefore depends on the material conditions of their production."

A breathless sequence of assertions, and one about which it is difficult to decide whether to stress its final ambiguity or the complete impossibility of proving the steps that are so ruthlessly taken, if it be admitted that their general direction is clear.

What proposition shall in fact be taken as expressing the essence of the "materialistic conception of history?"

Do you loathe Thomas Benton and find nationalistic tendencies in art a crushing bore?

Are you wearied by outdated techniques and the perennial silliness of imitators?

Are you a champion of "art for man's sake"? Do you enjoy discovering the new?

Then you owe it to yourself to subscribe to

View: the modern magazine

You will applaud its international stand—

ITS RADICAL VIEW OF THE FUTURE

Now in its fifth year, each issue, 9" x 12" is presented with an original cover design by an outstanding contemporary painter; numerous half-tone reproductions. Writers and artists include Paul Goodman, Kenneth Burke, André Breton, Parker Tyler, Henry Miller, Meyer Schapiro, Nicola Chiaromonte, Harold Rosenberg, Lionel Abel, Denis de Rougemont, George Woodcock, André Masson, Kurt Seligmann and Pavel Tchelitchew.

Issued monthly, October through May. Subscription \$3.50; Latin America and Canada \$3.75; Foreign \$4.00.

Edited by Charles Henri Ford

**VIEW, 1 EAST 53rd STREET
NEW YORK 22, N. Y.**

The one that says that "the mode of production is a definite form of activity of these individuals"—which seems obvious enough—or the one that so bluntly proclaims "What (individuals) are coincides with their production?" Or both, in spite of the fact that the second does not seem at all to follow necessarily from the first? Or maybe the conclusion: "What individuals are therefore depends on the material conditions of their production?" But this is completely ambiguous: very obvious in one sense, if the verb *depends* is taken in general to mean that individuals are influenced by the material conditions of their existence; very questionable and not obvious at all, if taken in another sense, which is also the generally accepted meaning of the Marxian theory, namely that individuals are absolutely determined by the mode of production, that the mode of production constitutes the essence of their life.

In any case, the transitions are far from clear. It can easily be granted that the mode of production constitutes "a definite form of expressing" individual life without granting at all that it is the essential, or determining form of life, and much less the only one. "As individuals express their life, so they are" is an acceptable, although uninteresting kind of statement. But it does not follow at all, from it, that "What (individuals) are coincides with their production."

No wonder that, after such ambiguities, for the "real individuals" of the beginning a new notion of the real individual is substituted: the "individuals, not as they may appear in their own or other people's ideas, but as they really are, that is as they act and produce in a material way." A proposition that presupposes firmly established *a priori* the complete unreality of consciousness, and the illusory character of what the individual thinks of himself and of other individuals. Which, among other things, also reduces to pure illusion and empty make-believe all the relations which constitute what is usually called "human society". In fact, there is no reality left, but the dialectical mechanism of the productive forces. A mechanism that is, to say the least, impersonal. Any empirical verification which can be reached after such a thorough and unwarranted simplification would seem to have a rather dubious validity, at least so far as the real individuals are concerned: i.e. that mixture of reality and appearance of which the individual is admitted to consist even according to the text here discussed.

But however contradictory and ambiguous the "materialistic conception of history" might appear, it would not be legitimate to conclude that it is also senseless. There is in fact a point of view from which it can be considered meaningful. It is the decision to consider the economic structure of society as the fundamental problem of history. But the legitimacy of this decision cannot be a subject of scientific demonstration. As for its connection to the problem of socialism, it does not seem either immediately evident or necessary. It can nevertheless be granted that it was because they were looking for a way toward a better society that Marx and Engels decided to make of the economic problem the central problem of history.

If the argument here developed does not suffer from some fundamental contradiction, the conclusion is legitimate that, insofar as the "materialistic conception of history" has to be treated as a theory, and not as a vague

general statement, its scientific character cannot be proved. While, on the other hand, its relation to the problem of socialism is not clear either.

IF the "class struggle" can be proved on the basis of the "materialistic conception of history" rather than by having recourse to historical demonstration, the materialistic conception of history, in its turn, seems to find its only possible justification in the nature of the decision by which the economic structure of society is made to be the essential reality of history.

In the context of Marxian theory, such a decision appears to be founded on a will to change; more specifically, on a will to prove that historical change follows a definite direction. This direction is affirmed to be the direction toward socialism, i.e. toward the collective ownership of the means of production.

In the last analysis, everything, in the Marxist theory, depends on the possibility of showing without equivocation that the collective ownership of the means of production will necessarily constitute a change for the *better*, and also on the possibility of rendering reasonably clear in what this *better* will actually consist.

In Engels' words, the change from private to collective ownership of the means of production will constitute "the recognition *de facto* of the social character of the modern powers of production . . . harmonizing the mode of production, of appropriation and of exchange with the social character of the means of production." By the realization of this *harmony*—as everybody knows—mankind will be led from the world of necessity into the world of freedom. The instrument of this *harmony* is—as everybody also knows—the fact called "dictatorship of the proletariat."

It will be noticed that eventually the meaning of socialism in the Marxist theory seems to depend on the actual content, mode, and nature, of the *harmony* that will be realized thanks to the dictatorship of the proletariat. If there is no actual harmonizing, there is no socialism.

As for the nature of the process that will lead mankind toward socialism, everything apparently hinges on the notion of "change" or, as the Marxists say, "dialectics." If the notion of change, in the Marxian context, can be proved unequivocal, or "necessary"; if the result of such a development can be proved to lead necessarily to a real *harmony*, i.e. to a harmony necessarily endowed with a *liberating* character; if the nature of this liberating character is sufficiently clarified; if all this is unequivocally demonstrated on the basis of Marxist principles, then the Marxist theory, although not "scientific" in any ordinary sense, will be shown to be a meaningful theory, insofar as it will appear to be a call to action for a definite aim, an aim which will have been shown to be good and true on the basis of a superior insight into the nature of human development.

To prove, on the other hand, that Marxism, whatever its merits might be on the general grounds of culture, is untenable as a theory, and more especially as a theory of socialism, one must prove that the Marxist notion of dialectics is contradictory and ambiguous.

So far as the present writer knows, there are two foundations of Marxist dialectics: the first is the Hegelian notion of process (or "becoming"); the second, introduced by

Engels, Darwin's theory of evolution considered as a scientific confirmation of Hegel's main philosophical insight.

As to the first point, it is necessary to ask: is it legitimate, discarding the philosophical difficulties involved (or considering these difficulties settled once and forever—which amounts to the same), to take a fundamental philosophical thesis and treat it as if it were an *established fact*? It seems that, even if we take as final truth Hegel's famous boast about his own philosophy: "This is the point reached by the *Weltgeist* in its development", the question cannot be seriously solved by the affirmative, not even in Hegelian terms.

Moreover, even if we consider it fundamentally correct, is the Hegelian notion of "process" unequivocal? Does it allow for any definite conclusion as to what the progress of history must be, from a certain moment on? The question is a question of history of philosophy, a highly debatable one.

In a very clear exposition of Marxist theory, the essay on *Socialism, Utopian and Scientific*, Friedrich Engels accepted the Hegelian view of history on the following basis: "(With Hegel) . . . the whole natural, historic and intellectual world . . . (was) presented as a process . . . Viewed from this standpoint, the history of mankind no longer appeared as a wild tangle of senseless deeds of violence . . . but as the process of development of mankind itself, a *gradual* march."

By making such a statement, Engels obliges the reader who wants to understand what he is saying to ask a number of questions. The first question is: "Is it true that, once the Hegelian philosophy is rejected, 'history appears as a wild tangle of senseless deeds of violence'? Is there really no other point of view from which human history can make sense?" The second question is: "Admitted that such be the case, what about the possibility that human history is indeed 'a wild tangle of senseless deeds of violence'? Can such a possibility be rejected *a priori*?"

In fact, Engels seems simply to have started out with a definite prejudice against any view of history except one based on the idea of process.

The third question is, however, the most important: "Admitted that process be the real essence of history, what about the *gradual* march which appears to be its character?" Has this *graduality* a definite direction? If it does, then we can evaluate its course. Without such a measure, or criterion, process would in fact be just as senseless as the most senseless immobility.

But if such a measure, or criterion, is given, then the measure itself, and not process anymore, will constitute the true meaning of history. In fact, there will be no process any longer, at least in the sense of a complex and multifarious change; and history, far from consisting of development, will essentially consist of the realization of an extra-historical pattern, something like the Second Advent of Christ or, for that matter, like the Hegelian Kingdom of the Spirit.

On a higher and more complex level, this is an objection that can be, and has been, raised against the various philosophical attempts to eliminate the notion of Being by having recourse to the notion of Absolute Change. But the problem of Being versus Becoming is a purely philoso-

phical one. Once again, the question must be asked: "Is it legitimate to consider the solution of such a problem one way or the other as an established fact?"

As for Darwin's theory constituting the confirmation of dialectics on scientific grounds, it seems rather evident that there is no reason at all, either scientific or philosophical, to assume that what appears to be true of animals, and of man insofar as he belongs to the animal kingdom, must also be true of such specifically human facts as human history and society.

At this point, the objection could be made, in defense of Marxism, that Marx in fact never bothered to prove the truth of dialectics on philosophical grounds. What he accomplished, on the contrary, was the reduction of philosophy to "economics", showing in detail what the laws of the particular mode of production which was his exclusive and passionate concern, namely capitalism, actually were. To object to Marxism on grounds of philosophical or logical consistency—it could be said—is not relevant at all. The only conclusive argument against Marxism would be the rigorous demonstration that the laws of capitalist production are not at all what Marx asserted them to be.

That such an objection begs the question of "economic determinism" seems fairly evident. It is, in fact, only to the extent to which it can be proved that the dialectics of production constitute the essential law of history that it can also be maintained that the crucial test of Marxism, and the only legitimate one, is the correctness of its analysis of the fact called "capitalism." To judge Marx on the basis of the questions he himself raises does not seem either irrelevant or particularly "philosophical." It is a question of elementary rigor, legitimate on any ground at all, and more especially on the grounds of a "scientific" theory. In fact, one could perfectly well admit the accuracy of the Marxist analysis of capitalism without in the least admitting that its validity goes beyond the field of economic facts.

What is really considered necessary by Marx is that "capitalist production begets, with the inexorability of a law of Nature, its own negation . . . the negation of the negation."

This is what Engels expresses by saying that "Productive powers urge with increasing vehemence the removal of the existing contradictions—they demand to be freed from their quality of capital, they urge the practical recognition of their character of social powers of production."

This is remarkable for more than one reason. It is remarkable to see how, for example, the reality denied to what the individuals think of themselves and of others, what is usually called their "personality", is here attributed to the dynamics of the productive machinery. This would seem to require at least some specification as to the exact role played in the event by what Marx and Engels had called the "real individuals", the real carriers of historical destiny. That they play a role, we know; namely we know that without an organized proletariat, the necessity of the event would become dubious. And although we also know that the presence of an organized proletariat is itself a *necessary* dialectical fact, we might grant that what people call the "human factor" is not absent in the process. It has to be noticed, however, that if such a factor is present, it is so as an integral part of the process, undis-

tinguishable from it, and that finally only the global process itself is real, as behooves a truly dialectical occurrence. To what extent, and in what specific sense, "real individuals" influence and control the event is not made clear.

Now this is very serious. Because at that particular moment, the moment when "the negation of the negation" takes place, a very special task has to be carried out by somebody, namely the function of "harmonizing the mode of production . . . with the social character of the means of production." It would seem as if there were an urgent need for specifying some norms for this important task to be accomplished correctly, and also some principle according to which the norms given for the "harmonization" might be pronounced to be the right ones.

To this, there is no answer. Everything here can be rightly said to go on automatically. Which is one way of saying that everything is out of control.

No answer is given either to the question in what exactly consists the "social" character which is supposed to be the natural and, so to speak, inborn character of modern means of production. We know that if left in the hands of the capitalists they cause terrible crises. We also know that they must be collectivized one way or another. As for the principle according to which this should be done, nothing is said. We only perceive a kind of yearning, on the part of the productive machinery, for the full realization of an unspecified and innate social character.

All this becomes as clear as any fact can be from the well-known passage in which Engels describes what is supposed to take place after the death of capitalism: "The proletariat seizes the machinery of the State and converts the means of production first into State property. But by so doing, it extinguishes itself as proletariat; by so doing it extinguishes all class distinctions and class contrasts; and along with them the State as such. . . . The State appears as the real representative of the body social . . . The State is not abolished: IT DIES OUT."

If this does not amount to saying that, from a certain moment on, everything will actually happen automatically, free from any impediment, with the same freedom from any resisting content with which propositions can be derived from one another in a purely formal logical argument, then it does not amount to saying anything at all.

This is the Marxist Utopia. And it certainly is an Utopia in the most disparaging and most Marxist sense of the word. In fact, it is the vaguest, the most general, the least logically justified and least clear Utopia in the history of socialism. No other socialist thinker but Marx seems to have thought that the very notion on which a socialist theory depends, the notion of Socialism, should be left in the state of a general implication.

It seems, in fact, that in order to be satisfied with the Marxian notion of socialism one has to transfer the Utopian character which some people deem to be the distinguishing character of ideas and ideals, from ideas and ideals on to events. It seems that only if one agrees that certain events will have one meaning and one meaning only (and a necessary one at that), i.e. if one is ready to attribute to events a thoroughly idealistic character, and to their succession the very same character that belongs to logical deduction, only in such a case can one say that there is a definite meaning in the Marxian notion of the advent of socialism and of socialism itself.

TO this, some remarks on certain definite points can be added. The first point is the "dictatorship of the proletariat".

In 1900, Charles Péguy asked a pertinent question: "I should like to know who will actually be the persons who will exercise the impersonal dictatorship of the proletariat?" It is a reasonable question, and one that does not seem to have received any answer more definite than the answer that such persons will be those resolute individuals who will succeed in winning over the "masses" by correctly interpreting their state of mind and their needs at a particular moment. One could however go further, and say that the question is not of persons so much as of principles, norms and methods. What will be the principles, norms, and methods—it could be asked—by which the dictatorial nature of the dictatorship of the proletariat will be distinguishable from dictatorship pure and simple? What will be the principles, norms and methods—not to speak of actual guarantees—on the basis of which the proletariat will be able to judge his dictators? To this question there does not seem to be any definite answer in the Marxian theory.

The second point is the crucial one of "State power." It is a generally accepted notion that for Marx State power is not an end in itself, only a means, a necessary instrument to bring about the classless society. But, it could be countered, from Tutankhamon of Egypt to Stalin of Russia, never has State power been conceived as anything but an instrument to achieve stupendous aims. Only in the minds of certain philosophers has State power been identified with some kind of eternal essence and become a divine aim. But clever theoreticians, as well as powerful rulers—Machiavelli and Hobbes as well as Friedrich II and Napoleon—never seem to have felt the necessity of going beyond the assertion that State power is indeed only an instrument for definite aims, even when they added that it was an instrument rendered necessary by the very nature of human kind. In fact, the theory of State power as an emergency power has always been the theory of despots. Despots have always maintained that, the more stupendous the aims to be achieved, the more ruthless the use of State power has to be—and also that the more ruthless the use of power, the more limited it will be to a definite time, and to the specific necessities of a certain emergency. It would seem as if, once the use of power is justified on the basis of a not otherwise specified Socialist Ideal, it becomes very difficult, for the rulers as well as for the ruled, to determine the measure, the specific character, and the duration, of the emergency by which the use of power is supposed to be justified. In other words, the question must be asked in earnest: in what does the emergency theory of power accepted by Marx differentiate itself from that of the despots, if not in this, that it is less specific, more vague, and, in the Marxist sense, thoroughly idealistic?

SHALL we then say that there is no content at all in the Marxian notion of socialism? Certainly not. Besides the fact that Marx himself certainly wanted a better society, and that there is a substantial content in this very decision, there is also the fundamental fact that nothing can be explained in the Marxist theory except by the presence of this will, of the radical decision to take the side of the

future against the present, the side of the oppressed against the oppressors. But what can be found in Marx in the way of explicit statements, to substantiate the notion of socialism which is also the corner-stone of his theory?

What it seems legitimate to say, insofar as Marxist theory is concerned, is that the notion of socialism is essentially ambiguous. Hence it cannot be taken as a basis either of thought or of action. Marx does not tell us why, for what essential and clear reasons, we should side with the oppressed against the oppressor, why socialism is certainly *better* than capitalism. Neither does Marx tell us *what* socialism is.

Is the question as to why in fact the proletariat should not only suffer from capitalism, and be recalcitrant to its rule, but also revolt, and go on revolting until victorious, answered in any clear way when Marx speaks of "indignation against infamy, an indignation to which the proletariat is necessarily driven by the contradiction between its *human nature* and the living conditions?" Indignation might indeed be legitimate, against capitalism, and Marx' indignation is most resounding. Indignation, however, is a passion, not a clear idea. As for the *human nature* which is supposed to be the driving power behind the revolt, shall we interpret it as a kind of natural law, a superhistorical fact which would be the real determining factor in history? Marxist theory should then be revised, and such a notion, in any case, made as explicit as possible.

THESE are the reasons why it is here contended that, regardless of any other consideration, the Marxist doctrine cannot legitimately be considered a sound basis—and much less the only sound basis—for socialist thought and action.

To many people who, although unwilling to accept responsibility for "orthodox" Marxism, still are unwilling to abandon what they consider to be the most solid theoretical support for socialist action, this may seem too sweeping a statement. They might claim, for example, that Marxism does not have to rest on dialectics, but that Marx' fundamental ideas can be restated as empirical propositions having equal validity with any other proposition of empirical science. Or, more generally, they could maintain that Marxism would still stand if it were restated in such a way as to conform more with the facts that have become known to us.

Generally speaking, it is of course impossible to answer such an assertion until the proposed operation of "re-statement" has been actually performed. As long as this is not done, what would become of Marxism if it were restated in empirical terms will remain doubtful. And even more doubtful will be the consequences of such an operation from the point of view of political action (which, in Marxist terms, appears also to be the decisive side of the question). From an empirical point of view, it might, among other things, appear, as John Dewey maintains, that the theory of class struggle is "an exaggeration", and "to say that all past historic social progress has been the result of cooperation . . . is more reasonable." In general, from an empirical point of view, "it is within the bounds of reason to assert that the presence of this social factor (co-operative and experimental science) demands that the present situation be analyzed on its own terms, and not be

rigidly subsumed under fixed conceptions drawn from the past."

If such were to be the results of an empirical restatement of Marxism, then they would not be very different, as far as the Marxist theory itself is concerned, from those of a "metaphysical" attack.

There is however a question of principle involved in all this, which is preliminary to any other. The question is why should Marxism be restated at all, and not simply abandoned, once its original theoretical foundations are found faulty? The only valid reason would seem to be that some new essential truth, a foundation more solid than the one on which Marx thought it expedient to support his claims, has been discovered in Marx. The first step of any "restatement" should then consist in pointing out what this new and deeper truth, this foundation firmer than any other, actually is.

If this were not done, the whole enterprise of "restatement" could be suspected of not being different from those attempts to "justify" dogmas with supposedly undogmatic reasons which are rightly considered to be the very type of intellectual deviousness and confusion. Such would be the case, for example, if one attempted to justify Marxism by saying that, whatever restatement it might need, Marxism has to be maintained because it constitutes the best analysis of "capitalist society" and the best available theory of "social changes."

A position of this type would in fact beg the whole question. Because it is only on the basis of the most general Marxist assumptions that the identity between "capitalist structure" (a Marxist notion) and the structure of society in general can appear self-evident, and that a dialectical theory of economic development can, without further consideration, be assimilated to a theory of social changes in general. If there are legitimate doubts about Marxism, they bear precisely on such points as these.

The truth of the matter might be that, precisely because Marx's theoretical effort was one of the most daring ever attempted, Marxism cannot be taken piecemeal. And Marx himself might have to be defended against the half-hearted Marxists of our time in much the same way that Kierkegaard defended Hegel against the wary Hegelians of his time: "The frivolity with which systematists concede that Hegel has perhaps not been successful in introducing movement everywhere in logic, as when a huckster thinks that a couple of oranges more or less is nothing to worry about when the purchase is a large one—this farcical complaisance is naturally an expression of contempt for Hegel, which not even his most violent antagonist has permitted himself . . . For Hegel himself, and for everyone who is sufficiently alert intellectually to sense what it means to have willed something great, the fact that the fundamental principle supposed to underlie and interpenetrate the whole is not present at this point or that, cannot be a matter of indifference, as when a huckster and his customer squabble over whether there is a little under—or over-weight. . . . Let admirers of Hegel keep to themselves the privilege of making him out to be a bungler; an opponent will always know how to hold him in honor, as one who has willed something great, though without having achieved it."

It is not in order to prove Marx wrong that the present

essay has been written, but rather in order to point out, through the example of Marx and also beyond it, the apparent impossibility of maintaining a socialist position without introducing the question of Justice in itself and for itself. If a socialist attitude consists essentially in not taking for granted and accepting unconditionally a certain state of affairs, but, on the contrary, in questioning it as radically as reason requires, then it seems that such an attitude raises immediately the problem of the just and of the unjust: the problem of Justice as an idea and as a norm of action.

Frank Fisher:

Can Socialism Be Humanized?

IN one of his lasting contributions to the analysis of our social order Marx describes the fetishism of the commodity: the product of human labor develops, as a commodity under capitalism, a reality of its own and becomes subject to its own laws. Eventually it dominates its creators and imposes its laws upon them. Human relations then appear as relations between things, exploitation of workers as purchase of the commodity "labor". Men, alienated from one another and from the products of their work, become parts of a machine instead of using it as a means of saving effort; the quality of their working performance is replaced by the mere quantity measured by the time-clock. They take little pride in their work and strictly divide their day into "working"—done collectively and under the indirect coercion of hunger—and "living", which is presumably the enjoyable part of the day, to be spent privately and away from the company of their fellow workers, even though in their "privacy" they only repeat the same pattern of domestic bliss and passive amusement which is the product of conformistic mass civilization. In his working hours, man has become a thing, and his frantic attempts at compensation in his leisure time only deepen his alienation. Likewise, capital, instead of appearing as the relation of exploitation between capitalist and worker, seems to be a thing, called means of production.

"Reification"

This reification (i. e. "thing-ification") is characteristic of all phases of capitalism and its ideologies. One of its most important results is the breakdown of our social world into many apparently independent parts. Unlike the feudal craftsman, the worker does not see his product in its entirety, but only a special part of it. This partiality of view colors

his outlook in every respect, and it equally applies to the capitalist who sees his business without a sufficient understanding of its function within the economic system as a whole, not to mention its human implications. The result is a partial clearness for certain details which are directly experienced, while the situation as a whole, in its social and historical context, is not fully understood. The great complexity of our social organization results in an ever-increasing specialization and loss of understanding of the concrete totality. The specialists may be outstanding scientists who know a great deal about atomic power but have only the most rudimentary notions about reorganizing the world to save it from destruction by it. Or they may be Soviet technicians who know all about locomotive boilers but are ignorant of anything else regarding locomotives or nearly all other matters. "Facts" taken out of their context lose their meaning. The inhumanity of our social conditions appears as objective necessity, subject to external laws, and "realism" takes them into account instead of attempting to change them.

It is significant that Soviet Russia provides one of the examples of reification. Indeed, alienation is even more typical of contemporary Russia than of the capitalistic world. There, too, human relations have assumed the form of relations between things. Quantitative measurements have superseded the quality of human experience, and abstract production figures are admired, regardless of their meaning in terms of human happiness or suffering. Statistics replace the investigation of living conditions of real people. One of the outstanding characteristics of stalinism, inside and outside of Russia, is its contempt for people; they are tools toward certain ends and may be discarded when they are no longer needed. Lies and falsehoods, defamation of character and terrorism are accepted means of directing people toward aims they do not choose.

If in capitalism the commodity is God and the laws of its price and value reign supreme, so under the Soviet system the party and its bureaucracy have grown into the Supreme Being, to be blindly adored and obeyed. The tool developed by the communists for changing society has made its own institutional laws which rule over its creators. The hope for a new and better social order has been replaced by a charismatic faith in a powerful institution and its leaders. They have to be right by definition, and the true theology presents a complete black and white picture of the world, which is taught at school.

The stalinist understanding of the world is an extraordinary blend of sensitivity for certain social injustices and the determination to do something about them, with the complete disregard for others committed by themselves. It is precisely this partial clearness and partial blindness which makes them efficient tools of Soviet policy, regardless of the frequent changes of the party line. Their attitude is that of believers rather than rational observers; they have lost their critical faculties in this respect, and they believe in the tool, regardless of its use, instead of any final goal.

The attitude of socialist and labor parties toward planning and nationalization is somewhat similar to that of the stalinists. Both these steps are necessary means for changing society, but they are only techniques which may be used for different purposes. To some extent, the romantic belief

Remarks On Justice

by Nicola Chiaromonte

The waking have one world in common; but the sleeping turn aside each into a world of his own.

HERACLITUS

JUSTICE? What is Justice?

"A word. And what is that word, Justice? Air."

The trouble is that the Falstaffian answer is given not only by disreputable characters, but also by men who take it upon themselves to bring real justice into this world.

The challenge must be met. So let us meet it radically, and admit, to start with, that Justice is a word. But we must note that the necessity for using this word is not clear, as when we call a stone a stone. And he "that died o' Wednesday" for the word, Justice, must be understood, not less than he who died on Sunday for the thing, sack.

The word is used, and has to be used. But that which imposes its use upon us cannot be a word also. The contention which will be argued here is very simply that it is elementary prudence to be concerned with what we cannot help but mean when we use the word justice.

What I have tried to do in the following pages is to point out certain aspects of the question that seem to me important. I have not tried to deal with all the aspects of the problem. Even less have I tried to give a comprehensive answer which could then be used to solve the conflicts that arise in life between justice and politics; justice and welfare; justice and power; justice and humanity. I do not claim to know the connection between justice and everything else that is good or to be desired. And I certainly do not claim to know the rule which would permit us to connect, in each particular case, the demands of justice and those, let us say, of the "historical situation": what *should* be done and what *can* be done. Hence, I should like to make it as clear as possible that I am not trying to reject "a priori" any particular attempt, under given circumstances, to find a way of achieving some justice. I would only insist that any such attempt should remain open to the question: "Is it just?"; and that, even in the extreme situation in which it would appear impossible to be just without committing some injustice, this fact should not itself be theoretically justified so as to become a norm of some sort.

IF the word justice had meaning only to the victim, the problem would be simple enough. But it is plain that, if there is scarcely a victim who has not asked for justice, there is scarcely a despot who has not claimed to be dispensing it. Just as no actor can do without make-up, no one who steps into the limelight of history can appear without some emblem of Justice. Moreover, on the stage of the world the roles are not forever fixed. There are times when the victim manages to become the executioner. If we can accept him in his new role, it is because he was a victim before. But the same justice that was with him

while he was a victim is against him now that he is a hangman. Shall we forget this simple fact?

On the other hand, there seems to be no more defenseless victim than the oppressor shorn of the power on which he has staked everything, facing bare vengeance. He certainly has no appeal. According to the law by which he lived (and which, if he has any dignity, he will not retract) cold retaliation is already too generous. Furious vengeance is quite appropriate. The position of the avenger, however, is far more doubtful. He cannot without hesitation take over the very law against which he revolted. He started out to do justice. He cannot easily back down. For him, retaliation itself raises a problem. "An eye for an eye" is supposed to be a strict measure. The oppressor did not concern himself with measures. But he who is applying a *measure* to what has been done (and, even more important, *what is going to be done*) cannot avoid the question: "Is this the *right* measure?" If he does not, others will ask it. It is a very vital question, since the shape of the future hangs there in the balance. If the gallows of Nuremberg were so loathsome, it is because nothing was ended there, except a few wretched individuals, and nothing started, no justice and no reason.

Here is not merely a question of mercy or of humanity in general. Vengefulness is as natural to man as mercy, if not more so. While those who did what was done in Auschwitz and Buchenwald are clearly beyond mercy and beyond any other sentiment for that matter. The survivors of the Nazi camps do not seem to have asked either for revenge or for mercy: all they asked was that such things could never happen again. "The deed is too grave for any mortal to pass judgment on," says Athena in the *Eumenides*. Neither mercy nor revenge, nothing merely human, can quiet the Erinyes. Only an impersonal measure: Justice. But those who ask for justice are only men, mortal persons; and so are those who attempt to live by injustice. It may be true that nobody can get rid of the question of justice. But it also appears that in the world as it stands nobody cares for justice apart from desiring the cessation of certain evils; and nobody wants injustice either, but only to get certain things by the means nearest to hand.

WHAT is injustice?

According to Hegel, "The wrong which can be brought upon the individual in the realm of the ethical world consists merely in this, that a *base something by chance happens to him*."

There are a number of very Hegelian strings attached to this statement. One of them is: "The power which perpetrates on the conscious individual this wrong of making him into a mere 'thing' is 'Nature.' It is the universality not of the community, but the abstract universality of mere existence. . . ." What is interesting here is the way in

which the "base something," the "chance," the mere "happening" become so quickly lost, the way in which they are swallowed up by the exigencies of the general frame into which they have to be fitted.

For the man who suffers injustice, it is not, of course, the "universality of the community" nor "Nature" that are "the power which perpetrates the wrong"; it is always another man, or a number of men, or a man-made institution that is responsible. It may well be that Nature and not "concrete Reason" is at work in the responsible men. However, the fact that a man can become for another man something like a stone, a volcano, or a plague, being a subject for wonder and horror, can scarcely be put forward as an explanation.

Nevertheless, if we take it out of its peculiar metaphysical context, Hegel's statement contains a notion which is rather suggestive. It is the idea that injustice is, to start with, the fact of a man's will blocking the way of another man and refusing to give a reason for this. From the child that is forbidden a pleasure without being given a reason for the prohibition, to the man who is barred from a course which he deems reasonable by a power that is merely strong, and does not care to persuade, the unjust ultimately appears as a "base something" happening "by chance," the act of a power whose ways are beyond comprehension: a stark *blow*. The blow may be repeated every time the gesture is attempted, and one may resign oneself to the elementary tactics of avoiding the occasion. But the unintelligibility, and the humiliation, remain. Insofar as this corresponds to some actual experience, it is certainly not an abstract principle, a Moral Absolute, or a category of the Mind that is here violated, but rather the more or less "natural" course of a real activity. In order to say that there is injustice, one does not have to assume that the man was right to begin with. Of course, he may very well have taken the wrong path. In fact the feeling that he may have been wrong is a part of his humiliation. He did what he did because he thought it was right, or because he had been taught that it was the thing to do, or possibly just because other people did so. And now it seems that he was violating some law, interfering with the economic order of the community, offending the State or the landowner. He is forcibly told to stop, or to follow a different course, in exchange for reasons that to him are either repugnant, or obscure, or not reasons at all. Ultimately what happens might be right. But the fact is that between what the man was doing and the blow his life received there should be a relation, a measure, and that to this measure he is refused access. Here is the "rub": the injustice, a man's life submitted to chance not as a consequence of some natural disaster but, precisely, where some law is expected, in human society. If the injustice can be called "absolute" it is because the event is irremediable, and not because the victim pretends to know what an Absolute is.

One point has to be stressed here. The question of injustice is not merely a "moral" question. It is not the business of two individual consciousnesses, one facing the other, each with motives of its own, and struggling for supremacy or compromise. There is something in the middle: a definite relation between two human realities, and

the possibility of a measure. Without this any question of justice or injustice disappears. If the conflict were simply a "moral" one, there would be a clash between two different purposes, but no ground for judgment. When love or friendship come to an end, we don't say that the wounded person endures an injustice. There is no measure of such relationships outside the permanence of a certain sentiment. Even if there has been some injustice, what really matters is the violation of the intimate bond, rather than the injustice itself. On the other hand, injustice is certainly no obstacle to love. More prosaically, if my money is stolen from me, I may think that this is very bad indeed, but I have no way of saying that I have been treated unjustly. The not-quite-universal objection to theft might very well not apply to my particular case. If I am rich, and if I suppose that the thief had great need for money, theft might have been just after all, or not altogether unjust. Even when a man kills another man for personal reasons, we hesitate to "judge" if we don't know anything of the relationship between the two men. We can only condemn murder in general. But the particular case confronts us with the enigma of the individual conscience. Only the Philistine passes judgment on such matters.

ONE could say that the question of justice arises when the fact of "being together" (the social) is seen as an original part of the human condition, is acknowledged a reality of its own, and is not confused either with the merely "subjective" (what belongs to a given individual and to nobody else) or with the merely "objective" and factual (what belongs to everybody in general, and to nobody in particular). The fundamental injustice might be to ignore such a reality, and the first step toward justice to recognize in this original datum a value as elementary as any other value. If, on the other hand, the fact that men live *in relation* to each other is viewed as presenting only a "moral" problem, to be solved in the light of a "moral law" (of Duty or of Love) and the peculiar substance of the relationship is overlooked, there is no ground left for the question of justice. "Just" and "unjust" then become synonymous with "good" and "evil," a problem for individual consciences. The common ground, society, is made to be simply the ground of practical adjustment, of compromise with one another and with the powers-that-be. Peculiarly enough, the "ethical" itself is then turned into a question of moral "regulations," a merely legalistic matter, as in all Church moralities. The "social question" becomes the question of politics, i.e. of the State, a matter on which only the legislator and the jurist are competent to decide. The legislator and the jurist, in their turn, are supposed to apply the moral law to the field of the useful and the necessary. Together with the statesman, they ultimately become the real arbiters of morality (as in the Hegelian system). This is the point where modern philosophy which had started out to assert the complete autonomy of individual consciousness, enters into radical contradiction with itself. This is also the moment when the Church, whose most consistent claim is that there is no such thing as the autonomy of the ethical, appears as the official defender of individual morality against the State.

Those who resolve the moral into the social, and the social into the practical and the political, tend to disregard the stubborn fact of individual consciousness, and the moral problem with it. But, what is more, they eliminate the ground of the just and the unjust by subordinating all questions to the practical exigencies of the body social. The claim is raised, as Proudhon put it, that the individual must be enslaved in order that the mass may be free. The practical, or rather, the "pragmatic," becomes with such people a kind of Categorical Imperative and Moral Absolute. Instead of moral casuistry we have the casuistry of the economic, the technological, the political and finally of expediency. One does not have to deny the importance of economics, technology, politics, and even expediency in social life, in order to notice that from such a point of view, the peculiar identity of each social relationship tends to be ignored in favor of certain aspects of it, and ultimately in favor of a more or less arbitrary decision about what the general interest is at each moment.

When a man is, in Hegel's language, transformed into a "mere thing" by a human power which refuses to justify itself, we don't need to appeal to any moral principle (not even to the principle that it is bad for a man to be treated as a thing) in order to say that this is unjust. We don't need to know first the nature and the laws of the power that perpetrates the wrong. We need not assume that the victim was right because he was following a "spontaneous" course, while the power was acting "mechanically" (although this may well be an aspect of the truth). All we need to do is to strictly observe what actually happened, namely, that communication was denied where communication was expected. Something concrete is involved; the course of a human existence has been thwarted. Maybe this was inevitable. But only the persuasion that it was really so, that no lying and cheating, no loading of the dice, was involved, can confer some innocence on what happened. The existence of communication and the possibility of persuasion presuppose that there is some community of interests. And for the sake of what he has in common with others the individual may well consent to a sacrifice that it would be otherwise unjust to impose on him. But, for this to be possible, reason has to come in at some point. It is a choice between social life making some sense, or no sense at all. Society, in this context, means *relations*. If the proffered relation is denied, or meets with a rebuff, society itself is in question, the very ground of human existence is shaken.

THIS is a rather one-sided argument. It was followed through not because it made possible a "definition" of justice, but because it helped to underline one aspect of the experience of injustice, namely, the moment when an individual's attempt to find a place for his activity is met by command and force rather than by reason and persuasion. It seems that if one admits, to begin with, that it is right to submit the individual to the "mere chance" of self-justifying acts; or that society and the individual are incommensurable, then it becomes very difficult to draw a line between the just and the unjust.

Today such a "line" appears peculiarly "ideal," not to say empty. The horrible discovery of our time is, in fact,

not only that man can be thwarted, but that such thwarting is being brought about by the mechanisms of society itself, man having become a victim of the fact that he lives together with other men. Or rather, the primary fact of living together has turned into something like a speechless Doom, out of which scourges, blights, catastrophes, must fatally erupt, according to a law which is as organic as it is unfathomable. So that we hesitate to accuse simply the State, Capitalism, Industrialism and other wicked machineries, as if everything might be responsible except ourselves; while at the same time we are well aware that adding our possible guilt to the general wretchedness does not help much either. To implore or curse God seems particularly meaningless, since we know that the evil springs from among ourselves, and even from a number of definite causes. But the whole remains nameless. Our situation is certainly not Job's. Having been struck down with God's consent, the man from Uz could question God's justice, refuse his friends' explanations, lament, implore, bow before the incomprehensible. But, if the unpersuadable antagonist had been, instead of God, the State, the historical process, the "situation," not anybody in particular, and hence, in a way, everybody; a power supposedly rational and yet beyond reason, Job would have had to remain silent and alone on his dunghill.

Moreover, there is nothing of the majesty of Fate in our world. Indeed, modern necessity seems to dictate that we must not respond to it in ethical terms, but merely resign ourselves to the indignity of bare survival. The modern Job (when he survives) resembles the Russian worker of whom we get a glimpse from a page of Kravchenko's book. In a Soviet factory the assembled manpower was one day called on to approve by acclamation some new norms of slavery. Everybody raised his hand except a certain Kilyushkin. He was asked to explain himself. He explained, "My job is to work, and I work. I have a wife and three children. I get 140 rubles a month. This is my only suit. What do you need my vote for? But if you want it, here it is." And he raised his hand.

Everything is man-made here: the factory, the misery, the fear and the resignation, the power that manufactures fear and resignation, Stalin on the top, fixed there by the power of which he is the meticulous agent. Yet finally the whole is beyond our comprehension.

We don't have to live in Russia, or be stuck in some extreme situation to meet the incomprehensible. In our daily life, as well as in the consideration of what may happen tomorrow because of the Near East pipelines or of Macedonia, at practically every step we encounter the "base something" happening "by chance" to us individuals. At practically every step, we, as individuals, become foreigners in society, being told that we are nothing but numerical units in a transcendental calculation; and that, before daring to object, we should make sure we know what we cannot possibly know if we are only units: all the rules of the operation and all the reasons for it. Until we are left in a condition similar to that noticed by Dwight MacDonald as typical of the life in a big city: we see people being robbed, hurt, murdered, and are unable to make the slightest move to intervene, as if paralyzed by some strange force. The strangest thing of all is that our pow-

erlessness seems connected with the fact that there are others who could intervene—only they don't, because of us. Here, it is not only Christian love that is wanting. The fact that has to be faced is the power which works on everyone and strips everyone of many things besides love for one's neighbor. What has been obliterated is not merely a subjective sentiment, like love, but rather the primary evidence that there is something in common between two men simply because they exist, the very root of society and of justice. This fearful absence is precisely what we find personified and glorified in such a representative figure of our time as Joseph Stalin. It is an absence as cold as the waters of the Stygian River: "those limits whose darkness," as Hesiod says, "strikes a shuddering chill even into Gods."

THE voice that asks for justice is a baffled one.

There is an ancient Egyptian text which describes the helplessness of the man "who stands alone in the court of justice, who is poor while his oppressor is rich. The court oppresses him saying: 'Silver and gold to the scribes! Clothing for the servants!'" From this solitude the man conceives of a mere non-existence, a sheer Utopia: "A judge as unerring and impartial as a balance."

The unknown Egyptian seems to have wanted something modest enough: to not feel "alone in the court of justice;" he asked that between him and his rich oppressor some measure be interposed, so as to balance a *power* by which otherwise he could only be crushed. He did not ask for a contest of force, but for the very opposite. He wanted a square deal, a just judgment, there and then. And because he wanted this, he presumably also wanted such a treatment to be assured to him on other occasions, so that he should not feel protected one time and alone the next time, a plaything of chance. In asking this, he was asking something for others as well as for himself. Stability, in such a matter, would be utterly impossible if it were not entirely objective, safe, stable, *the same* for everybody. So, while asking for something humble, the Egyptian serf was also asking for something most majestic, Justice unchangeable, or perhaps, more simply, justice on all occasions. And we know that from the most ancient times, safety, stability, and uniformity have been inseparable from the notion of justice. The "just man" was held to be not the man who happened to hit upon the "right thing" by chance, but the one who was able to do so with some consistency.

The law of the Egyptian judge was expressed in the shout: "Silver and gold to the scribes! Clothing for the servants!" Invested with the authority and surrounded by the paraphernalia of Justice, this judge was supposed to be just by decree. But, instead of being just, he was the obedient tool of his masters: a rather ordinary occurrence. The victim of his proceedings could not simply wish another individual as judge, on the mere chance that a different man might be more just. The oppressed almost invariably invokes a Form of Justice. The Humanity of a Form. Justice alive. But how can a Form live? or be real? In the end, however, when justice is asked for, it is something as extreme as this that is demanded. Or rather, something extremely improbable: "A judge as unerring and impartial as a balance." Strangely enough, so long as

men are in question, we cannot say that such things are absurd, and should be treated as such, without at the same time denying that human society should make sense. The moment we reject the measure that we know to be merely "ideal," we are apt to start reasoning in such a way as to reject also the humbler claim that there should be some justice *hic et nunc*.

But, again, what is Justice?

If he has not been rendered inert by brutality and fear, the man who is subjected to injustice is always baffled. Baffled because he does not quite understand what has happened to him, or why; and also because he did not expect his fate. Naively, tenaciously, man expects that other men should make some room for his existence: justice. If this expectation were mere daydreaming, disappointment would be all to the good. But expecting justice was not due to absentmindedness. What makes the dereliction of the wronged man so tormenting is precisely that injustice tends to turn into an illusion something that was very real to start with: the experience, which no man is so wretched as not to have had at some moment of his life, of love, of friendliness, of the *right* behaviour on the part of other men. This is the experience which projects the norm of justice. And in this sense one can surely say that justice is prior to injustice. For justice does not present itself as an intellectual notion until injustice, by making some experience problematic, and forcing us to ask ourselves "why?" and "how?", also leads us to the point where we have to give reasons.

This seems to indicate that, whatever the task of doing justice may be, it cannot be regarded as the projection of something entirely new, something whose shape lies completely in the future: an "historical task"; but rather, to begin with, as the recollection and clarification of an experience which, however dimly, already contains the norm of what is to be done.

Justice is not at all an intellectual scheme to be imposed on society with more or less violence, on the pretext that it is required by reason or history. Today, we know only too well that almost anything can be imposed on society, if one admits no limit to the use of force. Moreover, there is injustice whenever one asserts of a social aim that it *must* be accepted by all to start with. From that moment on, it is useless to invoke anything but force. In actual history, however, something else is always invoked: the good of the whole, justice. Which proves that the question cannot possibly be one of mere opportunity and force but, on the contrary, of a just law to which opportunity and force must be submitted.

In any case, doing justice is, first and foremost, the defense of a specific right (that of the Egyptian serf, of Alfred Dreyfus, or of the modern proletarian) which defines and limits any action on our part. Outside of this, the realization of justice becomes a confused and questionable business, and finally loses meaning.

For example, justice is not the "search for justice." Roughly speaking, the thesis of the "enlightened liberal" (or, as Macdonald would have it, of the "progressive") is that the business of making society just consists of dutifully striving towards the approximation of some ideal goal. The striving and the approximation are considered

to have value in themselves, while the goal, precisely, is only "ideal." "The movement is everything, the goal is nothing," as old Bernstein said. This implies that each step has no independent value, hence one should not be fussy. That is, compromise is an essential part of the process. It is the striving that counts, and if we start fussing we put the striving in jeopardy. From the point of view of justice, however, everything counts. Because justice concerns itself with what happens to man in time, and what happens in time happens once and for all. Failure is irremediable. In every instance in which justice is not actually done, and injustice somewhat overlooked and condoned, there is no justice, and that is all there is to say. The striving doesn't count. Justice means *justice*, not the search for it.

This brings us to the question of history, to the notion that, since justice can be realized only in history and by it, looking for justice requires that we adapt ourselves to the laws of the Historical Process in the first place, being assured that, one way or another, justice and the historical process are one and the same thing. At this point, already, justice is made into a problem for history, and not for man; or at least, for man only insofar as he is able to guess the course of history and follow it. The whole process is ruled by the law which Hegel called the Cunning of Reason, and which we still find at the basis of much contemporary political thinking. To state it simply, the Cunning of Reason consists of the idea that, by definition (for Hegel, according to the essential logic of the Idea), the results never coincide with the ends sought. Which is as it should be, since History does not have to take into account the partial wishes of the individual, but only Reason. In practice, we are advised to conceive of our aims as forming a vague frame of reference, and then to throw ourselves resolutely into historical action, ready to accept the final verdict of history as the only possible, hence the only reasonable, one. In other words, insofar as our aims are somewhat illusory in the first place, we should agree to give them up in advance, in favor of the law that governs the outcome. The working of this law is what we should study, making of the law the foremost object of our attention, if not of our worship. Except that, if the Cunning of Reason be a true theorem, the law that governs the outcome is precisely what we cannot know. Hence, what we really surrender to is the irrational, the incoherent, the organically confused and bewildering: the "sound and fury" of events.

What is worst, in such a way of thinking, is that it turns upside down a primary and universal experience, namely the awareness that it is one thing to know what we want, and another thing to be sure that by following even the most reasonable and clever course we will realize our intention. The actual chance lies in between, in the world of action. That is, in the end, of Fortune: of everything that we don't know, and which makes us aware that, if we reach some kind of fulfillment, we will have been lucky. And, if we fail, it will not have been entirely our fault, but the common lot of men. Such an awareness might comfort the man who runs aground, and encourage him not to give up; lead the conqueror to wonder, and restrain his insolence. In any case, there—in the clearness

of the purpose no less than in the irremediable chance—is what makes the dignity of all human accomplishment. But where the law of action is supreme, where there is no other kind of rationality, human enterprise is made into a sort of organized artifice, and the man of action becomes nothing but a ghastly drudge. There can be no meaningful sorrow, then; no just pride in success; no restraint in victory; and surely no dignity in defeat. If we give up the notion of what we want, and of the limits within which we want it; if, when confronting the risks and the turmoil of the real world, we make of what is ruthless in action, and unpredictable in events, a stern rule, what will remain?

It has already been said that there are situations in life in which it seems impossible to be just without committing some injustice. Let's go farther, and admit that only the refusal to act in any way, under any circumstances, towards any real end, in fact only the most radical refusal of life itself, would enable one to escape from the necessity of having to choose at some moment or other, from among a number of injustices, the particular one that to him seems most just. In political action, this comes up all the time. When the Bolsheviks, for example, claimed to be doing the right thing in shooting the Kronstadt sailors, they meant, of course, that the injustice they were obviously doing was more just than any other act possible to them under the circumstances. For the sake of the argument, let's take their claim at its face value. It will mean that, from the point of view of the just order they were trying to establish, in doing what they did the Bolsheviks had no choice. They were in a dreadful fix: aiming at justice, they had to do something horribly unjust; there was no convincing choice, but still they had to choose; they acted under duress, and it was impossible not to act.

Where tragedy is so extreme, it can only be followed by silence and horror. The man who has done something dreadful because he did not see what else he could do, is beyond approval or disapproval. To be accused or to be excused will not mean much to him. He is shaken by what he has done, and dreads any future circumstance in which he might have to do the same thing. He is alone with his responsibility and his guilt. If he believes in God, he may hope that God will forgive him. If he thinks that there is such a thing as fate, he will know that there is no forgiveness and no remedy; he can only hope that other men will see some human meaning in his case. One thing he will most certainly not do. He will not try to argue that he was right and should be absolved on principle.

In 1921, however, the Bolsheviks took an utterly different attitude. They did not at all act and talk like the man who has done something dreadful. They acted and argued as men who had done something perfectly just. They did not stop at the modest claim that what they had done was the best under the circumstances. They maintained that it was right; and not only that it was right, but that it could be proved to be so; and not only that it could be proved, but that anyone who disagreed was an enemy of justice. They did not argue that their victims were unfortunate, but that they were guilty. Their claim went far beyond that of having had to make a terrible choice under the pressure of dire necessity, as particular

human beings. They asked all others to make precisely that choice with them, as if it were necessarily right and just; in fact, as if it followed logically from the rule of real justice. At this point, and in their own terms, the choice they had made was not terrible any longer. It became normal. Painful, of course, in the sense that they would have preferred not to have to make it. But normal just the same, being after all only a particular application of the right system for getting things done.

Now, we may grant that action cannot avoid injustice; we may grant that, for the sake of doing justice, we might find ourselves in the position of having committed an act which we cannot possibly justify, while at the same time we did not know how to avoid it if we wanted to hold fast to our purpose. But unless we are to renounce reason altogether for the sake of action, we cannot at any price abandon this simple distinction: that only an act of justice can be *shown* to be just. And, if we must know that the dreadful might occur where the just was meant, we cannot but feel the utmost repugnance for any enterprise which assumes that the bureaucratization of the dreadful is in order.

THERE are a great many things under the sun besides justice. There is happiness; there are truth, art, love, freedom, and the rigor of circumstances. And let's not forget the Athenian citizen who voted to ostracize Aristides simply because he was fed up with everybody's calling this man *The Just*.

For the ancient, the problem of justice began in the individual soul (conceived by Plato as a *society* of elements that should be harmonized rather than repressed), and did not stop until it reached the very limits of the visible world, in the question of relation between the order of the universe and human life. If we agree with this, we will also agree that the problem of justice always reappears, as the problem of harmony. If harmony is possible, however, irreconcilable conflict is also real. Since justice means concern with the actual situation of men, and since it is a measure that demands application; an idea which, again and again, aims at being realized, it cannot escape the antinomies of real existence: it can only face them without reticence.

Eventually, there are only choices to be made; risks to be taken; consequences to be confronted. Ideas are, in a sense, reminders that the rest of the world is always there, judging us. Many are the questions, and all are ambiguous. What is certainly unjust is to claim that there is only *one* fact, to which all questions should be subordinated, since they all depend on it. Be the fact State power, the party, the Church, or the "historical task," we are obliged equally to answer with that eternal hostility which, according to Proudhon, man owes to God. Because without a doubt, servitude is being demanded, in the name of an entity which, placed above everything else, is made unmeasurable.

SAFETY FIRST

An ironing-board cover made of burnproof asbestos won Lewis & Conger's annual Safety Award last night. The award and seven honorable mentions were presented at a dinner at which the principal speaker was Major General Leslie R. Groves, who directed the creation of the atomic bomb.—*N. Y. Herald-Tribune*, April 9.

Tomorrow's War and the Scientists

ARCHIBALD MacLeish had the right idea but the wrong profession. He should have written, *scientists* Fräulein are persons of Known vocation following troops.

The most conspicuously adjustable of these technological tails to the military life are the German scientists who helped design the planes which bombed Guernica and Rotterdam, the V-2 rockets which rained an indiscriminate death on London. Their former means of support eliminated by factors not included in their predictive activities, they have found a new army to follow, a new military reservation on the fringes of which they can ply their trade. Almost three hundred of them are currently doing business at Wright Field and testing rockets in New Mexico. Further shipments of Nazi brains are expected in the near future. The Federal Government expects to import up to a thousand for the benefit of the soldiery. And they are cheap at half the price. One expert estimates that they have already saved the United States \$750,000,000 in fundamental research on military rockets alone.

American scientists came out of the war moderately well resigned to following a victorious army from here on in. Once the whopping research funds of the OSRD were spent, once the scientists from the Radiation Laboratory had gone back to their 67 different universities and colleges, it became apparent that American science was under new management.

Science, the organ of the American Association for the Advancement of Science, carries reports of two important speeches in its issue of January 25th. One speech is by Vannevar Bush, wartime head of the Office of Scientific Research and Development. The other is by Charles V. Kidd, of the staff of the President's Scientific Research Board.

Bush estimates that the Federal Government is currently spending about one half of the country's annual research and development bill of \$1,077,000,000. In the past seven years, this bill has tripled, and the share of the Federal Government has increased from twenty to fifty percent. The Army and Navy account for four-fifths of the government's expenditures.

Kidd's figures are somewhat more enthusiastic and disheartening. He sets the research bill for the *Federal Government alone* at \$1,500,000,000 for the fiscal year 1946-1947. (This does not include the funds spent for research on the atomic bomb.) Reasonably enough, Kidd comments: "This means not only is the Federal Government financing a very large share of the total research and development now undertaken in this country, but that Federal policies with respect to research affect, directly or indirectly, every industrial laboratory, university, and individual scientist." Kidd allots ninety percent of the money to the Army and Navy—approximately \$1,300,000,000. The Public Health Service is allotted \$11,000,000; the Department of Agriculture gets about \$33,000,000; the Bu-

Croce and Italian Liberalism

Nicola Chiaromonte

GAETANO Salvemini has given a classic definition of the evolution of Italian liberalism:

"During the first three decades of the nineteenth century, the word 'liberal' meant, in Italy a man who fights for freedom against reaction. And since the Catholic clergy was in the vanguard of reaction, 'liberal' also meant 'anticlerical'. With Italy's political unification, the 'liberals' became the owners of the government machine. They accordingly became 'conservative'; but they remained anti-democratic and anticlerical. During the first decade of the twentieth century, the Vatican abandoned the tactics of intransigence against the Italian government, and the Catholic allied themselves with the conservatives against the socialist movement. Hence, the word 'liberal' came to indicate a conservative who is no more anticlerical, but accepts the help of the Catholics against the socialists. . . . After the war of 1914-1918, the Catholics refused to be any longer the stooges of the 'conservative-liberals' and formed their own independent party, the 'Partito Popolare'. Hence, the 'liberal conservatives' hated the 'popolari' not less than the socialists and, having lost any hope of being able to defeat Catholics and socialists at the same time under liberal institutions, they associated themselves with the fascists in order to wreck the liberal institutions. Consequently, the word 'liberal' came to signify a reactionary."

1.

Benedetto Croce could not be identified with any one of these successive incarnations of the "liberal principle" in Italy. He actually represents all of them in one, with the possible exception that he trod the same path somewhat in reverse, without however, actually giving up any of his preceding positions. After a brief flirtation with Marx (but not with socialist action) which ended up in a purely formal (and superficial) refutation of Marxist economic theories (a course which greatly scandalized his teacher Antonio Labriola) he declared himself anti-democratic, affirmed that politics is force, and law that which is useful to a certain group; proclaimed that the Inquisition was holy indeed; was a staunch supporter of power politics, and as such, admired imperial Germany as against the confused ideologies of the French and English. After the war he derided pacifism and the League of Nations and, in 1920, joined those liberals who made the shrewd calculation of using the fascists against socialist turbulence, being Minister of Education in the Giolitti Cabinet which put into practice this brilliant idea. In 1924, as a Senator, during the Matteotti crisis, he voted in favor of Mussolini on the ground of the Goethean idea that an injustice is better than disorder.

It was only in 1925, when it became clear that fascism meant the strict business of dictatorship, and the end of the liberal conservative State together with the vilification of culture, that Croce started his way back to the pure

liberalism of the 1830's and found that philosophy and liberalism were one and the same thing. But a conservative he always was, an anti-democrat, an anti-socialist, not less than an anti-clerical, although at the same time he knew (and this was his peculiarity) how to keep an eye on the opposite thesis.

As an antifascist, Benedetto Croce behaved with great dignity, and certainly the fact that the most illustrious of Italian scholars did not surrender was, for eighteen years, a great encouragement to the younger generation of Italian intellectuals as well as a source of considerable embarrassment and bad conscience to those historians, literati, scientists, philosophers and students who were prostituting themselves to Mussolini. During those years Croce made generous use of his privileges as a senator, not only by trying to alleviate the conditions of imprisoned liberals and communists, many of whom received from him books and whatever services he could render them, but also by not hesitating, when he went abroad to attend cultural congresses, to bring back to Italy in his suitcases all sorts of underground literature. He had no personal sympathy with the content of such literature. "These revolutionists"—he said once—"scare me to death. I feel like that man covered by ulcers who was helplessly lying on the ground, a prey to hosts of flies, and who used to pray God: "Please, O Lord, do not send away these flies that are now sucking my blood. The next ones will be much hungrier."

2

Such is Croce's liberalism at its best: an incessant undermining of every theoretical or practical affirmation by the awareness that the opposite is also valid, while at the same time both are to a certain extent false, and this last proposition is itself only partially true, the only final truth being that they are all true to a certain extent, and also all false insofar as they would claim to be actually true. And the process goes on in an atmosphere not of doubt or cynicism or, least of all, of despair, but of a tireless placidity which resembles serenity and is really a peculiar, and peculiarly Italian, kind of torpor. When it comes to the worst, that is to say to ultimate morality, Croce's liberal philosophy reveals itself as nothing else but a constant re-justification of accepted moral, intellectual and social conventions. An absolute conservatism in the absolute contingency of everything.

For example, Croce would not find anything wrong with the evolution of the Italian liberal as described by Salvemini, except the sarcasm. He would say that, precisely, everyone of those phases corresponded to a concrete historical necessity, and so everyone of them was perfectly justified as far as it went and, as far as it went, fulfilled perfectly the historical function of the liberal, which is, in every and each historical situation, not to yield to any particular ideology, passion or moralism, but always and

everywhere to defend the interests of the "synthesis" against the abstract and unhistorical claim of the "thesis" and the "antithesis". Those liberals of the past could, of course, have been wrong insofar as they were not aware of this deeper truth. But then one should not forget that the liberal function, without which human history is unthinkable, can perfectly well be accomplished by people who call themselves, or are called, conservatives, reactionaries and even (although very rarely, and only after they have given up revolutionary fancies and directly or indirectly agreed to support the existing state of affairs) socialists.

As for Croce himself, and for every liberal after him who has properly digested the principles of absolute historicism, he can rest assured of the blessing of the Universal Spirit as long as he keeps his thought and action within the boundaries of that most holy ground, the "concrete historical ground". And that is one reason why, while Croce himself was glorifying "pure liberty" against fascism, many of the most sophisticated servants of the dictatorship staunchly maintained that they were being more faithful to the spirit of Croce's philosophy than Croce himself, and made a very liberal use of his dialectics to justify their servility: they felt perfectly in touch with the concrete historical process. They belonged to that vast crowd of Italians (headed after all by Mussolini himself) for whom everything that was sinister in Fascism—violence, oppression, injustice, corruption—was purely accidental and (why not?) pure comedy, while its true essence was just "realism", straight and unbounded realism.

Croce's place in modern European culture is a curious one. European he is, not only for having remained faithful to a cosmopolitan outlook against Italian provincialism and cultural nationalism, but for the range of his learning and the stern respect for culture which has accompanied him throughout fifty-five years of untiring labor (and this is the fundamental difference between Croce and a man like the late Giovanni Gentile, who was never anything else but a boorish quack). At the same time, when placed against the background not only of modern European culture in general, but of Italian intellectual life of the nineteenth and twentieth century, Croce appears strangely out of date. His Hegelianism is at bottom a flat and laborious systematization (and corruption) of the Hegelian enthusiasm which had inflamed the liberal youth of Naples in the 1840's and given Italian men like Francesco de Sanctis and Bertrando Spaventa. His knowledge is immense, but it is a knowledge of books and theories rather than of men and facts. Toward facts, he has the scorn of the Italian scholar of the XVII century to which he adds the passion of the erudite for anecdotes, curiosities and secondary aspects of secondary figures. He claims to be nothing but a critical philosopher, nay a purely scientific historian. But nothing stirs his theoretical wrath more than the modest proposition that a single relevant fact can wreck the nicest historical synthesis. "Mere facts . . . brute facts"—he starts muttering, and wants to hear no more. At the same time, he has a profound distaste for any bold and dramatic synthesis, which seems to him false by definition. What he wants, and what he offers as a model, is a kind of history-writing based on generalizations by which any real con-

flict or contradiction can be replaced by an "ideal" one, and it is then properly solved by attributing to each side some kind of merit and demerit, the traditional view of events being eventually disturbed as little as possible.

Thus, the supreme achievement of historical wisdom becomes, for Croce, a kind of graduation ceremony, with very few failures among the prominent personages, but real men to whom real things happened in real surroundings decidedly flunked out. History "ad usum delphini", modern style. And, in the two most important books of history written by Croce (with the avowed purpose of showing "pure liberalism" in action), the "History of Europe in the XIX Century" and the "History of Italy from 1870 to 1915" which together form one unparalleled apotheosis of the "juste milieu", there is no doubt about who the "delphinus" is: the upper middle class, or rather, since Croce has no use for social classes, that ideal place in history where all conflicts are nullified, all impulses dampened, all sounds muffled, and everybody keeps what he has got. In Croce's nineteenth-century Europe, the heroes are Palmerston, Guizot, Cavour, Thiers, and the supreme achievement the constitutional monarchies, with Thiers' "republic without republicans" second best. In twentieth century Italy, there is one great hero, according to Croce, and this is Giolitti, the man who succeeded in taming the Socialist party into a "constructive" opposition which, moreover, he knew how to soften by opportune faking of elections.

One way of evaluating a modern philosopher is to try to measure the distance which separates him from Doctor Pangloss. To that immortal thinker Croce comes startlingly near, in statements like the following, printed in 1938: "The natural scourges which strike human groups, like earthquakes, volcanic eruptions, floods, plagues; and those with which men torment their fellow men, like invasions, slaughters, spoliations, depredations, wickedness, perfidy and cruelty . . . do not deserve the interest of the historian. . . ." One is reminded of Marx: "Perseus wore a magic cap that made him invisible when he was hunting down monsters. We draw a cap tightly over our own eyes, that we may have warrant for denying the existence of any monsters at all." Exactly like Doctor Pangloss, Croce's historian is interested only in the final outcome, and the final outcome is inevitably the "idea", that is to say the comforting assurance that the best of all possible worlds is always there.

3

For more than forty years, Benedetto Croce has exercised a peculiar kind of dictatorship over the cultural life of Italy, a dictatorship which was only weakly and confusedly challenged by disgruntled disciples, restless young men, vulgar careerists, and whose nature could be expressed by saying that nobody was ever really convinced by Croce, but neither did anybody really succeed in getting rid of his influence. Until, in the haunted desert to which fascism had reduced Italian intellectual life, again, as in the early 1900's, young men flocked to Croce for some kind of moral help: a reward to the stubbornness and indefatigable toil of the old man, but also a dismal spectacle for anybody who was aware of how little could be expected from such

a master and who wondered why intellectual life in Italy was condemned to run in such a narrow circle.

The answers are many and rather complex. But the fundamental one is probably the all-pervading and all-corrupting sense of *unreality* which has been hanging over Italian society (more precisely: over the life of the Italian middle class) since the early 80's at least. One of the signs was then, in the literary field, Giovanni Verga's giving up writing sentimental stories about society women and going back to the fishermen and peasants of his native Sicily as the only solid ground, although a very desolate and hopeless one, as he saw it. It was the moment of the Italian industrial and bureaucratic revolution. The Italian cities were noisy with small groups of careerists and crowded with masses of lost individuals who had left a stifling provincial and country life only to find the misery of the factory, of the office, of a small doctor's or lawyer's practice, with all the meanness of the struggle for life where there is not enough for everybody to go around. Nobody felt really rooted in anything, not even those who succeeded, and although the surface was often smooth, and people seemed wisely resigned, or carefree, or even passionate and bright—too passionate and too bright to be true, like D'Annunzio—beneath the surface there was hollowness, lack of conviction, and helpless gnawing: a varnished nothingness.

But, and that was typically Italian, with a few exceptions people clung to the surface, that is to the narrow circle of their personal and familiar interests. Still there was no real social life, no feeling of meaningful achievement, no vigorous sense of reality: traditions were the only fixed things, and they were visibly disintegrating. From this point of view, after a few years of apparent "prosperity" (from the early 1900's until the First World War), things grew steadily worse. Pirandello was the man who gave artistic form to this stifled anxiety and sense not so much of doom as of bitter futility; and it is very significant that even Pirandello, who was certainly very far from accepting any Panglossian consolation, eventually ended up by rarefying his desperate sense of the solitude of the individual into a purely intellectual puppet show, and found for a while a vicarious gratification in the shallow dynamism of the Fascist State.

What Croce essentially did under those circumstances was to soothe a certain number of unhappy consciences: the professor unconvinced of his professorial business; the communist intellectual who, on account of his humanistic education, needed some kind of a philosophical machine to withstand naked Marxism and party discipline; the liberal who felt inclined toward socialism without quite being able to accept all that socialism implied; the young man who wanted to be a success without being thoroughly convinced that success really mattered; the provincial who wished to feel in contact with the great currents of European thought without ceasing to be a provincial.

Croce provided all those people, and some others with an ersatz sense of security and reality accompanied by an ersatz sense of intellectual restlessness. Verbal solutions spawned all over the place, and a peculiar form of pedantic dilettantism was the fashion in many circles, from the austere academic ones to those of a certain "avant-garde".

The blank spaces of unreality were filled with cerebral "pea-soup fog", without however being quite obliterated; and everybody could go on as usual but not without a dignified sense of inner drama. Of course, in the end many felt that the medicament was of no avail. However, many of the young men who looked to Croce for an anti-fascist philosophy discovered in his Hegelianism a stoic morality of protest and resistance which was not exactly there. Croce himself encouraged such attitudes by stressing over and over again the role of moral decision and of the "heretic" in history. It can be noted that the stress was always on the individual and his personal conviction, never on the social implications of both. Anyway, that was undoubtedly a moral contribution to the struggle against fascism.

Nevertheless, the net result of Croce's influence on Italian intellectuals was to blur, at least in the closed spaces of individual minds, the radical crisis of Italian society. Its nature can be plainly described by saying that there, as in few other European countries, a small minority, supposedly the "elite", was living, doing business, rearing intellectual structures as well as very material machines of repression, without any real connection with and without any real care for the life, the toil, the feelings and the mentality of the enormous majority of their fellow men; actually, without any real care for each other. And there, in that compact and dumb ignorance, were the roots of their frightful unreality.

4

Immediately after the fall of fascism, Croce's first public action was a letter to the editor of a Roman newspaper giving advice to an audience which he knew would be enormous. He said that the joy of the Italians in their reconquered freedom reminded him of other joyful revolutions: 1848, and especially the Spanish revolution of 1931. And the Spanish revolution of 1931 called to his mind the sad destiny of that great people who, instead of working purely and solely and unanimously at the establishment of good liberal institutions, had confused the issue with premature economic and social demands, and by so doing had finally drawn upon themselves the horrors of a civil war and eventually of a new and worse tyranny. Italians should beware of making the same mistake. The important thing for them was now to get to work at establishing a firm and pure liberty, and to leave aside everything that could divide them. Not that economic problems were not important. As a matter of fact, liberalism, as he conceived it, was compatible even with a socialistic economy. But economy is economy and liberty is liberty. Liberty should come first. Of the terrible plight in which the Italian people found themselves, caught between two armies, a civil war and a military dictatorship, with no hope of escaping the blackest tragedy, not a word; of the military dictatorship itself, not a word; and on the civil war, the advice: "*Be calm*".

Then, in Naples, Croce became the leader of the anti-monarchical opposition. Once or twice, he even spoke of a republic. He denounced the King, Badoglio and the Allies as the sponsors of "neo-fascism". Perhaps—if economic and social problems were, at the moment, irrelevant

and even dangerous—the problem of the monarchy was on the contrary a question of principle. Perhaps the heretics whose moral steadfastness he had praised while fascism was there would now help Croce to stand firm on his ground.

Meanwhile, Sforza had brought back from America new reinforcements of liberal double-talk. Throughout his exile, the Count had succeeded in the considerable feat of appearing antimonarchist while never committing himself to any definite course. He had heaped such vituperation on the head of Victor Emmanuel and House of Savoy that many people thought he could not possibly be anything but a republican, while he was carefully keeping under his shirt the Order of the Annunziata which made of him the cousin of the same Victor Emmanuel. The idea of a regency was thus launched. It seemed a truly golden mean. The great question became: regency of whom? The Crown-Prince? His wife? Their baby? The baby was the favorite, with Croce, Sforza and possibly Badoglio as nurses. The whole business of those negotiations is unintelligible if one does not know how firmly convinced Italian liberals are that Italy belongs to them: *they* have from history the mission to rule, because *they* are the elite. After all, the king and all that did not mean much, pro-

vided that, after Fascist usurpation, legitimacy be restored, and power go back to them. And that is why they were so painfully shocked when the British and the Americans disregarded their claims.

The pressure of history was hard and ruthless on those liberals. History was represented by the harshness of the conquerors, in whose hands their fate palpably rested, but even more by the ghastly spectacle of some 14 million Italians who seemed thoroughly unconcerned with the restoration of the elite, and thought in terms of bread.

How could history be ignored? How could Croce shut himself up in a purely negative attitude? True liberty, concrete liberty called. In the name of the liberals, Croce explained that he was "against the king as a person, and not against the monarchic institution". A compromise was possible. Along came Palmiro Togliatti from Moscow and explained that, as far as he was concerned, he was "against the King as an institution, and not as a person". A compromise was possible indeed. Palmiro Togliatti, like many other high officials of the Italian Communist Party, had been a disciple of Croce; for once, he had bested his teacher. Both became Ministers of State under the King, Badoglio, Churchill, Roosevelt and Stalin. The synthesis was complete, and a truly Crocean one.

I Was a Seabee

Isaac McNatt

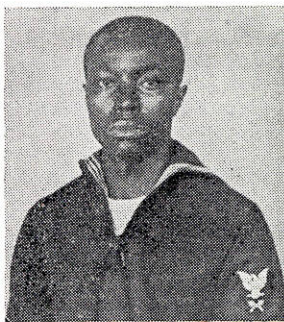
I WAS a Seabee for a year. I picked the Navy, the Seabees picked me. I volunteered for the Naval service in October, 1942 and was sworn in on the 24th of October. Just a year later, on the 23rd of October, 1943, I was discharged as UNDESIRABLE, with the reason given as unfitness.

At the recruiting station where I was sworn in, I was the only Negro out of approximately twenty-five men. I learned later that other Negro recruits from different parts of the country had been sworn in at the same time as white recruits, under the same roof, but that these groups had been separated by race. When we received orders to report to the recruiting station for transfer to a training center, we found that we were to travel as a Negro group.

At boot camp (Camp Allen, near Norfolk, Va.) we were organized into companies, B, C, and D. All the white recruits were in company A. We never came into contact with the white recruits, except on rare occasions. We were quartered in separate barracks, fed in separate chow halls, and drilled in separate companies. We bought goods at the same Ship's Service Store, but after we had been in camp a few days, a rudely scrawled pasteboard sign directed whites to one window, colored to another. A boot guard was posted to enforce this rule—a rule new to men who had been on the base for over a year.

In the recreation hall, at movies, the whites usually sat in one corner, but it soon developed into a policy of sit where you can find a seat. To avoid any such danger, one night the whites demanded to be allowed to march

to the head of the movie line. This was permitted and a near riot broke out. After the show, everyone went quietly to bed, the incident apparently forgotten. In the middle of the night, all the Negroes were ordered out of their beds, whether they had attended the movie or not, and forced



*Isaac McNatt in his uniform as Storekeeper, Third Class,
U. S. Naval Reserve*

to drill until they nearly dropped of exhaustion. The whites slept peacefully in their bunks.

After boot training, we moved to Camp Bradford for our advanced training. Each company was broken up and reorganized. Some whites were put in each company. We

sion in a Socialist United States of Europe. And indeed, either France, with a regimented economy and regimented politics will remain isolated within her frontiers, perhaps with a string of small satellites bound by uneasy alliances, the whole under the overlordship of England and America, or she will be a part of a Socialist United Europe. There is no third solution. The United States would like a revival of some sort of liberal capitalism, she is afraid of De Gaulle's national and social appeal, but it seems doubtful she will be able to create such a regime. It would be nothing but a regime of Quislings.

The socialist forces are extremely powerful within France, they have more vitality today than they have had in the last fifty years. Society in turmoil is receptive to revolutionary ideas, the stagnation of the inter-war years

has been definitely overcome. France will be the theater of immense social struggles in the years to come. It may well become the battleground of the two political and social systems which have to fight it out in our period: the authoritarian state and libertarian socialism.

Much of the dogmatism of the past has been overcome, new realignments have been made. Socialist thought has made a return to its humanist source; some of the best have come to reject the statist idea and to re-discover the essentially democratic conception of a federation of councils grown from below, not imposed from above, but many theoretical problems remain to be solved. Too many in the socialist underground still fight the enemy of yesterday: liberal capitalism; too few see clearly the enemy of tomorrow: authoritarian national-socialism.

Italians and Fascism: Testimony and Comment

Testimony, by Pfc.

After four months of Army Special Training Program courses in Italian (no previous contact with the language or culture, except in the usual liberal arts way) I have spent three months here with Italian prisoners, training them to serve as "co-belligerent" labor battalions. The chief reason, so far as I can see, for these battalions is in order to have a cheap labor supply. Of course, it is possible that some Washington liblabs have a mystique of "educating fascists to democracy", or some such nonsense, but I have seen little to support such hopes. Quite the contrary: the American cadres tend to adapt all too easily to the Italian Army's more undemocratic features (batmen for noncoms, etc.); and the Italian enlisted men, who mostly loathe their officers and suffer them only so long as Americans are standing by, protest quite rightly that their officers are shown undue favoritism as to pay, privileges, etc. Many say they only obey their officers because the American officer is behind them—and, indeed, for disrespect to an Italian officer, an enlisted man can be sent back to the Prisoner-of-War camps. And while it is true our commanding officer here is extremely loath to send any men back to PW camp, it is also true that a disproportionate amount of care is always taken by him to salvage a "difficult case" among the Italian officers—and just how "difficult" some of them are is perhaps known only to the Italian-speaking American enlisted men. . . .

But what I want to write about mainly are the personal contacts, none too many, I have had with the prisoners here. And I must confess that, from a progressive point of view, it is not enheartening to talk to them and get to know them. The pleasant Italian personality, with its sense of individual dignity and honor is as unfitted for first-class success in the world today as the Italian nation is ill-equipped economically for being the first-class nation Mussolini tried to make it. They are too sentimental, have too immediate and personal a sense of justice, for the world they live in—my friends and I get extremely depressed when we compare their own hopes and dreams with the realities they face. Even in the Latin context of cynicism (from the Anglo-Saxon point of view) about politics generally and everything involving money, they are still, both officers and men, looking for a good master, looking indeed for the Savior, though the Christian outline is a bit blurred as you go from man to man. (This is

something I have discovered, not something they told me to look for in ASTP.)

I have not found one officer or man who finds anything wrong with Mussolini prior to 1936 (unless they fought in Ethiopia or Spain, and then it is in terms of an error in judgment—the turning point is usually given as when he thumbed his nose at Eden and allied with Hitler.) To any such remark as "Well, of course to us it seems as though you lost control of your own government, and the trouble started then" they register blankness, quite genuinely not understanding. They have so uncritical an eagerness to accept what they feel is our "help", are so completely centered emotionally and intellectually on Italy as home and family. One of the more self-conscious younger officers (to whom America Is Promises indeed) confided coyly after I asked him to tell me wherein Umberto differed from his predecessor, "Oh—we can even do without a King, if you want us to!" The career officers are very disappointed by our treatment of Badoglio, but are extremely polite and inoffensive about confessing so, probably would only do so to an enlisted man. To them Fascists are hoodlums, and Mussolini erred by putting hoodlums in the Army and by not listening to Badoglio, who, it seems, is a really good general, technically. People who are not hoodlums are not Fascists. (Everyone agrees the Germans are hoodlums, and worse.) The enlisted signees, as the prisoners who sign a paper to work for the US Army are called, are extremely unclear about what is a Fascist: it was the stuff you signed in order to get a job and bread: the confession is invariably accompanied by an eloquent gesture combining worldly cynicism with apology.

The boy who drove me around last night (he had two medals in North Africa, refused a German one, has been in uniform 5 years—born in 1917, like me) had been an industrial worker in Milan and done his military service reinforcing the line of fortifications across the Austrian border. He attached great significance to Mussolini's closing of the borders, making it impossible for industrial workers to look for work in France or Switzerland. So his criticism of the regime at least went further than Mussolini's series of disastrous military adventures, the usual limit of the theme. But politically what did he think? Exactly what all his life he had been permitted to think: the leader made a mistake, is all. Enough mistakes and he is proven a bad leader. Too many people die and the

country doesn't get richer (in 1936 it seemed it would be better for everybody)—the intimation is that if the country got richer even the dying would be all right. Well, maybe the Allies will help. Certainly Hollywood films are full of promise, and they see them every night. Boy, that's the life!

Three months of this and you feel you are in the bottom of a well, a well of history. Daylight is very far overhead. Like the Merchant Marine chap I know who picked up a drawing by an Old Master near the ruins of the Naples Museum—he kept it too long and now he's afraid he'll get in trouble if he gives it back. And who should he give it to? Sort of a frustrated Prometheus.

Comment, by Nicola Chiaromonte

It is with reluctance that I add a footnote to this letter. A written comment can so easily sound like arguing; and with this young American soldier I would much rather have a conversation, ask questions and be questioned myself. Anyway, I suppose he will be pleased if I tell him that to an Italian the few sketches he draws of the attitude of Italian officers and privates sound absolutely true to life.

For example, I would be very suspicious of any testimony about a considerable number of Italians which would claim that a majority of them, or even a large minority, were conscious that the beginning of their misfortunes was the constitutional rape of October, 1922. Misfortune and mistreatment has been the lot of the overwhelming majority of them from a much earlier date indeed. Furthermore, if taken as a group, people are empiricists of the old Doubting Thomas stock: until objective evidence covers at least the largest part of the field of any general statement they might hear (such as "Fascism is bad"), they remain unconvinced and, being unconvinced, they apply the method recommended by Descartes in the matter of morals: they provisionally resign themselves to existing conventions. The only excuse they have for being so slow is that, after all, they (that is, the numerical majority of them) are always the first to suffer the consequences of whatever they do or fail to do. Which is more than can be said of the quick minority.

What I mean to say is this: 1936 was indeed the earliest possible date at which the Italian people, as a whole, could become fully aware that Fascism was a nonsensically bloody business. And this for the very simple reason that only at that date did Fascism really come into the open. Until then, in many respects, it had been busy fooling around, and confusing the issue as much as possible by thoroughly exploiting the disintegration of the opposite ideologies: Fascism was social justice and corporatism, Fascism was real liberty, Fascism was peaceful construction, Fascism was respect for the downtrodden Italian people. Fascism was everything possible, and in the meantime it was actually committed only to the persecution of a very small minority of stubbornly deductive people, who had decided that Fascism could not possibly be good because its ideas were too twisted and its methods too rotten. For the majority, however disgruntled on account of the generally oppressive atmosphere and of the general but shrewdly distributed impoverishment, this kind of situation couldn't possibly make a clear picture. And this was especially true of those who had been children or adolescents at the time of the great political crisis, between 1919 and 1924.

But, in 1935, Fascism committed itself in the eyes of

the mass of the people in a most crucial way: it waged war. And not only did Fascism wage war, but it did it on the proclaimed assumption that war was going to provide the total justification for all past sacrifices, as well as the dazzling revelation of what Fascism really was about: glory to the Nation, land to the peasant and profit for everybody, without any class distinction. And it said so not because Mussolini liked bombast, but because it was true. By 1934, war had become a material necessity for the dictatorship which otherwise would have had to settle accounts at home, where people were becoming dangerously inquisitive.

With a certain amount of looseness, it could well be said that the Italian people at large took Mussolini at his word. All right, that was going to be the crucial experiment. And by 1936, the meaning of the Fascist war had become perfectly clear: it was just war for the sake of war (and, presumably, of Fascism), *nothing else*. The Italian peasant saw the Dankal desert and had the unmistakable, complete evidence that those who had pushed him there were beastly idiots.

Among those beastly idiots there was not only Badoglio, the "technically good general" so dear to Italian career officers, but the bulk of the Italian upper and middle classes, who saw in Haile Selassie the hereditary and sinister enemy of the Italian nation and in Mussolini the avenger of the burning national shame of Adowa and—even more electrifying—the great genius who defied the British Empire. Swept by Ancient-Roman emotions, their wives went to the Altar of the Fatherland to sacrifice their wedding-rings, while, more soberly, they themselves discussed geopolitics and hoped for the best. There were, it is true, some subtler shades of opinion among those people: as, for example, that of senator Albertini (a "great liberal") who opposed the Ethiopian war, because it put Italy at odds with England, but approved of Fascist intervention in Spain, because it was directed against Bolshevism.

The results of the definite conviction reached in 1936 by the Italian people about the nature not only of Fascism (which is a vague and deceptive term, one of the many deceptive terms current in our time) but of their ruling class and of their State organization as well, were to be observed on a large scale throughout the war, and finally in the gigantic military strike of June-July, 1943, not to speak of what came after.

It is remarkable that it was precisely in 1936, while the Italian people were clearly realizing that Fascism was a murderous lie, that the ruling classes of Europe and other places started rushing more and more frantically to the support of Mussolini, the "wise dictator". But this is another story.

The point I want to make is this: when the Italian prisoners were explaining to the American soldier that the trouble with Mussolini had started about 1936, it seems to me that they were conveying in the form of scattered and vaguely expressed personal opinion, a simple and important fact about their social history. I think it is more important to understand it as such than to take it as a political opinion to be examined in the light of general principles of political consciousness. It is, among other things, the kind of fact which the various antifascist parties tenaciously failed to understand, precisely because it was not "enheartening" to them, as it is not enheartening now to this young American.

As for the rest, I cannot of course be sure of what was in the mind of the young officer who, when questioned about Prince Umberto, gave the answer: "We can do even without a king, if you want us to". But I cannot help

thinking that the implication might have been something like: "We can do without a great many things, *if the only question left is to do what you want us to do.*" Or maybe he just meant to be obliging.

But by far the most significant testimony is that of the young worker. Here is a perfect example of life under Fascism. The man was 5 years old in 1922. No wonder if he knew little else except that in Italy there was a "leader" who did everything for the best. What did he care about politics anyway, when there was no trace of politics around, except for some bitter memories of failure among the old? Far more important was the closing of the border, which prevented him (as it had probably prevented his father, and most certainly a great number of his fellow workers, from 1926 on) from going elsewhere to look for a more decent living. That was definitely bad, however far-sighted the Leader. Life in general was not cozy for the young man, I gather. Otherwise he wouldn't "attach great significance" to such a fact. "In 1936, it seemed that it would be better for everybody", thanks to the wonderful tricks of the Leader. But it went wrong. In 1939, he was in the army. That was probably the second call to the colors: he must have done his regular period of military service (18 months) in 1937, when he was twenty. Some six months of freedom, and then the barracks again. That was certainly not taken gladly, although it is not impossible that, on the whole, army life, with its absence of worries, did not look much worse than life at home. War came, he was a good soldier and they gave him medals. Then there was a moment when it be-

came clear that "the Leader made a mistake". As a matter of fact, the mistakes were discovered to have been many, enough to make him decide that the Leader was definitely a bad leader. Conclusion: "Too many people die and the country doesn't get richer".

In all this, I daresay, the intimation is not—as the young American thinks—that "if the country got richer even the dying would be all right". This is simply a logical inference which a listener (even a most understanding listener, I assume) is only too easily led to make. The intimations are many and complex. How many and how complex, the man himself evidently does not know, being as he is in desperate need of the help of friends in whose company he could learn to speak again an articulate language. But, as a point from which to start a conversation, I wouldn't despair of his conclusion. After all, it is clear, simple, and most human. While I would really feel alarmed if somebody should start giving him a speech about his having "lost control of his government" or, for that matter, of his class-consciousness. Not to speak of what he is actually getting: Hollywood films, and the insolence of his own commissioned and non-commissioned officers supported by American authority.

I hope all this will not be suspected of being even in the faintest degree a "defense" of the Italian people. I most firmly maintain that peoples do not need advocates: they are their own judges and their own avengers. There is no other tribunal. I only wanted to insinuate a couple of doubts about expecting people to give answers that fit the type of questions we have in mind.

The Life and Death of Max Hoelz

Ruth Fischer

EDITOR'S NOTE: Ruth Fischer's sketch of the career of a great popular leader seems especially pertinent at this moment for three reasons. (1) As the collapse of Nazism draws near, it is instructive to see how a politically unconscious common soldier in the German army became a socialist leader, and also how the German masses behaved in a revolutionary situation. (2) The spontaneity with which the German workers, and their wives and children, backed up Hoelz, once he gave them a lead, is one more demonstration—if such is needed—of the falsity of the widespread notion that the Germans are robot-like automatons, capable only of marching in step behind a kaiser or a dictator. (3) Perhaps the greatest problem in contemporary leftwing politics is how to avoid too much centralization of authority, how to tap those resources of spontaneous direct action by the masses themselves which are the best guarantee against the kind of bureaucratic degeneration that has taken place in the Russian revolution; popular leaders like Makhno, Villa, John Brown and Max Hoelz, who are never completely differentiated from the submerged masses who throw them up as symbols, incarnations of their needs, desires, talents—such men can teach us much today, if not by their books then by their lives.

Max Hoelz was born in 1889 in the Vogtland, a district of Saxony which was one of the most poverty-stricken regions of Germany. His father was a farmhand who worked on a big Junker estate and was thus among the poorest of the poor. Cold, sickness without medical care, a diet literally of "dry bread and water", work in the fields from the age of five—this was Hoelz's childhood. As he grew up, he became possessed of one great ambition: to escape from the country and get to the "city"—which for him was the town of Riesa. This ambition he finally realized

by becoming a bellhop in one of Riesa's best hotels. After a round of menial jobs, which he was taught mostly by flogging, the young Hoelz ran away again, this time really out into the wide world, making his way via Cologne and Rotterdam to England.

In London, after a period of loneliness in which his fellow-countrymen cheated him out of his last penny, he got a job as kitchen boy in the home of two American ladies. This was the turning-point in his life: he began to read in the public libraries, studied drawing and engineering at a polytechnical school in Chelsea, and learned practical geography from a railroad engineer for whom he worked. In his autobiography, *From the White Cross to the Red Banner*, he writes with pride that he not only studied very hard but that he also became a champion swimmer. He joined the "polar bears" club, whose members chopped holes in the Thames ice to take a dip. When he returned to Berlin, where he got a job with a railroad construction company, Hoelz joined an association of young Christians called the "White Cross". (At this period, he was a devout Protestant.) The members had to make daily confessions of sexual transgressions to their leader . . . and poor Max had to confess every day. Beside the White Cross, his life centered upon his ambition to get ahead in the world. He felt a justifiable pride in the distance he had travelled already—for in imperial Germany it was quite

Pierre J. Proudhon

È un detto di Fouché: «Date mi un pezzo di carta con la firma d'un uomo, ed io lo farò giustiziare». Questo può essere un principio basilare della procedura cui s'informa la Polizia di Stato, ma nelle istanze intellettuali non è davvero un buon criterio.

Con delle citazioni artificialmente strappate dal loro nesso, il sig. Schapiro (*) si propone di dimostrare che Proudhon era: 1) «un precursore delle idee fasciste... che si fece il propagatore del concetto fascista di un superamento rivoluzionario della democrazia e del socialismo... il portavoce spirituale dei ceti medi francesi»; 2) un sostenitore della dittatura in generale e di Luigi Napoleone in particolare; 3) un antisemita; 4) un nemico dei peggiori americani; 5) un guerrafondo; 6) un nemico dell'uomo comune; 7) un antifemminista.

Il primo di questi capi d'accusa viene provato dal sig. Schapiro nel modo seguente: Proudhon era un piccolo borghese ed un precursore del fascismo perché non credeva nella nozione marxista della «lotta di classe», né in quella di una rivoluzione violenta coronata dalla vittoria del proletariato; per contro egli pensava che, nei tempi moderni, una rivoluzione violenta non poteva significare altro che la dittatura e condurre al trionfo dei ceti medi. Tuttavia, aggiunge Schapiro, Marx ed i socialisti avevano torto, in quanto essi non compresero esattamente il carattere ed il ruolo storico delle classi medie, mentre l'intuizione «disarmonica» di Proudhon è stata avallata dagli eventi contemporanei.

Da tutto ciò risulta in modo evidente che il sig. Schapiro, pur non credendo nella fondatezza delle nozioni marxiste, se ne serve tuttavia per caratterizzare Proudhon e per dimostrare che questi in fin dei conti non aveva del tutto torto, ma era un cattivo soggetto. In questo sta tutta la stranezza del suo modo di ragionare. Perché da un punto di vista marxista si può giustamente affermare che Proudhon è stato un piccolo borghese, un traditore, un fascista, dato che non credette nella lotta di classe, nella dittatura del proletariato, e così via. Ma se l'autore è del parere che le concezioni marxiste sono ad ogni modo sbagliate (e soprattutto nei riguardi dei problemi fondamentali come il ruolo storico delle varie classi), allora si ha il diritto di pretendere da lui che giudichi Proudhon partendo da qualche altra base chiaramente definita, e tenendo conto di ciò che è realmente il pensiero di Proudhon.

La disinvoltura del Sig. Schapiro

Io ritengo che le idee di Proudhon (se siano giuste o sbagliate è un'altra questione) si trovano enunciate nella sua opera con perfetta chiarezza per chiunque voglia fare un piccolo sforzo per comprenderle. Se dovessi riassumerle in poche parole, io direi che la preoccupazione principale di Proudhon è stata quella di scoprire nella vita della società umana una verità che non fosse una «verità classista», affinché il trionfo della giustizia sociale fosse un trionfo della ragione e non della violenza, una creazione della società stessa e non una imposizione dall'alto, qualunque fosse il nome di questo ente superiore — Iddio, coercizione statale o dittatura di classe. Questa verità egli chiamò Giustizia, intesa sia come «idea», sia come realtà concreta, inerente — in un senso positivo e negativo — ad ogni ordinamento sociale. Di questa idea che ispira tutta la sua opera, Proudhon fece un'esposizione poco sistematica, ma tanto più suggestiva, nelle duemila pagine del suo libro «De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise». Queste duemila pagine sono completamente trascurate dal signor Schapiro il quale, d'altra parte, fa un uso abbondante di estratti dalla corrispondenza di Proudhon, presentandoli come se si trattasse di formule teoriche anziché di opinioni personali occasionali e strettamente private.

Dallo studio di Schapiro si può inoltre apprendere che Proudhon è stato un anarchico, ma nulla è detto sulla sostanza e sul significato profondo della lotta instancabile che Proudhon condusse contro ciò che egli definì il «principio di governo». In tal modo riesce facile al sig. Schapiro di impiccare Proudhon in effigie come sostenitore della dittatura, in considerazione del suo atteggiamento nei confronti di Luigi Napoleone. Che una simile accusa abbia potuto essere pronunciata è talmente assurdo che non varrebbe la pena di confutarla, se non avessimo oggi tanti esempi che ci dimostrano come il pregiudizio intellettuale e la tendenza a spacciare delle formule al posto di pensieri riescono a travolgere l'intelletto di tante persone peraltro rispettabili.

Per ben comprendere l'atteggiamento di Proudhon nei confronti di Luigi Napoleone, basta leggere ciò che egli scrisse a proposito dello stesso, tenendo presenti gli avvenimenti del tragico anno 1848. La rabbia, la disperazione, il disprezzo per i politici socialisti e democratici, che si trovano in quegli scritti, erano sentimenti ben comprensibili in un uomo, che fin dal 1840 aveva previsto la disfatta, la dittatura e la guerra come conseguenze della stupidità dei demagoghi i quali (ubbricati dai ricordi del 1793 e da fantasie barbariche) erano disposti a mandare gli operai al macello per il gusto di farsi vuote o di meschine combinazioni ministeriali. E fu proprio questo che essi fecero nel giugno 1848.

Senza parlare del fatto che il famoso pamphlet «La Révolution démontre par le Coup d'Etat» era un pamphlet così poco bonapartista che al suo autore fu proibito di pubblicare in seguito qualsiasi scritto di carattere politico, basta accennare ad un altro fatto ben noto, e cioè che Proudhon è stato tre anni in carcere e sette anni in esilio per la sua strenua lotta contro il bonapartismo, per poter affermare che la sua presa di posizione contro Luigi Bonaparte era non soltanto perfettamente chiara, ma anche intelligente e onestissima. Egli vide con grande chiarezza (come lo stesso Schapiro riconosce) che la combinazione di un apparato statale paternalistico e di una massa popolare abbandonata in uno stato di depressione, di delusione e di caotico smarrimento avrebbe inevitabilmente generato la dittatura, l'impero ed infine la guerra. Per Proudhon non si trattava affatto di un problema di antagonismo fra ceti medi e proletariato. Infatti, egli non si stanò mai di mettere in rilievo come l'inerzia (o l'appoggio passivo) degli operai disgustati era stato il fattore essenziale nel determinare il successo del colpo di stato, mentre i ceti medi «liberali» erano profondamente allarmati all'idea di perdere i loro privilegi politici, che essi stessi, d'altronde, avevano contribuito ad annientare quando colpirono gli operai di Parigi. Quando Proudhon disse che Luigi Napoleone poteva essere «la Rivoluzione o niente», egli non intese con ciò esprimere fiducia in un uomo che egli aveva combattuto con tutte le sue forze e per il quale non aveva nessuna stima, ma piuttosto proclamare la sua convinzione che, con Napoleone o senza di lui, la Rivoluzione non poteva essere arginata, e che il ridicolo Cesare aveva soltanto la scelta tra l'andare volontariamente verso la Rivoluzione e l'esservi trascinato per necessità storica.

Insieme ai migliori uomini del suo tempo, Proudhon vedeva (con occhi aperti e senza sentimentalismi o illusioni circa gli inevitabili sviluppi della storia) il sollevamento sociale dei tempi moderni nella forma di un «progresso irresistibile». Questo sollevamento era per lui un fatto così fondamentale ed evidente, e coincideva a tal punto con la necessità della Verità stessa, che sarebbe stato per lui

una cosa grottesca il pensare che un signor Charles Louis Napoléon Bonaparte potesse essere qualcos'altro che uno strumento di quel movimento.

L'ardore politico, l'intelletto ardito e l'amore per le visioni grandiose hanno spesso condotto Proudhon a formulare delle affermazioni che possono sembrare strane ed anche assurde. Ma, in fin dei conti, se Proudhon è famoso per qualche cosa, lo è appunto per il suo odio indomabile contro ogni forma di coercizione. Per ammettere che egli abbia pensato ad appoggiare la dittatura di Luigi Napoleone, bisognerebbe supporre che egli abbia nutrito qualche torbida ambizione personale. Ma nello stesso istante chiunque abbia qualche nozione della vita e delle opere di Proudhon sentirebbe risuonare la eco delle parole che egli gettò in faccia al signor Thiers, in pieno Parlamento: «Signor Thiers, io sono disposto a raccontare tutta la storia della mia vita, qui da questa tribuna. Io vi sfido a fare la stessa cosa».

Fin qui l'attacco del sig. Schapiro contro Proudhon sembra essere il risultato di malintesi e di antipatia, piuttosto che di decisa ostilità. Ma quando egli se la prende con Proudhon accusandolo di essere guerrafondo e antisemita, la sua ignoranza ed i suoi travisamenti sono veramente inescusabili.

Il socratismo di Proudhon

La *Guerre et la Paix* di Proudhon è uno sforzo appassionato di indagare «sul legami misteriosi che uniscono forza e diritto». Con questo intento l'autore parte dal presupposto che la guerra è nella natura umana, che mediante la guerra l'umanità ha realmente cercato, in un modo fosc e terribile, di appagare il bisogno di giustizia, da cui essa è assillata. Chi ha letto il libro sa che nella sua prima parte esso prende la forma di una apologa della guerra. Infatti, questa impostazione del problema è tipica per Proudhon e costituisce una delle caratteristiche più originali del suo metodo il quale è, in un certo senso, veramente socratico. Ma chi ha letto il libro sa anche che esso finisce col dimostrare che, mentre la guerra può essere compresa e giustificata soltanto come una violenta aspirazione verso la giustizia nella società, la giustizia stessa non può essere realizzata attraverso la guerra, ma soltanto attraverso l'instaurazione di giusti rapporti fra gli uomini e le nazioni, e che non vi può essere né giustizia né pace se non in una libera federazione di popoli.

Schapiro ignora tutto ciò. E la descrizione del suo atteggiamento non sarebbe completa se tralasciassimo di ricordare che, proprio poche pagine prima di accusare Proudhon come guerrafondo, egli gli rinfaccia di essere un traditore del proletariato ed un nemico del socialismo, perché egli non credeva nella rivoluzione violenta.

Ma nello stesso libro, scritto alla vigilia della Guerra Civile Americana, Proudhon dichiara francamente che questa «guerra di liberazione» non libererà i negri, che questi, nella migliore delle ipotesi, passeranno da una specie di servitù ad un'altra e che, tutto sommato, sarebbe meglio per essi rimanere sotto i loro padroni del Sud e lottare per la loro emancipazione attraverso la riforma e l'autoeducazione anziché essere liberati dagli eserciti del Nord. Ognuno è padrone di dissentire da questa opinione. Ma chi conosce Proudhon sa anche da quale premessa egli parte in questa sua affermazione. La premessa basilare per Proudhon è questa: che è cosa priva di senso dire che l'uomo possa essere liberato da un apparato qualunque, sia esso statale o no. L'uomo, secondo Proudhon, può liberarsi sol-

un pensatore scomodo

tanto da sé e può essere aiutato soltanto dai suoi compagni nella vita in comune e negli sforzi comuni. Sempre a proposito della Guerra Civile Americana, si può forse dire che Proudhon si sia lasciato trascinare ad una generalizzazione affrettata, per quanto io pensi che oggi giorno c'è più di uno disposto a dargli ragione. Ma il sig. Schapiro è, per quanto io sappia, l'unica persona alla quale sia venuto in mente di accusare il grande erede dei filosofi del diciottesimo secolo di essere un «anti-negri».

Per quanto riguarda l'antisemitismo di Proudhon, l'accusa del sig. Schapiro si basa sul fatto che Proudhon usa parecchie volte la parola «ebreo» in rapporto con banchieri, borsa, capitalismo finanziario ed istituzioni di questo genere. A parte il fatto che questi riferimenti non sono del tutto arbitrari e senza fondamento, allo stesso modo si potrebbe classificare Voltaire come antisemita perché non gli piaceva la Bibbia e perché la parola «ebreo» era per lui praticamente sinonimo di superstizione.

D'altra parte, sarebbe inutile voler negare che Proudhon è stato un antifemminista. Alessandro Herzen, che nutriva grande rispetto ed amore per Proudhon, era scandalizzato dalla sua grettezza di vedute per quanto riguarda i diritti della donna e la famiglia come istituzione. Quando Proudhon parla delle donne e della disciplina paternalistica nella famiglia, egli ci rivela i caratteri peggiori della sua natura di «cafone». Non solo questo, ma facendo propria la nozione romana della famiglia fondata sulla *patria potestas*, Proudhon contraddice la sostanza stessa della sua filosofia sociale che è tutta un attacco a fondo contro le basi filosofiche e sociali della legge romana e napoleonica.

Un nemico dell'uomo qualunque

In un punto sono disposto a dare ragione al sig. Schapiro, e lo faccio volentieri e con grande entusiasmo. E ciò quando Schapiro dice che Proudhon era «un nemico dell'uomo comune». Sì, vivaddio, egli lo era. Proudhon odiava l'uomo «comune», odiava l'uomo «medio», odiava l'uomo «di classe», odiava profondamente e spietatamente qualsiasi finzione mediante la quale la genuina e nuda realtà umana potesse essere comunque mascherata, distorta e falsata — e quindi oppressa e soppressa. Per di più, Proudhon non era propriamente un innamorato dell'umanità. Era qualche cosa di meglio. Era un uomo, un uomo razionalista e libero.

Tutto sommato, siccome il sig. Schapiro ha scelto il metodo di dipingere Proudhon mediante citazioni arbitrarie, egli potrebbe anche accusarlo di essere stato:

1) un nemico delle nazioni libere, perché ai suoi occhi i patrioti polacchi ed italiani erano dei confusioneari sentimentali, i quali pensavano che la liberazione dalla dominazione straniera unitamente ad una forma di governo costituzionale, avrebbero automaticamente apportato una reale libertà ed autonomia delle nazioni, mentre egli pensava che la realtà si traduceva invece nella seguente operazione aritmetica: nazionalismo più uno Stato rafforzato eguale a dispotismo, guerra e tramonto di ogni speranza di una unità europea;

2) un nazionalista perché, in virtù della convinzione anzidetta, egli criticava violentemente Napoleone III e la sua «guerra di liberazione» in Italia denunciandola come una guerra contrastante con gli «interessi nazionali» della Francia, in quanto la nazione francese non poteva avere alcun interesse alla formazione di una nuova potenza militare alle sue frontiere;

3) un fautore della legge e dell'ordine,

perché egli ripetutamente sosteneva che «governo politico» significava in realtà anarchia sociale, mentre la libera associazione ed il principio federale erano la sola base possibile per una reale diritto ed un reale ordine nella società;

4) un filisteo, perché egli attaccava alcuni fra i più noti scrittori ed artisti del suo tempo — Victor Hugo, George Sand, Delacroix ed altri — come «immorali e falsi»;

5) un futurista perché, scrivendo di arte, egli non soltanto ammirava Courbet come un grande artista, ma attaccava anche il «culto assolutistico della Forma», predicava che «i veri artisti sarebbero stati perseguitati come nemici della Forma e della moralità pubblica», ed esprimeva una concezione di idealismi critici nella quale la verità circa il mondo umano e la negazione delle convenzioni morali, sociali ed artistiche erano sintetizzate in una maniera non molto dissimile da quella di Tolstoj e Van Gogh.

In realtà, tutto ciò prova soltanto la grande originalità di Proudhon come pensatore, la sua apatia di scoprire nuovi aspetti della realtà e nuovi metodi di dimostrazione delle verità in cui credeva, la sua abilità dialettica che prendeva sempre lo spunto dagli argomenti fondamentali dell'avversario — ciò che è uno degli aspetti del suo socratismo e lo conduce a delle affermazioni che sono straordinariamente vicine ad alcune tesi fondamentali della filosofia moderna.

In tutto ciò, è però implicita una questione più generale. Essa non riguarda specificamente né il sig. Schapiro né Proudhon, ma piuttosto due tipi di mentalità interamente diversi. Ciò che colpisce nel «caso Schapiro» è l'incapacità di questi ad intendere un tipo di mentalità complesso come quello rappresentato da Proudhon. Perché?

Io penso che sia impossibile comprendere l'atteggiamento del sig. Schapiro se non si premette che ciò che egli cerca effettivamente è una teoria unitaria, monolitica, una teoria che possa fornire tutte le risposte richieste, complete di istruzioni sul modo come saggiarle e confutarle.

Una simile teoria dovrebbe essere costruita

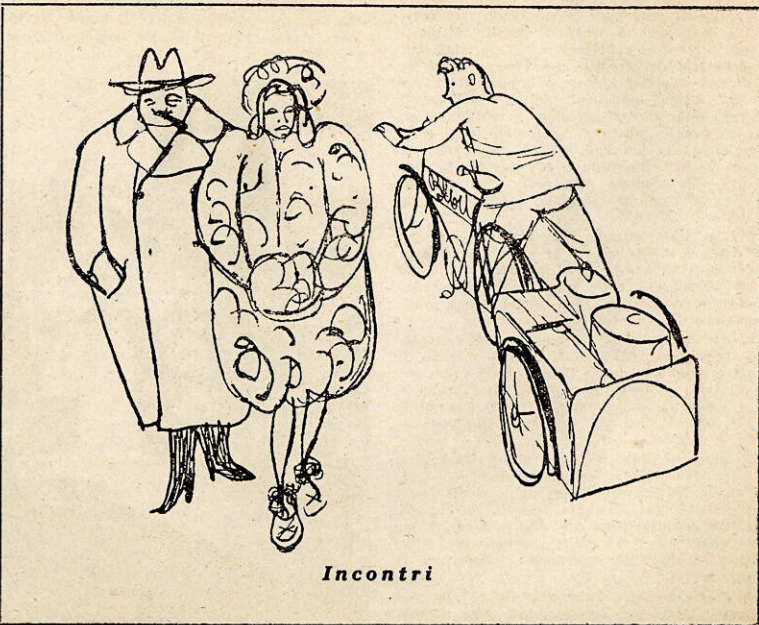
su un piano di semi-verità dogmaticamente asserita. Si ha il sospetto che il sig. Schapiro voglia ridurre le idee di Proudhon ad una affermazione di questo genere: «Il mondo è cattivo perché i crediti finanziari non sono concessi liberamente. Una banca di libero credito metterebbe tutto a posto». In questo caso egli avrebbe la scelta fra due alternative. Potrebbe dire: «In fondo la cosa non è del tutto assurda, poiché il credito libero sarebbe effettivamente una buona cosa», oppure potrebbe (alla stregua di Marx) indignarsi e trattare Proudhon come un facile che pretende di risolvere la questione sociale con il colpo di bacchetta magica del libero credito. La cosa essenziale in ambedue i casi è però che non ci troviamo di fronte a delle affermazioni «contraddittorie» e «disarmoniche», ma solamente di fronte a posizioni semplicistiche.

Fortunatamente Proudhon è ben lungi dall'essere uno di quei pensatori comodi con i quali il signor Schapiro (e cento altri) amano aver commercio. Proudhon è uno di quei pensatori che, credendo nella verità, si sentono liberi di sfidare qualsiasi cosa, eccettuata la verità stessa. Per Proudhon le soluzioni pratiche non possono essere che parziali e l'essenza del problema sociale è che esso rimane aperto. Infatti, alla radice del pensiero di Proudhon si trova la convinzione inrollabile che la società umana costituisce un problema sempre presente e sempre risorgente, il quale potrà o non potrà avere una soluzione finale, ma esige ad ogni modo di essere tenuto aperto attraverso tutte le vicende della storia. Questa è, per Proudhon, la missione dell'uomo onesto e dell'intellettuale, missione che non può essere compiuta se non attraverso la libertà intellettuale ed il lavoro comune.

Ma difendere Proudhon contro certi malintesi può sembrare, in ultima analisi, cosa superflua. Poiché il semplice fatto che, dopo essere stato per tanto tempo sepolto sotto il terribile epitaffio «piccolo borghese», egli venga ancora vilipeso, costituisce una prova sufficiente della vitalità e veridicità di ciò che ci è rimasto di Pierre-Joseph Proudhon «uomo del popolo».

NICOLA CHIAROMONTE

(*) J. SALWYN SCHAPIRO: P. J. Proudhon, precursore del fascismo, nella «American Historical Review».



Incontri

MUSSOLINI DIPLOMATICO

Oggi non si tratta più di dimostrare che la politica di Mussolini era incoerente, ma, ricordando i fatti, ricercare le responsabilità: quelle fasciste e quelle degli altri

DI NICOLA CHIAROMONTE

C hi è lo storico secondo Salvemini? Poco piace a Salvemini occuparsi di definizioni e categorie; ma, avendo da rispondere alla domanda, una volta vi rispose, in un saggio sulla storiografia che Croce e i suoi discepoli debbono aver trovato assai smilzo e fallace. La risposta, in breve, era: «Lo storico è un uomo onesto che si occupa del passato». *Viv bonus narrandi peritus. Viv bonus*: l'uomo non solo veridico, ma proprio anche buono, cioè rispettoso e pietoso dell'uomo, e quindi irrevocabilmente impegnato nel «partito del bene». Questo è l'essenziale. Poi viene il lavoratore coscienzioso, *narrandi peritus*: chi fa professione di storico deve aver imparato a sudare sulle carte e a non far dire alle carte quello che non c'è scritto. Al resto ci pensa il talento, se c'è: la natura, che poco si cura di teorie.

Tutto qui? Certo, e i filosofi lo trovassero pure semplicista, i «fabbricanti di buio», come lui li chiama. A voler insistere, c'è caso che Salvemini risponda: «Insomma, io la storia la scrivo perché, se mi leggono, i contadini di Molfetta apprendano come sono andate le cose. Parlando a quelli, so che devo parlar chiaro, raccontare i fatti tali e quali, e infine non perdersi in sottigliezze, altrimenti quei lettori non mi capirebbero e potrebbero finire col sospettare che io sto cercando scuse per qualche storia mascalzonata».

«Vi sono storici e critici», si legge nella prefazione al *Mussolini diplomatico* pubblicato ora da Laterza, (1) «i quali sono sinceramente convinti di essere imparziali, "scientifici", e rifiutano come "parziale" ogni opinione che contraddica i loro preconcetti personali: sono quelli che si credono padroni. Altri si credono imparziali perché comprendono tutti i principi e non ne hanno nessuno, salvo quello di scappellarsi sempre innanzi al fatto compiuto: la mancanza di spina dorsale non è più rispettabile nella storiografia che nella vita giornaliera. Vi sono inoltre i lupi in pelle d'agnello: i "propagandisti" che si vantano di essere immuni da ogni preconcetto, mentre la loro penna è a servizio di chi la paga. Finalmente vi sono quelli che francamente ammettono i loro preconcetti, ma fanno del loro meglio per non esserne accecati o deviati. L'imparzialità è un'illusione da sciocchi, o una viltà da opportunisti, o una vanteria per imbroglioni. Non è lecito rimanere imparziali fra verità e falsità».

Questo è il bello della storia, che «non è lecito rimanere imparziali fra verità e falsità». S'immagina volentieri la vocazione di Salvemini giovane determinata proprio da questo, che nella storia la passione dell'onest'uomo può darsi libero corso, che lì, un fatto vero rimane vero per l'eternità e che la storia è un tribunale dove «non è lecito rimanere imparziali». Se così stanno le cose, la differenza fra storia passata e storia presente è differenza di soggetto, non di natura, e il dovere di asserire il vero su Giano della Bella è identico a quello di propugnare la verità contro Giolitti o Mussolini, anzi il primo è preparazione al secondo, e la vera passione dello storico è la passione civica. La passione civica, cioè l'attaccamento alla terra natale, l'amore per quelli che, sia con la zappa sia con l'ingegno, la lavorano, l'odio per quelli che la sfruttano e la desolano. Di fronte a Salvemini, chi oserbbe distinguere fra storico inesperto e storico militante?

Così, per vent'anni, Salvemini si fece lo storico del fascismo. Raccogliatore e pubblicatore di fatti. Mussolini faceva propaganda e raccoglieva orpelli. Salvemini faceva lo storico e raccoglieva citazioni. E con le citazioni faceva a Mussolini una guerra di cui questi, nel salone del Mappamondo, sentiva le ferite più che non desse a vedere: i libri di Salvemini, lui li leggeva, o almeno li scorreva e, al suo modo pasticciere, li annotava anche (Salvemini ha avuto la soddisfazione di ritrovare una copia della prima edizione francese del *Mussolini diplomatico* annotata da Mussolini, e si cava il gusto, nella nuova stesura ora pubblicata, di mettere i punti sugli i di quelle note, e persino di riconoscere qualche suo proprio errore di dettaglio). A un visitatore che gli faceva domande sui suoi avversari, il Duce una volta rispose che il solo antifascista che gli desse veramente fastidio era Salvemini. Non erano tanto, si pensa, i nodosi cascarini del polemista a turbarlo, ma proprio i fatti: i fatti nudi e crudi, i fatti grezzi e rozzi e digiuni d'ogni dialettica che sul fascismo Salvemini andava ripetendo ai pubblici di due continenti in conferenze, articoli, opuscoli e libri. Mussolini, invece, era una preposita finzione, e lo sapeva meglio dei suoi seguaci. La prosa di Salvemini ram-

mentava al sonnambulo l'orlo del tetto, al giocatore la cifra dei debiti, al mentitore la verità.

Questo *Mussolini diplomatico* ora pubblicato ha ben poco del volume originario, uscito in francese nel 1932. Ciò non solo a causa dei molti tagli, del rifacimento completo di molti capitoli alla luce dei documenti più recenti, nonché di aggiunte come il capitolo sul «Genio della propaganda», ma per lo scopo stesso del libro. La prima versione era un tipico pamphlet antifascista: si trattava di sgonfiare al cospetto dell'Europa i pretesi trionfi mussoliniani, e di mostrare nel capo delle camicie nere non solo il «Cesare da carnevale», ma il provocatore pericoloso, a tutto interesse tranne che al riassetto dell'Europa. Il presupposto, nel 1932, era, naturalmente, che esistessero ancora, malgrado tutto, in Europa uomini abbastanza savi e forze abbastanza sane per lavorare pazientemente a correggere gli errori di Versailles e a avviare i popoli verso quella pace che non s'era ottenuta nel 1919. Si trattava, essenzialmente, di ammonire quegli uomini e quelle forze che Mussolini era il loro nemico naturale e che la pace d'Europa non si poteva fare con lui, ma solo contro di lui. Oggi sappiamo che quegli uomini erano dei velleitari e quelle forze deboli e confuse. Ma nel 1932, prima di Hitler e prima dell'Etiopia, l'Europa non era ancora (o non sembrava) una nave alla deriva. Comunque, oggi, non si tratta più di dimostrare che la politica di Mussolini era incoerente e inconcludente, ma, ricordando i fatti, ricercare le responsabilità: quelle fasciste e quelle degli altri. «Gli altri», per Salvemini, sono soprattutto i conservatori inglesi, le anime nere dell'Europa, che continuarono freddamente a giocare all'«equilibrio», e cioè a tenere divisa e disordinata un'Europa già dilaniata, e per questo fin dal primo momento videro in Mussolini un utilissimo satellite, e così portarono l'Europa e l'Inghilterra al 1940. Ma gli «altri» sono poi anche i diplomatici di palazzo Chigi, i famosi «tecnici» che, col pretesto di mantenere il Duce sulle vie della prudenza e d'impedire le pazzie peggiori, in realtà gli servirono, come lui voleva, da strumenti passivi e da inventori di scuse. Si tratta, infine, di ricordare agli italiani, passo per passo, di che scempiaggini, e di che delitti si alimentasse, da Corfù all'Austria e dall'Austria al trattamento delle minoranze nazionali, la «politica di potenza» del fascismo. In questo volume, il militante Salvemini si fa pazientemente insegnante.

Quello che colpisce, nel ripercorrere oggi la storia della politica estera fascista dal 1922 al 1933, non è, a dir vero, l'incoerenza, ma piuttosto direi l'inflessibile necessità cui obbedì, dal principio alla fine, l'azione internazionale di Mussolini. Incoerente, certo lo fu, e opportunista al massimo, senza misura e nel totale disprezzo di ogni razionalità. Ma, per quanto incoerente e opportunista fosse, e anzi proprio per questo, obbediva al suo impulso primo, che era di sovversione pura e semplice.

«Mantenersi le mani libere per ogni futura possibilità», «mantenere l'Europa in stato di fluidità», impedire ogni «cristallizzazione», cioè ogni occasione d'ordine e di pace. Questi, dice Salvemini, furono i soli principi cui obbedisse la diplomazia mussoliniana. Non si potrebbe dir meglio. Ma, in questa luce, l'affare di Corfù, per sballato che fosse (Salvemini ricorda che Mussolini aveva già pronti i francobolli per il nuovo possedimento quando mandò le sue navi a massacrare gli isolani), appare perfettamente nella linea: il primo successo di Mussolini, dato che si trattava di screditare la Società delle Nazioni, e a questo, col concorso dell'Inghilterra e della Francia, egli ci riuscì. Persino i sinistri e inutilissimi intrighi in Austria, in Ungheria e in Jugoslavia, e il doppio gioco tra Francia e Germania, che durò fino al 1936 (ma in realtà finì il 31 gennaio 1933, il giorno in cui Hitler diventò cancelliere, perché da quel giorno, malgrado l'Austria e il resto, Mussolini non poté più resistere al fascino della risorta potenza germanica), erano pienamente nella logica del mussolinismo. Insomma, tutto sembra accadere come se, fin dal 1922, Mussolini non avesse che un'idea chiara: provare col suo grimaldello tutte le porte, per vedere se aprivano verso l'avventura. E l'avventura, naturalmente, non poteva essere né societaria, né conservatrice, né pacifica. Neppure si poteva domandare che almeno essa obbedisse a una qualche ragione utilitaria: l'incoerenza e lo sperpero (senza contare il ridicolo) erano nella natura stessa di tale gioco.

«Ora», se giudicata secondo i canoni della diplomazia tradizionale, o anche di un machiavellismo un

po' sensato, la politica estera di Mussolini appare un seguito incoerente e azzardoso di bestialità, successi di propaganda, passi falsi, insperate e pericolose fortune; il tutto in una continua incommensurabile sproporzione di mezzi e di fini. Soprattutto, di tutte le politiche, quella era la più spropositata per un paese come l'Italia. Senonché, giudicando così, si presuppone quel che sarebbe da dimostrare, e cioè che Mussolini volesse e potesse fare della diplomazia tradizionale, sia pure con l'aggiunta delle sue eccentricità. Ora, è proprio questo che appare dubbio sin dal principio. Senza contare il fatto essenziale che la diplomazia in Europa, dopo Versailles, era completamente sfasata rispetto alla realtà «fluida» (cioè caotica) della situazione, e non faceva che della routine equivoca: riti propiziatori per la pace da una parte, e dall'altra armamenti e giochi di bilancia, come al solito. Questa diplomazia non poteva opporre nulla alla volontà mussoliniana di «nuovo ordine» per la buona ragione che in realtà a quella fluidità ci concorreva essa stessa, non facendo, come non faceva, nulla per riportare ordine e pace all'Europa. Completamente cieco al significato inevitabile tragico di una tale situazione, anzi follemente inebriato dalle visioni delle future «ore fatali», Mussolini capiva però almeno questo: che sulla «fluidità» ci poteva contare. La sua sciocchezza, e quella dei suoi seguaci, fu di dimenticare che, a quel gioco, tutto dipendeva dall'esito finale, cioè da quello che sarebbe accaduto all'ultimo, quando le ultime dighe che si opponevano alla «fluidità», dell'Europa fossero saltate. Ora, dalla «fluidità», cioè dalla provocazione alla forza materiale, non potevano che uscire, uno per uno, i mastodonti che uscirono: Germania, Inghilterra, Stati Uniti, Russia. Lui, poi, quegli animalacci, una volta provocati, credeva di giocarli ancora con la «fluidità», cioè con le furbizie da giornalista.

Salvemini trova che, alla fine del 1932, il bilancio della diplomazia fascista era gravemente deficitario, e in ogni caso assai meschino, dopo dieci anni di tuoni, fulmini e saette. E certo, sensatamente parlando, è secondo il senno tradizionale della Terza Italia, così è. Senonché, Mussolini non era venuto a continuare la Terza Italia, ma piuttosto a farne legna per i suoi falò. L'Italia di Mussolini, del resto, non aveva niente a che fare con l'Italia di terra e di carne: era una carta da gioco nelle mani di un baro, un fantastico artificio di «guerra psicologica». Lo scopo, il fine, il profitto, o la perdita, se avevano da esserci, non erano nel presente, ma nel «futuro». Ora, a guardare bene, nell'anno del Decennale, il «futuro» di Mussolini era già segnato: Corfù aveva minato la Società delle Nazioni; l'accordo italo-inglese sull'Etiopia del 1925 apriva la strada alla tentazione africana che doveva condurre il pupillo di Sir Austen Chamberlain a mettersi contro l'Impero britannico; l'astro di Hitler (salutato, e anche finanziato, da Mussolini) saliva in Germania: dopo dieci anni di schiamazzi e le inutili querele sulla parità navale, non rimaneva più nessun terreno d'intesa con la Francia; infine, il protettorato sull'Albania invitava all'avventura di Grecia. L'Europa, cioè, aveva veramente cominciato a liquefarsi. Il «futuro» mussoliniano stava prendendo forma. Dopo i patti del Laterano, persino il successore di Mussolini era già designato.

NICOLA CHIAROMONTE

(1) GAETANO SALVEMINI, *Mussolini diplomatico*. Laterza, 1952, L. 2500.

LA CAPITALE DEI CONTRASTI

Da almeno quattro secoli Napoli è andata crescendo così: regge e spelonche, ville e bassi sorvegliano quasi senza soluzione di continuità; come se il povero avesse bisogno di consolarsi con la vicinanza e la vista del ricco

DI RAFFAELLO FRANCHINI

VENTINQUE secoli di storia, quanti pochi metropoli dell'Occidente possono contare, non hanno modificato Napoli nella sua natura e, cosa meno fatale, nella sua umanità. Queste due parallele che s'incontrano all'infinito sono, tutto sommato, più che un diagramma una fisionomia inalterabile: forse nessuna città al mondo vive, come Napoli, di contraddizioni. E non si tratta solo del contrasto, più vistoso e oleografico, tra la meravigliosa inalterabile natura e la tumultuosa dolente storia, ma di quello più profondo e tuttora attuale tra estrema ricchezza ed estrema miseria, abbarbicata l'una all'altra ciascuna come componente dell'altra, a formare, beninteso, un'antitesi soltanto per l'osservatore un po' distaccato, laddove qualche mese di permanenza a Napoli finisce quasi sempre con l'attenuare e cancellare equivocamente ogni dolorosa disarmonia. Da almeno quattro secoli la città è andata crescendo così: regge e spelonche, ville e bassi sorvegliano quasi senza soluzione di continuità, come se il povero avesse bisogno di consolarsi con la vicinanza e la vista continua del ricco e di avere almeno in comune con lui la terra e il cielo.

Attraverso lunghi secoli le costanti del carattere napoletano si manifestano e formano, percorrendo la storia della città benedetta e maledetta: continuità di poteri monarchici assoluti, feste grandiose, epidemie apocalittiche, fedeltà eroiche malgrado il passaggio predatorio di opposti eserciti stranieri. Con l'840 Sergio, conte di Cuma, trasforma il ducato elettivo in ereditario e diventa una specie di sovrano assoluto che dichiara la guerra e conclude la pace senza consultare nessuno, dirime le liti, impone tasse, toglie al clero ogni potere non strettamente religioso, istituisce una burocrazia e una milizia propria. Dai normanni agli svevi agli angioini agli aragonesi al vicereame ai Borboni (se si eccettuano le parentesi di dominazione francese), i caratteri dei pubblici poteri cittadini si potranno per secoli definire quasi con le stesse parole. L'amministrazione soltanto ricevè prima forma stabile (e poi lievemente modificata) sotto gli angioini, con la delega dei poteri centrali al tribunale di San Lorenzo, costituito dagli eletti dei seggi nobili e del seggio del popolo (il quale ultimo venne abolito da Alfonso d'Aragona). I seggi avevano come funzione preminente, oltre che l'elezione del potere centrale, la difesa dei privilegi nobiliari, laddove invece i cavalieri dei seggi eleggevano il « sindaco », carica puramente onorifica, che rappresentava la città nei parlamenti e nelle cerimonie solenni: cariche dunque in assoluta prevalenza affidate a quella nobiltà dell'Italia meridionale « che sarebbe stata la peggiore d'Europa, se non vi fosse stata quella spagnola, e se non avesse avuto, magno di altro, un senso di bonaria umanità che faceva difetto a quelle, tanto più evolute, di altri paesi », mentre accanto, più che di fronte, ad essa stava (e ciò vale appieno già dal XIV secolo) una plebe « volta a volta carezzata e avversata, nutrita di speranze e promesse, e poi subito delusa », il cui stato d'animo era « sfiducia in se stessa, sfiducia verso i governanti, niuna fede nella legge e nella sua applicazione, protervia nascosta e umiltà apparente, scetticismo religioso assai più profondo di quanto non apparisse dalle superstiziose pratiche esteriori, fatalismo, indifferentismo, abulia, e quella strana pratica ispano-napoletana del lasciar correre le cose per il loro verso e "non incaricarsene" ».

E la plebe, più che preoccupata di lenire le proprie miserie, fu spesso avida di contemplare il fasto di sovrani e potenti. Si pensi ai festeggiamenti per la visita in Napoli, nel 1452, dell'imperatore di Germania Federico III e della moglie Eleonora di Portogallo, con la caccia agli Astroni dove i cavalli venivano cibati di confetti anziché di biada e dalla cui collina scendevano tre ruscelli di vini preziosi, che alimentavano numerose fontane e scorsero per dieci ore consecutive. Ovvero (e ci riferiamo qui soprattutto al periodo spagnolo) la plebe veniva indotta da perfidi vicere (come il primo Ossuna) a sfogare la propria cronica rabbia su capri espiatori come l'Eletto Vincenzo Starace, che, sospettato di avere, durante la carestia del 1585, proposto la diminuzione del peso del pane, venne buttato vivo in una sepolcra e poi fatto a pezzi per le vie della città, sicché un anonimo verseggiatore contemporaneo poté dire di lui che « morto non ha sepolcro e vivo l'ebbe ».

Ma a parziale e generale scusante

della plebe inferocita occorrerà anche ricordare che su di essa ricadevano le sofferenze più gravi, se si pensa ad alcune cifre terribilmente eloquenti: i napoletani, che erano, nel 1656, oltre 350 mila, ebbero per l'atroce pestilenza di quell'anno 250 mila morti, con una media, nell'estate, di 10-15 mila unità al giorno. La popolazione, imprevedibilmente prolifica per tradizione, crebbe poi di nuovo fino a raggiungere nel 1798 i 441 mila abitanti, ma fu ancora crudelmente falciata dalle due epidemie coleriche del 1836 e del 1854 con 23 mila e 15 mila vittime. E in mezzo a tante sofferenze, non attenuate che da rare opere di pubblica utilità e da molto inutile sfarzo (è provato che il meglio dell'attività edilizia di Carlo di Borbone, cioè di un monarca del dispotismo illuminato, piuttosto che alle necessità della cittadinanza corrispondeva ai bisogni e gusti personali di lui), il popolo seppe secolarmente conservare un attaccamento sentimentale per i poteri monarchici, che diventava talora eroismo, come nel caso famoso della resistenza allo Championnet, e che tuttavia non era solo culto della legittimità ma nelle menti elette senso dello Stato e nella plebe amore per il bel sovrano: altrimenti non si spiegherebbe la straordinaria popolarità del fiero ed elegante usurpatore Gioacchino Murat presso i napoletani.

Una realtà recente ed attuale ci ha spinto a cercare queste notizie, e diremmo queste risposte, in un volume che ha il merito di condurci, attraverso una narrazione serrata, vivace e filologicamente rigorosa, nei meandri della storia della città di Napoli dalle origini greco-romane al 1860: la *Storia di una Capitale*, che Gino Doria pubblicò nel 1936 e ora ripubblicata, accresciuta nella bibliografia, migliorata in qualche particolare e arricchita di belle tavole fuori testo, per i tipi del Ricciardi. Non si tratta, è vero, di una storia politica della nazione napoletana, e perciò qua e là si avvertono certe limitazioni di racconto e di giudizio più necessarie che disorientanti, tanto più che il lettore desideroso di erudirsi in tal senso farebbe bene a risalire ai presupposti storiografici dell'indagine del Doria e cioè, naturalmente, al Giannone, al Colletta e al Croce; ma, rispetto a queste opere insigni, nel volume del nostro dotto ed elegante scrittore v'è pure qualche cosa di più, come ad esempio un gusto del particolare che non diventa colorismo e tuttavia avvincente, sulla base sempre vigile del documento, la narrazione; un amore del dato statistico talora più eloquente di un lungo ragionamento; una maestria di descrizioni topografiche da divertire e insieme lasciare ammirati. Sono queste qualità, tutt'altro che ignote del Doria, in lui certamente naturali, ma non per questo meno lungamente coltivate ed esaltate da lavori come le *Strade di Napoli*, *Del colore locale*, o la bellissima traduzione commentata del *Corricolo* dumasiense, per non parlare delle molteplici sue indagini particolari che fanno di lui uno dei più dotti e brillanti conoscitori di cose napoletane del nostro tempo.

Ma saremmo ingiusti se in cima a tutti i non piccoli pregi del volume non mettessimo proprio quello che negli eruditi suole scarseggiare e negli storici regionali essere assente del tutto: il senso storico senz'aggettivi, la serenità che non è indifferenza ma profondo e vero amore per il proprio soggetto di studio. Nei giudizi del napoletano Doria su Napoli non solo non v'è moralismo né provincialismo, ma v'è la tranquillità d'una coscienza europea oltre che italiana, di chi non ignora il sacrificio compiuto dalla città nel 1860, in nome d'una patria più grande, della sua gloria secolare di capitale, ma sa bene come in quel doloroso oltre che gioioso trapasso di poteri e di tradizioni si celebrasse una vittoria dello spirito e un trionfo del progresso morale e politico. Si raggiunge così nella pagina del Doria un singolare equilibrio, che non è compromesso, tra visione storiografica sempre salda e intransigente e pietas, ardente affetto, di napoletano per Napoli nelle sue grandezze e miserie, nei suoi difetti e nelle sue virtù sempre terribilmente sfumati fino a confondersi e sorreggersi a vicenda. Accade forse al Doria, pur così fine nella sua misura d'umorista e di saggio un po' scettico, quello che il Goethe narra del ragazzo napoletano che, nello scorgere dall'alto la sua meravigliosa città, prorompe in un grido di gioia e, additando al poeta il divino panorama del golfo, soggiunge: « Signor perdonate! questa è la mia patria! ».

RAFFAELLO FRANCHINI



Parigi. Mendicanti sulle rive della Senna.

LETTERE FRANCESI

CONFESSIONI DI UN INTELLETTUALE

Il tema dell'amore impossibile va dai romantici a Constant, a Flaubert e ai surrealisti. Ma non era mai stato, come da Berl, ricondotto a una causa ultima assolutamente morale, anzi metafisica

DI NICOLA CHIAROMONTE

intelletuali e sociali del dopoguerra, e fu allora personaggio molto in vista. Non gli mancarono né il successo né i piaceri della vita, seppure corrotti da una salute malferma.

A sessant'anni, quest'intellettuale operoso si volge indietro per ritrovare l'uomo che egli è stato, e invece di una persona trova un oggetto inconsistente, una congerie di apparizioni altrettanto numerose che disparate. Il passato, il suo passato, non risponde al richiamo della memoria: invece dei ricordi d'infanzia e d'adolescenza, rimangono le descrizioni della società parigina del tempo lette nei libri; le immagini recenti delle dive del cinema sono più vive che quelle delle donne conosciute in gioventù; una gran cerimonia vista da ragazzo, il fidanzamento della cugina preferita, è cancellata del tutto, mentre permane, in tutti i suoi particolari, il fidanzamento di Levin in *Anna Karenina*.

« Mon passé m'échappe. Je tire par un bout, je tire par l'autre, il ne me reste dans la main qu'un tissu pourri qui s'effiloche. Tout devient fantôme ou mensonge. Il y a un Cirque de Gavarnie, mais pas celui que je me rappelle, il y a un Palais-Royal, mais pas celui que j'habite. Dès que je m'affirme, tout s'efface... N'ai-je rien vu, jamais? ne suis-je qu'une collection de faussetés? On m'a dit que si on retirait de mon corps toute l'eau qu'il contient, il ne resterait qu'une masse infime d'une matière serrée... Ce serait encore pis, sans doute, si l'on retirait de mon passé toute la fausseté qu'il contient ». Il « tempo interiore », il famoso tempo interiore che pareva l'ultimo rifugio della sostanziosità dell'individuo, non è d'alcan soccorso, appare altrettanto vuoto che il tempo degli orologi. Natura, società, continuità supposta dell'Io nella durata temporale, tutto vacilla, si confonde e svanisce.

Della sua esistenza d'intellettuale, tranne che per ricordare qualche amico, Berl nemmeno parla: come se quella che avrebbe dovuto insomma essere la sua vera esistenza, e in cui avrebbe dovuto consistere il senso della sua biografia, fosse stata la vanità più vana di tutte. Che cosa rimane? La risposta è: « Nulla, tranne ciò che è mancato ». Per dire la verità, e per riscattare in qualche modo tanto errore, bisogna dunque descrivere non già ciò che è stato, che non ha senso, ma la deficienza costante, l'ostinato non essere in cui soltanto la propria storia sembra trovare significato e ragione. La confessione di Berl è una biografia negativa, nel senso in cui mistici e teologi han parlato di

« teologia negativa » per indicare l'impossibilità che la mente giunga a Dio altrimenti che per via di negazione.

Di questa mancanza essenziale, e irreparabile distanza da ogni compimento, la traccia più certa, il simbolo più visibile, è anzi la prova incarnata è Sylvia, la donna amata che significa l'incapacità d'amare, l'amore che ha consistito, per tutti e due gli amanti, nell'essersi rifiutati all'amore. Le altre donne, l'autore le ha amate al modo di tutti, e, dopo aver fatto parte della sua vita, esse sono ora sparite. Sylvia, invece, egli l'ha amata al suo proprio e vero modo, che è di negazione, e ne è stato riamato alla stessa maniera. Apparsa e scomparsa, incontrata, perduta e ritrovata secondo un caso che sembra accennare a una legge segreta, Sylvia non è mai entrata a far parte della sua vita, e per questo appunto, ora, la domina dall'alto, come una sorta di Beatrice atona e inefficace. La storia dell'amore per Sylvia, che è il filo d'Arianna di questa biografia, è, esattamente, la negativa di una storia d'amore. Fin dal primo incontro, i due giovani si riconoscono predestinati l'uno all'altra e, fin dal primo incontro, è chiaro che s'avvicineranno infinitamente senza unirsi mai, e che la loro vicenda sarà tutta di resistenze, di separazioni e di fughe. « Je n'aurais pas l'impression d'être amoureux », dice l'autore del sentimento che provò alla vista della ragazza, prima ancora di parlarle e di ricordarsi che l'aveva conosciuta bambina, « j'avais l'impression d'être requis. Le bizarre c'est que j'étais requis, mais je restais démuné, sans aucune confiance, ni en Sylvia ni en moi ». Tale sentimento è condiviso, ed è proprio in esso che i due più profondamente comunicano. L'accordo è perfetto. Attratti l'uno verso l'altra da un'affinità irresistibile, fatti l'uno per l'altra, appunto perché fatti l'uno per l'altra, nessuno dei due potrebbe cedere all'altro senza tradire se stesso: la propria connaturata diffidenza. Si amano, ma si amano così come sono: irrimediabilmente incapaci di amare.

Il tema dell'amore impossibile va dai romantici a Constant, a Flaubert e ai surrealisti. Ma non era mai stato, come da Berl, ricondotto a una causa ultima, assolutamente morale, anzi metafisica. Né il determinismo psicologico, né i casi della vita, né l'incomunicabilità radicale degli esseri hanno reso impossibile l'amore per Sylvia, ma la stessa causa una e prima per cui l'esistenza tutta intera appare ora un fatto compiuto a caso, una lunga osti-

nazione nella vanità dell'amor proprio.

« Lorsque je m'affirme, tout s'efface ». Una vita spesa a tentare di affermare un Io altrettanto inconfondibile quanto il Dio più nascosto, cancella tutto, non lascia che la corrosione del Nulla. Per quali vie l'uomo resista al Nulla, Berl lo intravede dinanzi a una stampa di Rembrandt: « Je suis quelque chose qui tend à se dilater, à occuper tout l'espace libre, et lui quelque chose qui se retirait pour faire place aux Trois Chênes; j'existe par mon pouvoir d'affirmation, il manifestait, lui, un certain pouvoir d'effacement ». E da dove può venire all'uomo questo potere supremo di ritirarsi e di far posto alle cose e agli esseri se non da un sentimento che lo legghi non a questo o a quell'oggetto, ma alle cose tutte insieme, e all'essere stesso del mondo e, legandolo, gli dia unità e, con l'unità, la misura?

Giunto qui, Berl preferisce ricondurre il problema negli antichi termini, e spiegare la sua desolazione con la mancanza di fede e l'assenza di Dio: « A présent je devine le mot de ma propre charade: je suis un homme de certitudes vaines. Pas un homme de peu de foi, pas un homme de doute, je doute peu, je suis certain plutôt et je peremptoire. Mais ces certitudes ne produisent rien, n'aboutissent à rien. C'est, je pense, que je suis souvent certain, mais jamais confiant... Que le manque de foi soit le pire de tous, j'ai mis du temps à le comprendre; mais j'ai compris. Il est pire que le manque d'argent, que le manque de talent, que le manque de courage. C'est lui, lui seul qui m'a toujours paralysé... ».

QUANTO A DIO: « Je doute qu'il ait pu être plus visible en relief au temps des patriarches qu'il ne l'est pour nous en creux. Du Dieu révélé qui m'échappe, je peux en appeler au Dieu caché, qui ne veut pas qu'on le saisisse. A ce Dieu non manifesté dont le monde n'est pas l'oeuvre et dont je ne suis pas l'image, je peux sans mensonge dire que je crois... L'individu que je ne suis pas, à la vie que je n'ai pas vécue, aux livres que je n'ai pas écrits, je peux acquiescer sans bassesse... Quel que soit un monde, quelle que soit une vie, leur sens change, sinon leur structure, dès qu'on rapporte leur dégradation à sa cause réelle. Ce qui est perdu faute de Dieu, loue Dieu ».

Così termina Sylvia, ed è probabile che questi siano gli accenti che hanno specialmente commosso François Mauriac. Ma la questione se l'assenza di Dio confessata da Emmanuel Berl sia o no un modo di tornare al Dio delle religioni rivelate non porrà molto importante al lettore non prevenuto. L'importante è che, in questo tempo di finzioni impersonali, Berl abbia cercato la verità « in interiore homine », e sia riuscito a dirla con fermezza. La verità che egli confessa è la sua. Ma sarà lecito notare che essa riguarda non solo lui, ma anche la sua generazione: generazione ricca d'idee e priva di convinzioni; alla ricerca della verità e dogmaticamente certa che non ci fosse altra certezza che nel relativo e nel mutevole, cioè nel caso: generazione, soprattutto, che, non credendo in nulla, credette negli eventi e nella loro logica, come se gli eventi potessero dare quello che non era negli uomini.

NICOLA CHIAROMONTE

DARE & AVERE

TENERE UN DIARIO

DI GIUSEPPE RAIMONDI

QUANTI diari ha visto l'epoca moderna. Incominciando con Joubert, che pure proseguiva un modo di meditazione con la penna in mano, proprio dei moralisti, e di Vauvenargues. E intanto intesseva la tela di una ideale autobiografia, in cui egli s'è avvolto, come in un lenzuolo funebre. Ma forse, il vero iniziatore, fu il solito J.J. Rousseau, se anche, invece di un diario, scrisse le *Confessions* e le *Réveries*. Diari, sono quelli di Constant, ambiziosi, troppo scritti, ispirati, e già narrazione, già arte. Ma lasciamo i romantici, inventori dei diari e giornali. Diari di Baudelaire: come appunto poetico, tratto fermato del suo notturno, doloroso meditare, e guardare. Poiché Baudelaire è forse il primo, tra i moderni, che guarda cose, sentimenti, natura. Quando non sono cedole, diagnosi, analisi esatte, documenti strazianti dell'osservazione del suo cuore. Sanno di clinica, e stanno, tremendi e da lui dimenticati, tra la bocca del laudano, e la busta di chinino. Diario io chiamerei l'epistolario di Flaubert, le lettere a Luisa Colet; specialmente, scartafaccio, giornale di osservazioni, quaderno del suo laboratorio di scrittore. Poi, quasi niente, per i francesi, tra parnasiani, simbolisti, ecc., anche se grandi poeti. Finché si arriva a Jules Renard, che tiene un giornale, come De Gas, come Lautrec i loro taccuini di appunti e disegni. Piuttosto ricordiamoci di Federico Hebbel, e davvero, per lui, il diario diventa la riserva di materiali e di sensazioni, per la sua opera di scrittore, il banco di prova del suo lavoro, così sostenuto da ideologie letterarie e filosofiche. L'impressione di vedere tutti gli strumenti, gli utensili del pensiero e dell'arte disposti su quel banco. Il diario di Cesare Pavese è di questa classe: forse per una carica di passione idealistica, e, in fondo, nordicoromantica che lo accomuna all'autore della *Giuditta*, di Maria Maddalena.

Pavese, nato nelle Langhe, in Piemonte, vien fatto di collocarlo tra gli scrittori italiani settentrionali, che stanno ai margini, o ai confini della patria linguistica, e ne sostengono la parte con qualcosa di aspro, di fiero nell'accento: Jahier, Saittauer, Faticaroni, nella gloriosa conquista della lingua nazionale. Ma il loro possesso è stabile, e onora anche gli altri (toscani, romani, ecc.), che l'ebbero come pigra eredità. E' in costoro la disposizione, cosa dico, la vocazione di porsi davanti alla natura, e alla realtà, quasi per assolvere, oppure condannarla. Ma vogliono soprattutto comprenderla. Così ricorrono ad astrazioni morali, e alla magia dei miti, propri di ogni civiltà in trappasso. Pavese, pure col suo atteggiamento *peuple*, petrarchista abbastanza sul fondo duro dell'esistenza. Si capisce che i suoi americani, e il « primitivo » e il « selvaggio », lo spingessero a cercare giustificazioni in Vico. Ma Vico non è Rousseau. Così, tra il « complesso del mito », e la ricerca di una sorta di magia della natura, la sua vita si svolge in ben dolorose contingenze, che, confrontate alla volontaria applicazione del suo lavoro, non mancano di suscitare rispetto, e ammirazione sincera per così stoica sopportazione, in noi contemporanei. Talento decisamente critico e analitico, condotto, o, meglio, trascinato da un vento di fantasia e di tempesta culturale, il suo destinarsi all'arte e alla letteratura non avveniva senza un'aura di autentica, consapevole tragedia. Ed era come la speranza ultima di toccare il fondo vero della vita quotidiana. La sua inclinazione per la terra, il trasporto per la natura e per le cose concrete, e da toccare quasi sensualmente, si trasformano nella passione, nel bisogno di consumarsi nell'amore e nel possesso della donna. Ma anche così egli avverte che la vita è cosa difficile da stringere. Groviglio straziante di vite inespresse, di cultura consumata, di intelligenza critica e creatrice che finisce per mordersi la coda, il diario di Pavese, oltre che documento umano del tempo, è la traccia faticosa e spesso disperata di chi, in costoso tempo, s'è assunto di fare arte in letteratura. Tanto dolore, o fatica, composti, rachiusi in una specie di armatura morale. A certe pagine, si prova come il rossore d'aver letto quelle righe, un segreto di così autentica tragedia, intellettuale.

DOPO IL CINEMA

USCITI dalla sala di proiezione poco dopo la mezzanotte, insieme con l'amico B. venivamo verso casa. Si parlava del film. Era la storia d'una donna che, dopo anni di vita avventurosa, tornata al paese, un paese di mare, in America, accetta senza entusiasmo di sposare un compaesano, marinaio, padrone di un motopeschereccio. Un brav'uomo, onesto, semplice, entusiasta di mettere famiglia. Robustissimo, con certe mani come pale da carbone. Il bravo marinaio, e per ora felice marito, ha un amico: un tipaccio, uno scavezzacollo, un cinico, un

violento; che adocchia la donna, la tenta, le dice di essere della sua qualità: gente da strada. La moglie prova a resistere; sta per avere un figlio del marito. Ma cede all'amico; era fatale, dicono, e fanno capire. Al male che è in noi non si resiste. Pianta il marito. Ma per poco; e ritorna; finisce per tornare, e dare il figlio al padre tradito, è pronto a perdonare. La scena in cui il marito, più che tradito, oltraggiato, disperato e inferocito, chiede alla moglie: « Ma perché l'hai fatto? », perché, se io valgo come lui, se sono come lui? » dovette essere di una certa pratica efficacia. Se ne parlava, strada facendo, con l'amico B.

« Chi lo sa, il perché », diceva B. « Perché una donna tradisce? E perché ha scelto uno di noi? »

Ogni uomo, cui è accaduto qualcosa di simile, cioè di trovarsi a fare la parte dell'amico, se lo chiede. Viene il momento che se lo chiede. Perché proprio noi? »

« E cosa conclude? » dicevo io.

« Niente, non conclude niente ».

« Noi uomini, anche se siamo nei panni dell'amante, non sapremmo mai. Forse le donne, tra di loro, capiscono. Ma noi, noi non sapremmo mai ».

« C'è da augurarsi che non capiti », aggiungevo io.

« E se capita, se capita? Come te la cavi? Disgraziato, se ti capita. E succede, a chi capita, anche se amante sincero, che in qualche momento provi qualcosa che somiglia alla vergogna ».

« Be', vergogna; proprio vergogna? ».

« Ti dico, è vergogna. E' vergogna, di quella buona. E ti domandi: perché l'ho fatto? ».

E' evidente che io e l'amico B. non volevamo fare della morale. Si cercava, se possibile, di capire, di farsi una ragione di cose che accadono, nelle quali non abbiamo certo un merito, se pure una parte di colpa. A tutti può capitare di pensarci, un giorno. E non è per cercare una scusa, un'attenuante. Ragione, né giustificazione umana, non c'è. Si camminava, passo passo verso casa. La notte era serena, e silenziosa. Una luce bianca di luna calava dietro la massa nera del Palazzo dei Tribunali, spargendosi come un'acqua nei viali chiusi dentro le sponde di verde. Una luce limpida e rapida, che allontanava i suoni e l'alto del vento tra gli alberi, e aumentava l'idea e il tempo della notte.

UN LIBRO DI CECCHI

UNA di queste mattine di settembre ho avuto all'improvviso l'idea dell'arte di Cecchi. Tardavo a uscire dal letto, era domenica, e guardavo, attraverso la finestra, sul muro di fronte, la luce bianca tingersi appena del verde della siepe alta, con un che di vitreo e cristallino dell'aria più fresca. Pensavo fra di me: « L'estate se ne va ». Quando una campanella di chiesa si mise a chiamare con tanta tranquilla, bonaria ilarità per la messa. Doveva essere, qui vicino, dal Cestello. Un oratorio, uno stanzone alto, ridipinto in rosa, rimasto presso il vuoto di moderne demolizioni, e le case antiche del Cestello e degli Arienti. Suonava paziente, spensierata; come la battesse un bambino per gioco. La musica, dimessa e infantile, calava adagio dentro i cortili, nei giardini ordinati e freschi, e in mezzo agli orti. Il Cestello era in un'altra strada dei giardinieri e degli ortolani. Era un'ora di mattina, ma non troppo presto. Le otto della domenica. Vedevo la bimba del portiere scappare nella strada, con la bocca bianca del latte. Il falegname apre il portone; approfittando che è domenica viene sulla porta, e si vede che manda i ricci di legno sotto il banco; fa le pulizie della settimana. Del tappezziere si avverte prima l'odore di toscano, poi si perde il capo dietro il giornale alzato. Cava dal fondo una sedia, la porta fin sulla strada. S'affonda nel giornale bianco, che un venticello smove come un lenzuolino bianco ad asciugare. Arrivano le prime vecchie, a due, o da sole; infilano la chiesa. Odi il tonfo della porta imbottita di panno. Ma la campanella non ha sosta. Squilla, continua, allegra, come la campanella di bordo. Giunge un uomo; poi delle donne, dei ragazzi, che si urtano entrando in chiesa. E' un'ora di pace; una vita serena, o tale almeno per un'ora. Esseri dalle passioni spente, o sopite. Un timido sospetto, una rassegnazione, un garbo naturale le confina al di là delle convenienze, e della fatica di vivere. Perché voler soffrire troppo?

Io non so come c'entri questa mia fantasia, o idea mattutina, con l'arte di Emilio Cecchi. Ma forse c'entra. Un suo libro, denso di cose, è sul mio tavolo, da qualche tempo. Libro nel quale è racchiuso tanto di poesia e di saggezza, quanto a una generazione è dato di esprimere, e di disperdere. Poiché, se nella pagina di altri, pochi scrittori di questo tempo, cui siamo legati, sono un mancanza improvviso della fantasia, o uno sgarro di troppo impeto, o una stanchezza, o l'impazienza



Parigi, 20 ottobre. Il dottor Schweitzer, filosofo e missionario, eletto membro dell'Accademia delle scienze morali e politiche, in sostituzione del defunto maresciallo Pétain.

ARIA DI PARIGI

IL DOGMATICO SENZA CHIESA

Ateo integrale, come ogni razionalista che si rispetti, Sartre ha bisogno d'una religione radicalmente atea: il comunismo. Ma crederci non lo può

DI NICOLA CHIAROMONTE

PARIGI, ottobre. LA RECENTE sparata di Sartre in difesa del Partito comunista (o piuttosto, in difesa di quelli che si allegravano del fallimento della manifestazione anticomunista del 28 maggio nonché dello sciopero per Duclos) è più significativa che non parrebbe a stare agli argomenti schierati in campo dall'eminente caposcuola. Essa permette di osservare in vitro il funzionamento dell'intelligenza sartriana a contatto con la politica, il fascino che su essa esercita l'ortodossia comunista, il bisogno al tempo stesso profondo e profondamente astratto di un surrogato di teologia che anima il messaggio dell'ateismo radicale, e infine la funzione di religione negativa che assolve, per tanti intellettuali contemporanei, non già l'appartenenza al Partito comunista, ma anzi il non potersi appartenere, l'esser costretti a rimanere alle porte in attesa eterna e eterna privazione; straordinariamente simili in ciò all'eroe di Kafka.

A prima vista, l'articolo di Sartre « *Les communistes et la paix* » ha tutte le apparenze del pamphlet uscito di getto dalla penna di un uomo di parte appassionato. Senonché, la prima cosa che dichiara questo uomo di parte è di non trovarsi dalla parte in favore della quale egli spende i suoi argomenti, ma fuori: con i « borghesi », i reprobati, i rinnegati, i « rats visqueux » (improprie celebrazioni, diretta dal russo, con la quale i comunisti francesi usano designare i nemici « obiettivi » del proletariato). Il « rat visqueux » Sartre spiega dunque ai suoi colleghi: primo, che hanno torto di rallegrarsi dei suddetti fallimenti comunisti; secondo, che ciò facendo si fanno automaticamente banditori della crociata atomica antisovietica; terzo, che tra Partito comunista, proletariato e pace c'è un rapporto d'assoluta indivisibilità. Il tutto inquadrato da una ricostruzione della storia del movimento operaio nella quale si vorrebbe dimostrare che dalle giornate del giugno 1848 a quelle del maggio 1952 c'è continuità rigorosa. La dimostrazione è resa particolarmente rapida dal fatto che Sartre la costruisce come se tra la pubblicazione del « Manifesto dei Comunisti » e lo sviluppo del socialismo europeo, fra l'affermarsi del socialismo e la prima guerra mondiale, fra la prima guerra mondiale e la rivoluzione russa, fra la rivoluzione russa, il consolidarsi dello Stato sovietico e la formazione degli odierni partiti comunisti (per non parlare di altri incidenti quali il fascismo e la seconda guerra mondiale) come se, dunque, nell'intervallo fra questi

fenomeni non fosse successo altro che un'imperterribile filiazione dialettica. Tutto si svolge come se, irritato al tempo stesso dalla facilità dell'anticomunismo « borghese » e dalla pesantezza dell'azione e del pensiero comunista, Sartre si sia detto: « Adesso vi faccio vedere io come si difende a rigor di logica la situazione attuale del comunismo ». L'uomo di parte è dunque un avvocato d'ufficio, il suo pamphlet un'esercitazione dialettica, e la sua passione tutta di testa.

E' impossibile non riconoscere in tale procedere un tipico esempio della mentalità di quei numerosissimi intellettuali europei i quali vorrebbero poter essere comunisti ma (per l'irrimediabile eccesso di facoltà critiche da cui si sentono afflitti) non ci riescono e, non riuscendo, si ostinano a dirsi tali senza esserlo, ma, non essendolo mentre desiderano di esserlo, si sentono in colpa e, sentendosi in colpa, ancor più si ostinano a argomentare: 1) che essere anticomunisti è immorale e delittuoso; 2) che essere comunisti è reso impossibile dai comunisti medesimi; 3) che è dunque giusto (come, con mirabile candore spiegava a Camus Francis Jeanson, fedele discepolo di Sartre) essere al tempo stesso pro e contro il comunismo, giacché il movimento staliniano... non ci pare autenticamente rivoluzionario, ma è il solo che si prenda a rivoluzionare ». Il risultato finale è che questi cervelli in pena si tranquillizzano con il concetto che, non appartenendo al Partito comunista reale, essi sono però i soli a appartenere di diritto al partito ideale, a quello cioè che si deduce logicamente dalle sue secolari premesse.

Se, per liquidare un atteggiamento mentale, bastasse mostrarne le contraddizioni, l'atteggiamento di cui si parla si liquiderebbe da sé. In particolare, a Sartre bisogna riconoscere, fra le altre virtù, quella di un'intrepida franchezza, per cui egli le sue contraddizioni non solo le mostra, ma le ostenta, le scava, le scarnifica vocalmente, e su di esse e malgrado esse pretende costruire la sua personalità intellettuale. In questo, egli è il primo a contribuire a quella funzione di « svelamento » in cui, secondo il suo maestro Heidegger, consiste l'essenza della verità operante. Incapace com'è di frenare per cautela o intellettuale opportunismo la sua formidabile capacità analitica, Sartre facilita quindi il compito di chi, constata le contraddizioni e le offese all'evidenza di cui egli si rende coraggiosamente (e scientemente) colpevole, cerchi la ragione sufficiente e necessaria di tante e così scoperte ambiguità.

Generalmente parlando, tale ra-

gione va cercata nel gran bisogno da cui è posseduto l'intellettuale moderno di una religione non religiosa, e cioè di un'ideologia efficace. Che è quanto dire di una moralità dogmatica, visibilmente operante e praticamente organizzata. Condizioni queste che, nella situazione presente della civiltà occidentale, sembra non possano trovarsi riunite che in un partito politico la cui mira sia la realizzazione di uno stato di cose assolutamente morale. L'ideologia dunque non basta, né basta il partito; ci vuole il segno visibile della forza collettiva, ossia della capacità effettiva di realizzare la moralità integrale. Uno Stato rigidamente organizzato e diretto per natura e originaria incarnazione a tal fine sarà dunque, per un certo tipo di intellettuale, la prova tangibile che egli si trova di fronte a quella religione ben armata degli strumenti tecnicamente necessari alla sua realizzazione la quale sola può soddisfare il suo bisogno di certezza ideale e, al tempo stesso, di pragmatica razionalità. Al di fuori di essa, che altro può esserci se non il male pervicace da una parte e, dall'altra, un idealismo inconsistente?

A proposito dell'adesione al comunismo di quel grande fisico e esemplare galantuomo che fu Paul Langevin, qualcuno osservò che era pur singolare che uno scienziato il quale non avrebbe accettato la minima proposizione matematico-fisica senza una lunga serie di prove e controprove, quando poi si trovò di fronte alla requisitoria del procuratore Viscinski che asseriva provata l'intenzione di Trotski di vendere la patria sovietica al capitalismo internazionale, sottoscrivesse senza il minimo esame gli indirizzi che salutavano entusiasti la condanna dei « traditori », nonché i massacri che l'accompagnarono.

Si attribui allora la condotta di Langevin all'ingenuità connaturata dello scienziato. Ma non si spieghi perché mai l'ingenuità funzionasse, nel grande fisico, solo nel senso di fargli accettare quelle enormità e non, per esempio, in modo da farlo esitare. Si disse pure che la tradizione razionalista, laica e democratica della cultura francese predisponesse le menti a accogliere il rigore dell'ideologia marxista. Il che era abbastanza plausibile. Ma rimaneva da spiegare come mai uno scienziato razionalista appunto potesse consentire a una dottrina basata su enormi generalizzazioni piuttosto che su prove positive; né, più grave ancora, come un razionalista laico e democratico potesse sopportare una pratica dogmatica, assolutista e autoritaria.

Si evitava insomma l'ipotesi più semplice: che fra Langevin scienziato e Langevin comunista non ci fosse continuità, ma salto, per una decisione simile alla « scommessa » pascaliana. La quale decisione è possibile proprio perché il razionalismo scientifico non ha nulla del sistema morale, mentre l'ortodossia comunista ha un rapporto solo apparente con la ragione ragionante. Una volta nato in lui il bisogno d'ortodossia, il razionalista non può affidarsi a Dio, ma solo ai fatti; l'oggetto del suo culto sarà quindi inevitabilmente la forza che promette l'organizzazione integrale dei fatti, la trasfigurazione, cioè, del reale in Pura Ragione, che è il più irrazionale dei fini concepibili. Il culto sarà, quindi, fatalmente culto di un'idea astratta, di un Fine Ultimo rispetto al quale le circostanze reali, le vicende del

PARNASO

IL grafologo padre Moretti ha analizzato la scrittura di alcuni santi o beati. Ecco qualche esempio. Don Bosco: abilità somma nello scrutare le anime e piegarle al proprio volere, e una scaltrezza così sottile che volgerà al bene dovè costargli moltissimo. San Francesco: un dominatore, desideroso di trionfare con fermezza, generosità, grandiosità ed eloquenza, e potenza di comando; Pio X: bontà intelligentissima, corredata di grande originalità, fine intuito psicologico, commozione, grazia, eleganza; San Tomaso d'Aquino: intelligenza originalissima, dinamica, versatile, ambizione smodata, spirito innovatore e ribelle a qualsiasi influenza. Per i santi futuri, il grafologo padre Moretti non ha dato nessuna indicazione atta a modificare la loro calligrafia.

mondo sublimare, i fatti, avranno un'importanza e un senso essenzialmente relativi e equivoci: imposteranno solo in quanto si supponga che affrettano o ritardano la realizzazione del Fine. Tale supposizione, che i fatti stessi di per sé non possono mai né autorizzare né proibire, non potrà farsi che per un atto d'autorità da una parte, di fede dall'altra.

Così rinasce dalle ceneri una nuova specie di teologia e, con la teologia, il sistema della « doppia verità ». Naturalmente, il rischio è grave, per la scienza antica come per la fede nuova. A questo rischio, non è da credere che il razionalista non sia sensibile. Ma, d'altra parte, come non ritenere che le probabilità siano in favore del rischio? Da una parte c'è da guadagnare l'Assoluto morale, dall'altra non ci sono da perdere che alcune difficoltà momentanee e alcuni scrupoli mentali: « il faut parier ».

« Il faut parier », ma, anche, « il faut s'abêtir ». L'uno non va senza l'altro. Una fede così acquistata non può mai divenire una fede autentica. La fede autentica non scommette e, se c'è in essa istupidimento, ha la semplicità dei fenomeni naturali. Nessuna Chiesa accoglierà senza sospetto simili fedeli, nessuna mancherà di tenerli a debita distanza.

L'ortodossia comunista riguarda l'interpretazione dei fatti e degli atti, non gli attributi di Dio. Di fronte ai fatti, l'intellettuale razionalista sarà sempre fondamentalmente disarmato, nel rischio continuo di accoglierli in quanto tali invece che in quanto elementi di un sistema. Il suo rapporto con l'ortodossia dovrà dunque rimanere il più possibile astratto: egli dovrà militare nel partito « ideale » non in quello reale, nel partito che si accorda idealmente con la ragione e con la morale, non in quello che agisce secondo l'opportunità, la necessità e i calcoli di forza. Situazione quanto mai ardua, quando si tratta di praticare e non di contemplare.

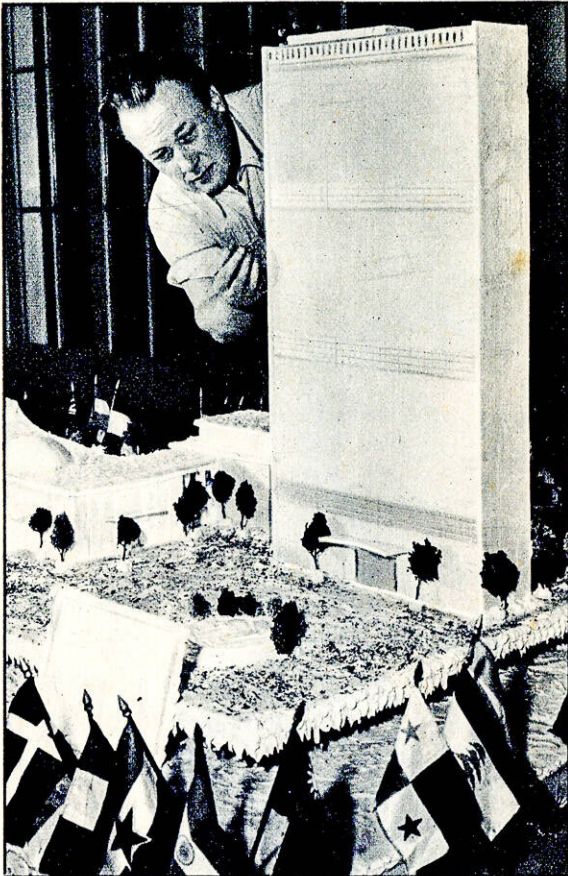
Il fatto curioso, in Sartre, è che, nei suoi rapporti intellettuali col comunismo, egli segue esattamente il cammino tipico dello scienziato razionalista. Curioso, perché egli si dichiara restauratore della metafisica, critico della scienza e avversario del razionalismo. Ma curioso solo in apparenza, giacché, per irrazionalista che sia, egli viene pur sempre da Descartes, ed è difficile srazionalizzare Descartes. La differenza è che, mentre lo scienziato è uno specialista e, fuori dalla sua specialità, non può dare che ragioni approssimative e « ingenui », Sartre è un filosofo, obbligato a offrire ragioni ragionate, e con esse esporsi alla confutazione. Egli è razionalista almeno in questo (ma è poi l'essenziale) che vuol giungere ad affermazioni assolute spingendo all'estremo l'analisi razionale. Razionalista a oltranza, Sartre, da buon filosofo, non diventa « ingenuo » che di fronte al mondo reale, e soprattutto di fronte al mondo dell'azione politica. Le ragioni di aderire al comunismo, egli le vede con chiarezza, ma vede anche con perfetta chiarezza quelle contrarie. L'ingenuità sua, imperdonabile, consiste in questo che, giunto di fronte ai problemi urgenti della società e dell'azione, egli immagina che, intollerabile in filosofia, il dogmatismo diventi di colpo legittimo. Quindi assume la personalità del partigiano, si carica di passione cerebrale, e imbrogliava le carte. Ma, avendolo imbrogliato da filosofo, egli ha poi anche offerto la regola per sbrogliarle. Il gioco è tutto scoperto, e non ha altri effetti che intellettuali.

A procedere in tal modo, Sartre è incoraggiato dall'assioma primo della sua « psicologia esistenziale »: la teoria che l'uomo nel mondo è in situazione di « malafede » inevitabile, in quanto non può esistere senza negare l'infinita molteplicità del reale, ma al tempo stesso non può essere senza aver coscienza della sua negazione. Da qui deriva il singolare postulato della sua etica: che « la morale è impossibile », e quindi la moralità suprema è una morale dell'ambiguità. Teorie, queste, tipicamente razionaliste, anzi si direbbe: scientifiche, in quanto è soltanto se si osserva l'uomo dal di fuori, come un oggetto, fuori dal contesto dell'esperienza, che si può arrivare a sostenere tesi simili. La « malafede », nella coscienza, non può essere un fatto primordiale se non si presume una buona fede ancora più fondamentale. E una moralità « ambigua » è semplicemente ambigua, cioè immorale.

La verità potrebbe essere che Sartre è un intellettuale essenzialmente ossessionato dalla fallacia prima del razionalismo: l'idea che l'intelletto umano sia soggetto all'obbligazione morale di fornire la legge e norma unica e integrale di tutti i fatti. Allora si spiegherebbe il fascino che ha su di lui la promessa comunista, di una forza capace di organizzare e ridurre sotto un'unica autorità i fatti umani, rendendoli così trasparenti alla Ragione. Ateo integrale (come ogni razionalista che si rispetti), Sartre ha assolutamente bisogno di una religione radicalmente atea. Ma crederci non lo può.

Tutto questo per sfuggire a quella verità semplice la quale ci dice che fra moralità e sistema di morale c'è una grandissima differenza, e a quel sentimento ancora più semplice che ci fa diffidare del razionalismo.

NICOLA CHIAROMONTE



New York, 23 ottobre. Un dolce di 400 libbre, riprodotto il palazzo dell'ONU, è stato servito ad un banchetto in onore dei costruttori.

ARIA DI ROMA

GENET IN LIBERTÀ

DI GIULIA MASSARI

MONSIEUR Jean Genêt stamattina è atteso al caffè Greco. Non so chi ha detto che ogni uomo ha il suo ladro, il suo assassino, il suo ricattatore, ma per lo più non riesce a incontrarli. Genêt ha incontrato il suo ladro due mesi fa, a Milano, e molti, sapendo la notizia, ne hanno provato soddisfazione; fa sempre piacere veder confermata la fiducia nella provvidenza; Genêt derubato venne rimpatriato dal console di Francia; ora è di nuovo in Italia, a Roma, dove si tratterà sei mesi o un anno, a seconda che il film al quale sta lavorando per rendersi gradito a un suo giovane amore duri di più o di meno. Ha affittato un appartamento nel centro della città, ma per ora abita, nei pressi della stazione, uno di quegli squallidi alberghi dove nessuno mai si sognerebbe di scendere, e tanto più un francese, e letterato. Ma Jean Genêt non è più letterato; ha scritto, ma non scriverà più, ha esaurito la sua vena, dice, e la sua esperienza, specialmente in quel *Journal d'un voleur* che in Francia e fuori ebbe successo letterario e scandalistico.

Al caffè Greco lo stanno aspettando due giovinetti e una pittrice alta un metro e quaranta ma tutta completa nel suo metro e quaranta; comparse occasionali che passano ogni anno, ogni stagione, sotto gli occhi indifferenti degli antichi camerieri, nelle salette dove ogni cosa resiste e funziona regolarmente eppure in maniera provvisoria, come da un momento all'altro tutto dovesse finire, crollare, gli specchi, le croste alle pareti, il velluto dei divani e il marmo dei tavolini, e quelle figure terribili, già col livore dell'aldilà, che sono alcuni *habitués*. Pur nella lunga storia di questo caffè, un cliente come Jean Genêt non era passato; uno che riunisce come lui tanti attributi: disertore, ladro che conosce le galere di mezza Europa e specialmente d'Italia e non lo nasconde, scrittore illustre, cultore di amori strani; in altri queste doti erano a volte separate, mai riunite; e accompagnandosi tutte, salvo forse l'ultima, al cinismo e a un acuto gusto del divertimento, fanno di Genêt un personaggio eccezionale. Monsieur Jean Genêt arriva e saluta i due giovinetti, impegna un terzo a vederlo nel pomeriggio, si guarda attorno prima di scomparire in una sala interna, con ritrosia perché lì non sarà visto e non potrà vedere; promette che tornerà subito fuori, al bar. Genêt è piccolo, un po' calvo, con naso da *boxeur* e occhi chiari, irrequieti, che sfuggono alle definizioni; ha una voce stizzosa da zitella; non vuole lasciarsi intervistare, non ne capisce il perché, non ha niente da dire e non crede che il mondo s'interessa a lui, perché lui non si interessa al mondo. Beve in fretta un bicchiere di vino di Porto. In fretta dice che detesta l'Italia e detesta gli italiani; gli italiani sono gli esseri più superficiali del mondo; se compiono un gesto eroico lo fanno per la bellezza del gesto non per necessità o sentimento; sono come edifici dalla facciata, appe-

na indorata e l'interno vuoto; godono di un certo fascino fisico, animale, ma ne sono consci e ciò li rende antipaticamente sicuri di sé; eppoi, soprattutto, c'è in essi una incapacità di *s'engager*, di darsi, di dedicarsi esclusivamente e in maniera completa. Quanto al paese, forse è bello, ma Genêt: « non saperlo perché odio campagna, paesaggio e cielo. Le galere, il luogo che conosce meglio di altri, sono in Italia, come in qualsiasi altro paese, un posto noioso dove si sta chiusi e logicamente ci si annoia. Anzi, sono più noiose perché c'è gente meno interessante che altrove. Ecco tutto. La conversazione è finita, rimane appena il tempo di chiedere, tanto per far le domande che si fanno a uno scrittore straniero, se conosce i nostri scrittori. Le pupille chiare ora sono scomparse, quasi il loro colore si confonde con quello della pelle; dice che conosce Moravia e Elsa Morante, forse ha letto qualcosa di loro, dell'uno o dell'altra, ma non ricorda. E' diventato sempre più inquieto, guarda alla porta e per un momento il suo sguardo si ferma su un oggetto nero alla parete, il telefono. Allora, d'accordo, ci alziamo. Non vuole più stare al bar, dove ancora i giovinetti lo salutano, ma sulla porta; vuole vedere la strada, perché ha un appuntamento con il suo giovane amore, che ritarda. Infine, il giovane arriva. E' un introvertito, ha detto Genêt, uno che fa tutto dentro, che si macera. Ha un *pullover* bianco sporco, da sci, un sorriso furbetto, l'attaccatura dei capelli bassa sulla fronte olivastro, e occhi che si allungano alle tempie. Genêt gli osserva che ha ritardato. Il ragazzo non risponde niente, ha solo uno sguardo vago. Per via Condotti Genêt mi chiede di ripetere che cosa mi ha detto dell'Italia e degli italiani; lo faccio, e Genêt guarda il ragazzo, osserva l'effetto di quelle dichiarazioni sulla giovane creatura in *pullover*; quando arriviamo al punto della incapacità degli italiani di *s'engager*, di darsi completamente, il sorriso del ragazzo è un poco venato di compiaciuta malizia. « E allora, perché sei venuto in Italia e perché ci rimani? » chiede. « C'est le seul pays où on peut acheter tout. Le donne, il vino, i palazzi, le opere d'arte, i *gigolos*: con poco denaro, comperi tutto ». Per la via Condotti, tra gli antichi palazzi, e le vetrine di lusso, passano le belle donne inaccessibili, gli inconsistenti efebi italiani e stranieri; passano gli artisti dalle facce impenetrabili e spesso assolutamente vuote; il cielo si è sgombrato dalle nuvole, e per la strada, sulla scalinata di Trinità dei Monti, il panorama di ogni giorno si svolge davanti ai nostri occhi come un film a rinvio, con la gente che va attorno pigramente, i turisti occhialuti che acquistano cartoline e giornali all'edicola dell'angolo, gli autisti fermi ai loro posti, i banchi infiorati del fiore dei morti. Monsieur Jean Genêt volta le spalle e va dalla parte opposta. Cammina in fretta, e il ragazzo va lento, sicuro.

GIULIA MASSARI

IL NOVELLINO

CACCIATORE

AL LIMITE delle borgate, fra città e campagna, abita Carletto, King Cobra per gli amici, di professione affossatore di pugili. Affossatore è l'equivalente romanesco di becchino e King Cobra è un serpente lungo un paio di metri, l'unico che aggredisca l'uomo, probabilmente per puro divertimento dato che il suo cibo abituale è costituito da altri cobra di complessione più gracile.

Carletto è uno di quegli italiani dotati della particolare capacità di vivere attorno alla *boxe*, dovevi dire vivere con la *boxe* che fanno gli altri. E sono molti; negli Stati Uniti ad esempio sono italiani i migliori *managers*, italiano è il dottor Nardiello, l'uomo che ha ricostruito dei pugili finiti, e napoletano è infine Billy Brown, *alias* Domenico Mordini, il migliore *matchmaker* del mondo, popolare tra l'Atlantico e il Pacifico almeno quanto Fermi e Toscanini.

Carletto è in realtà un vero e proprio cacciatore, con delle prede precise e con una riserva generalmente ridotta all'ambito della lista dei pugili ritenuti non più idonei al combattimento dalla Commissione Medico Sportiva. « Un pugno portato secondo le regole », annuncia Nardiello dall'alto dei suoi 3.000 dollari settimanali, « e vibrato al viso con forza sufficiente produrrà una lesione al cervello, chiaramente visibile ad un esame radiografico sotto forma di un puntino nero non più grande di una capocchia di spillo ». Quando queste lesioni sono tante o tali da influire sui riflessi, il pugile in questione viene dichiarato ufficialmente finito da un paio di medici che hanno l'autorità di farlo; e questo è proprio un bel tiro da giocare a qualcuno che ha sostenuto più di cinquantotto incontri e che ha incassato migliaia di cazzotti, e che magari adesso dovrebbe rifarsi una vita come strillone o lavapiatti. Naturalmente, se sei stato un pugile famoso o comunque abbastanza fortunato, ti rimane sempre Carletto. Anzi è proprio lui che ti ronza intorno fino al momento in cui tu dici di sì. firi il contratto e prendete insieme il treno. Giro di Esibizioni nel Sud: una esibizione al giorno, dovunque esista una palestra, nei paesi più sperduti, dormendo sui treni e combattendo coi pugili locali, esibizioni che sono veri e propri incontri contro gagliardi giovanotti spinti avanti da una massa di muscoli lubrificati e dal freddo desiderio di distruggere tutto quello che hai al di sopra della cintura. Sei il campione e devi rimanere in piedi: nei rari momenti di lucidità fra una gragnuola di colpi e l'altra capita di pensare che, tutto scemato, avresti preferito sostenere una decina di riprese col Campione del mondo. « Spesso temo per la sua salute », mormora Carletto con occhi sognanti, lui che si limita a prendere una percentuale sugli incassi. « E siamo fortunati se riusciamo a raggranellare i soldi del viaggio di ritorno ».

Potrete anche non crederci, ma un fatto è sicuro: Carletto, portando questa scalinata parodia della *noble art* sui sentieri e sulle piste della Calabria e delle Puglie, riesce a cavarne fuori quel tanto che gli basta per vivere e pagarsi, di tanto in tanto, perfino delle amiche ufficiali. Anzi ha addirittura dei programmi per il futuro. L'ultima volta che l'ho visto è stato nel bar di Otelio, una specie di corridoio pieno di fantini ingrassati troppo rapidamente e di corridori ciclisti che le vene varicose hanno privato di un brillante avvenire. « Rocky Marciano è campione del mondo », mi sofferma sul viso, tremando di eccitazione. « Tre dici riprese e poi pam, il negro è andato a cogliere margherite ». Forse voi non vedete la ragione di tanto entusiasmo, ma Carletto non ha fretta. Egli sa che arriverà anche per Rocco Marciano e Guglielmo Papaleo, l'attuale numero uno dei pesi leggeri, sotto il nome di Willie Pep, il momento di abbandonare il titolo, e più in là, magari vecchi e stanchi, anche essi torneranno al loro paese d'origine. Quel giorno, a Napoli o a Genova, Carletto li attenderà sul molo, con gli occhi lucidi di commozione. Avrà fra le mani un fascio di fior e in tasca due biglietti di terza per Lecce. Sola andata

MINO GUERRINI

Gli alimenti che fanno la donna sana sono appunto quelli che la rendono bella », così dice il dott. Hauser, il medico della bellezza. In questo assioma è la chiave della teoria che egli spiega nel volume *Cosa mangiare per essere bella* edito dalla Editoriale Domus. Il primo libro del dottor Hauser. È in vendita in tutte le buone librerie.

una minaccia inutile



La vostra attività non sarà più interrotta dal mal di testa, dal mal di denti, dai dolori reumatici, dalle nevralgie, prendendo subito 1 o 2 compresse di



CIBALGINA



L'UOMO NELL'ETÀ GLACIALE

di Herbert Kühn

Ventimila anni fa l'Europa centrale e settentrionale era invasa dai ghiacci: il paesaggio gelido e bianco si allargava in quel periodo preistorico fin nel cuore della Germania. Nelle zone che i ghiacci, nella loro lenta fuga verso il nord, avevano abbandonato, i nostri progenitori lasciarono sensibili tracce della loro vita e della loro genialità.

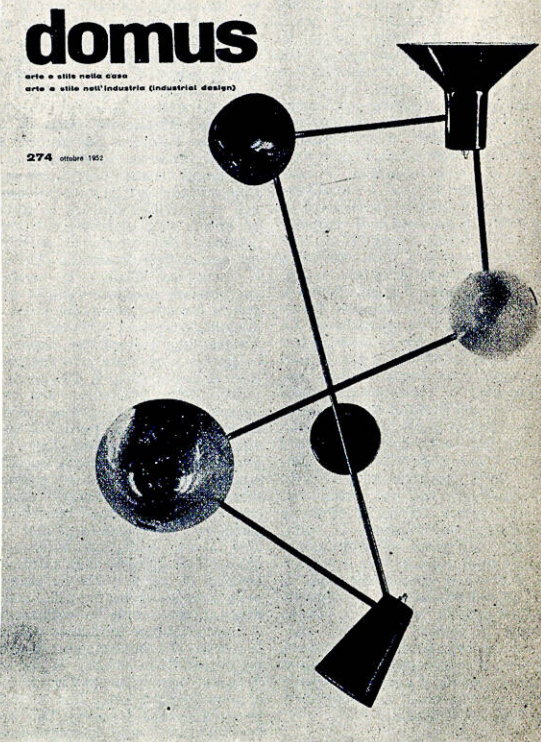
Herbert Kühn con il suo libro: « L'UOMO NELL'ETÀ GLACIALE » ci introduce in una fiabesca avventura portandoci a tu per tu con le vestigia dei nostri predecessori. Ma la rivelazione più impressionante è che questi primitivi cacciatori furono artisti di squisita sensibilità: la grotta di Lascaux, in Dordogna, è, ad esempio, una specie di galleria d'arte glaciale.

E' cosa certa che il mistero della nascita e della morte è presente in questi affreschi e la raffigurazione di un uccello accanto ad un cacciatore morente è, forse, il simbolo dello spirito che abbandona il corpo in cui alberga. Dalla profondità della preistoria già si alza l'anelito della creatura umana in cerca di una risposta al miracolo della vita.

Volume di pag. 216 con 31 disegni, 13 miniature, una carta d'insieme, 7 tavole a colori e 62 fotografie. L. 3.200.

ALDO MARTELLO EDITORE
Viale Piave 1, Milano

Viaqqiate Esso extra!



domus

Arte e stile nella casa
Arte e stile nell'industria (industrial design)

E' la prima e più autorevole rivista italiana che illustra l'arredamento e l'architettura, che presenta l'opera degli architetti di ogni tendenza e che segue ogni movimento d'arte, ogni produzione artigianale. Abbonatevi a *Domus*. Una copia L. 800; abbonamento per un anno L. 8000.

EDITORIALE DOMUS - MILANO - VIA MONTE DI PIETÀ, 15

ITALIA MINORE

IL SINDACO

Don Antonio è morto; la malinconia lo ha ucciso in dieci mesi, quanti ne sono passati dalle elezioni che gli tolsero la carica di sindaco. Fino a quel giorno aveva portato bene i suoi settantotto anni, ma quando scese per l'ultima volta i gradini del palazzo municipale dimenticò di rispondere al saluto delle guardie, lui che era la persona più compita della città. Da quel giorno non lo si era più visto in giro. Era stato il capo dell'amministrazione socialcomunista, e per cinque anni aveva sostenuto quotidianamente scaramucce contro l'invasione dei comunisti che rappresentavano il grosso della maggioranza e tenevano in mano le leve del comune. Quando la situazione diventava tesa minacciava di dimettersi; era quella la sua arma decisiva, perché i comunisti sapevano che se egli se ne fosse andato il prefetto avrebbe sciolto l'amministrazione. Il prefetto si fidava del sindaco e gli voleva bene. Tutti gli volevano bene: il popolo e la borghesia, gli avversari e forse anche gli alleati.

Don Antonio era un vecchio socialista. Aveva organizzato scioperi nei tempi in cui gli scioperanti venivano affrontati dai fucili del Regio Esercito in divisa blu, e sotto il fascismo gli era toccato di mandar giù parecchi bocconi amari. Dopo la Liberazione era stato portato al comune sulle spalle del popolo acclamante, e alle prime elezioni era diventato sindaco con il Blocco del Popolo. Aveva tenuto il suo posto con rara abilità e moderazione. La porta del suo ufficio era aperta a tutti, amici e avversari; per entrare non occorreva farsi annunciare. Non sapeva dire di no a nessuno; se dieci persone gli chiedevano la stessa cosa finiva col prometterla a tutte e dieci, ma riusciva a non guastarsi con i nove rimasti fuori.

Con la maggioranza comunista usava la tattica di accondiscendere ad ogni richiesta e poi fare di testa sua. Il pericolo che le sue dimissioni venissero accolte si affacciava una volta sola, quando si venne a sapere di un suo biglietto a un deputato democristiano. «Caro amico», diceva, «ti raccomando caldamente Tizio: è un anti-comunista accanito». Del resto un frequente scambio di raccomandazioni correva anche col vescovo, per quanto don Antonio ci tenesse a passare per mangiapreti. «Guardi che io sono un anticlericale», diceva subito a ogni prete che incontrava per la prima volta; poi lo prendeva sottobraccio e si faceva in quattro per accontentarlo.

Don Antonio è morto con i conforti della religione; un mese prima della sua fine gli si era presentato al capezzale un vecchio amico, un padre cappuccino, e anche questa volta non aveva voluto dire di no. Così è mancato al funerale quel concorso di popolo che tutti si aspettavano, perché il parroco aveva dichiarato che non avrebbe tollerato bandiere rosse, e senza bandiere il PCI, il PSI, la CGIL e tutte le altre sigle non si sono mossi. Mentre il sindaco socialista faceva l'ultima passeggiata per le strade della sua città gli operai stavano al lavoro nei cantieri, e i contadini guardavano passare da lontano il carro funebre fra i pioppi che fiancheggiavano la strada del cimitero.

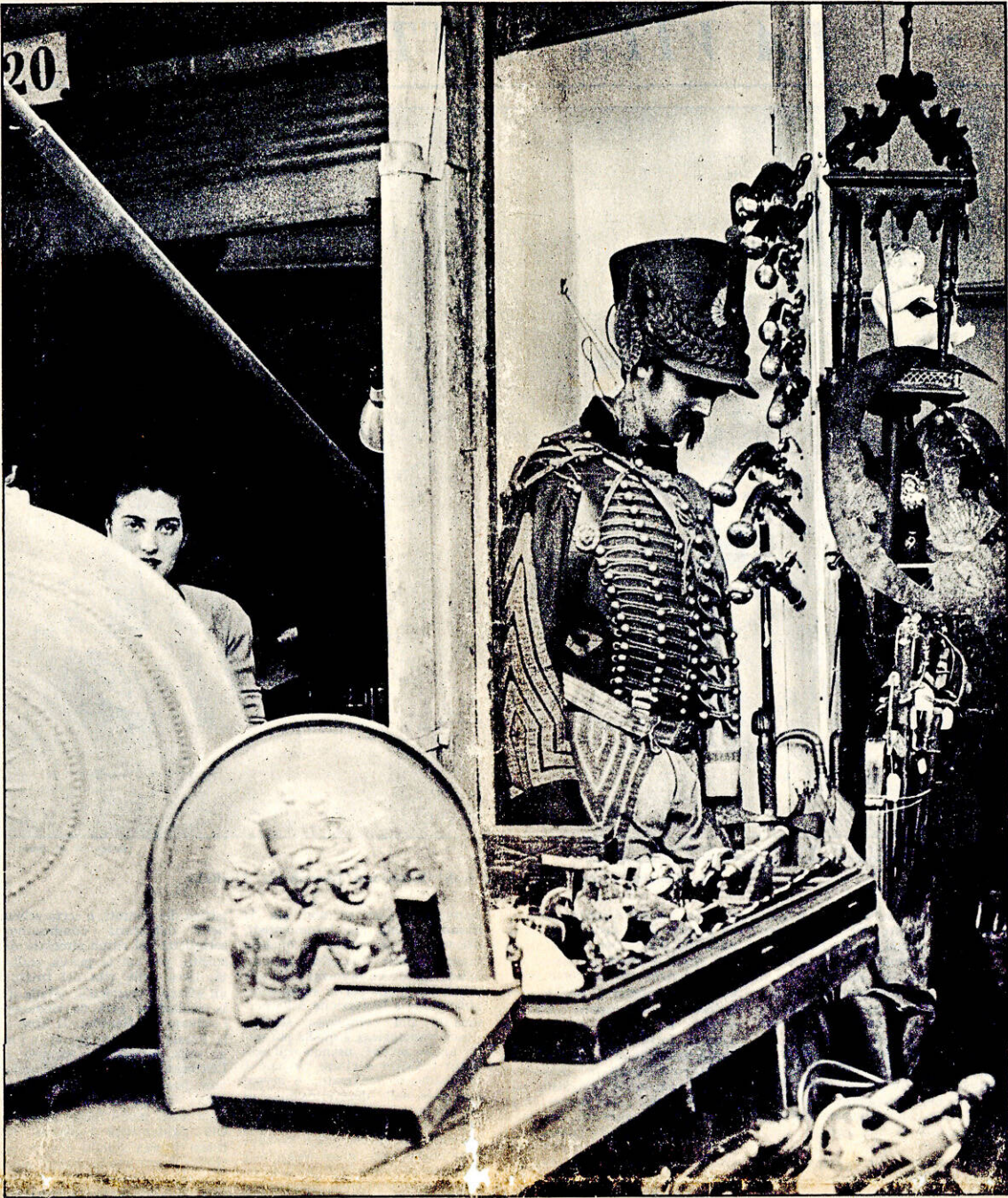
Per il resto è stato in tutto un bel funerale. Venivano in testa le guardie municipali, poi il sindaco della nuova amministrazione democristiana con i consiglieri e la giunta. Delle altre autorità non ne mancava nessuna, e in coda c'erano i migliori amici di don Antonio, in gran parte decorosi signori e signore anziane. Nel portamento delle Dame di San Vincenzo e dell'Azione Cattolica si leggeva l'orgoglio della recente presa di possesso. Ci furono bei discorsi, e durante uno di essi avvenne il solo incidente che turbò lievemente la solennità del momento. L'oratore si trovò a dire fra le altre frasi orate: «Quando sarai nel regno delle ombre...». «In Paradiso», interruppe a voce bassa ma ferma il parroco offeso. L'oratore stava già alla perorazione e non poteva lasciar cadere l'immagine; dopo una breve sospensione ricominciò a voce più alta fissando il parroco: «Quando sarai nel regno delle ombre...». «In Paradiso», corresse nuovamente il parroco, e questa volta fu sentito da tutti; ma il discorso era quasi finito e l'oratore tirò dritto fino alla conclusione.

E' stato un bel funerale, dicevo, e alla vedova deve essere costato un grosso sacrificio, perché don Antonio, nato da ricca famiglia, era vissuto povero e morto poverissimo. Il comune aveva contribuito soltanto con un cavalleresco manifestone, nel quale si leggeva che il vecchio sindaco socialista «amò gli umili con cuore fraterno e rivendicò i loro diritti guidandoli in lotte memorabili».

«Pensare», diceva una vicina di casa di don Antonio a un operaio che si era venuto a trovare per caso in coda al corteo, «sindaco com'era teneva in banca le cambiallette da 4000 lire, come le mie».

«Quanto sei ingenua!», rispose l'operaio. «Quello è un buon trucco per non scomparire, ma sta tranquillo che anche lui avrà fatto come gli altri».

ANDREA RAPISARDA



Parigi. Angolino militare al Marché-aux-puces.

POSTA DA PARIGI

DE GAULLE L'IMPLACABLE

L'inconveniente più grave per il movimento gollista è di essere capeggiato dal generale De Gaulle, il quale è caratterizzato dal più totale disprezzo per la politica, cioè per le circostanze reali, i fatti come stanno, e gli uomini come sono

DI NICOLA CHIAROMONTE

schizzare, intrecciare i rapporti che fanno la vita. De Gaulle, invece, si può dire che è sempre e soltanto e implacabilmente «fiero»: simbolo, cifra, eroe cornelliano, spirito della Francia, o «statua del Commendatore» della Quarta Repubblica, tutto quel che si vuole, tranne normalmente umano. Questo lo distingue assolutamente dai suoi compatrioti in generale, e dai suoi compatrioti politici in particolare. Distinguendolo, lo rende infinitamente sospetto. Ma, fra i molti sospetti, finisce per insinuarsi anche quello che, in tanta rigidità, frigidità e monotonia, ci sia davvero qualcosa di «sacro»: l'ombra, almeno, di un Nume vendicatore incarnatosi per spazzare via gli ultimi residui della «*douceur de vivre*» e costringere la Francia alla grandeur, e cioè al tedio solenne e alla sopportazione.

Anche quando lo acclamano, De Gaulle lascia i francesi (compresi i suoi seguaci) singolarmente freddi. Ma li impressiona. Ciò non toglie che su queste «Assise» spirava un vento di malaugurio. Che dire di un movimento di massa la cui compagine ha potuto essere scossa (e gravemente) da un espediente politico così modesto come l'«esperienza Pinay»? I transfughi del RPF vanno, infatti, quasi tutti a rinforzare le file degli «indipendenti» di Pinay. La crisi del gollismo è cominciata precisamente il giorno in cui De Gaulle (con quell'infallibile senso dell'inopportuno che lo distingue) aveva pronunciato la famosa frase: «*Ce ne sera pas Monsieur Pinay qui sauvera la France*». Ora, gli uomini di destra e di mezza destra che si erano radunati attorno a De Gaulle non vedevano nessuna obiezione a che Monsieur Pinay salvasse un poco, se non proprio del tutto, la Francia. E, a quanto

pare, sono ancora di questo parere. Tanto più che Monsieur Pinay, con l'aiuto di Monsieur Herriot e di Monsieur Vincent Auriol, ha trovato modo di offrire anche qualche soddisfazione all'orgoglio nazionale.

Il pericolo comunista non esiste più, o almeno non è più quello che era nel '47-'48; il pericolo di guerra, a forza di esserci, è anch'esso attutito. Nel Marocco, in Tunisia, in Indocina, la Quarta Repubblica fa una politica sulla quale ci sarà da ridere, ma non certo dal punto di vista della «destra». Si «resiste» agli americani in Africa del Nord; ci si oppone al riarmo tedesco. La Quarta Repubblica, cioè, ha fatto del suo meglio per «rubare le folgori» (come si dice in inglese) a De Gaulle (e anche un po' ai comunisti). Il gollismo (quello, almeno, che fu fondato nel 1947) è di conseguenza in crisi. Di questa crisi, De Gaulle accusa il «potere corruttore» del regime, e cioè il fatto che pochi sono gli uomini politici che resistono alla tentazione del possibile posto ministeriale. Ma, allora, la mistica gollista, che figura ci fa?

Difatti, le «Assise» avevano lo scopo principale di «ridefinire» la dottrina RPF. Tale funzione spettò a uno dei luminari del Rassemblement, René Capitant. Secondo questo dottrinario, dunque, il RPF vuole: 1) rovesciare la IV Repubblica, in quanto esempio estremo del «regime rappresentativo». Spiegò il Capitant che «regime rappresentativo» significa regime secondo il quale la nazione può affidare la sua sovranità a un organo qualsiasi. Il gollismo, invece, sostiene che «solo il popolo è sovrano» e che l'«organo», si chiamano esso Cesare o si chiamano Parlamento, è sempre tirannico. Que-

sto, in pratica, dovrebbe voler dire che, mentre bisogna rafforzare i poteri del Senato dandogli il diritto di veto sulle leggi votate dal Parlamento, bisogna poi sottoporre Senato e Parlamento alla «sovrannità» del referendum popolare; 2) rovesciare il capitalismo, attraverso un sistema detto «associazione capitale-lavoro», grazie al quale, mentre la proprietà privata rimarrebbe sacra, il profitto capitalistico verrebbe invece distribuito equamente fra tutti i lavoratori (capitalista in quanto lavoratore ivi compreso).

Al che l'osservatore imparziale è pur costretto a notare che si tratta di idee non nuove e le quali, per giunta, a ben guardare, distinguono il gollismo solo in quanto, nel gollismo, esse acquistano un colore particolare e assai ambiguo. Infatti, la riforma costituzionale è una necessità generalmente riconosciuta, la sola questione essendo dove si andrebbe a finire se veramente si volesse rifare adesso una nuova Costituzione da sottoporre a referendum come chiede De Gaulle. Ma, d'altra parte, quando il Capitant sostiene che un «movimento» il cui scopo primo è il rafforzamento dello Stato è sinceramente disposto a sottoporre poi lo Stato medesimo alle periodiche scosse di riforme costituzionali per via di referendum, onde impedire la «tirannia degli organi», ben pochi gli crederanno; la maggioranza penserà logicamente che egli in realtà argomenta a breve scadenza, e non già sul «popolo sovrano», ma sul miglior modo di conquistare il potere con un minimo di rischi. Quanto all'associazione capitale-lavoro, francamente è un'idea da cerusico: l'idea, cioè, che bisogna risolvere il

problema sociale su una via opposta a quella comunista. Grazie tante.

Quello che c'era di nuovo, nelle «Assise» golliste, non era certo il programma: era, semmai, l'accento. Alla defezione della sua destra, il RPF ha risposto accentuando il tema dell'«anticapitalismo», se non proprio tendendo la mano ai comunisti; al nazionalismo governativo (che è in gran parte la risultante della pressione combinata dei gollisti e dei comunisti), esso oppone un nazionalismo ancora più chiuso, se non proprio l'offerta di un nuovo patto a Mosca. Ma, anche qui, l'originalità è scarsa, perché assai numerosi sono i politici francesi che cercano disperatamente un'«apertura» a Oriente.

Gira e rigira, il RPF significa una cosa sola chiaramente: *De Gaulle au pouvoir*. Il paradosso è che il più grande ostacolo al raggiungimento di un tal fine sembra proprio l'esistenza del «movimento». Perché, insomma, nessuna idea essendo più estranea a De Gaulle e ai gollisti che quella di un colpo di Stato, il RPF finisce per non essere né un movimento di massa né un partito. Come movimento di massa, esso è infatti piuttosto un'assemblea di gente varia, buoni francesi medi e piccoli, contenti di riunirsi, fieri e accorati, intorno a un uomo come De Gaulle: un «incorrutibile», un «intransigente», un uomo tutto d'un pezzo. Come partito, poi, il grave inconveniente è proprio che sia capeggiato dal generale De Gaulle, il quale da null'altro è altrettanto caratterizzato quanto dal disprezzo totale, incorruttibile e irrimediabile, per la politica, cioè per le circostanze reali, i fatti come stanno, e gli uomini come sono.

NICOLA CHIAROMONTE

PARIGI, novembre
L MIO parrucchiere oggi si lamentava degli alti prezzi, dei bassi salari (per cui, in questo quartiere di piccola gente, ormai nessuno si fa più fare né lavaggi né frizioni), della guerra di Indocina, delle case che non si costruiscono, eccetera, eccetera, quando, a mo' di conclusione, esclamò: «Ve lo dico io che cosa ci vorrebbe, caro signore: ci vorrebbe che De Gaulle e i comunisti si mettessero d'accordo. Io dico che il presidente del Consiglio deve essere scelto nel partito che ha la maggioranza. La maggioranza, in Francia, ce l'hanno De Gaulle e i comunisti. Sarebbe la soluzione democratica. E si potrebbe fare un bel repulisti di tutti questi speculatori, profittatori, corruttori della nazione...».

Tiens, tiens... Per poco non feci un soprassalto sotto la tosatrice che mi raspa la nuca. Venivo infatti dall'aver assistito al congresso appunto del RPF, e due mi erano parsi i leitmotiv di quella cerimonia: l'antiamericanismo e l'anticapitalismo. Per di più, il generale in persona, con quella glaciale improntitudine che lo distingue, aveva fatto l'apologia dell'alleanza franco-sovietica del 1945, da lui ideata, e grazie alla quale, egli aveva tenuto ad aggiungere, «la Francia non era incatenata a un unico alleato». Infine, gli appelli ai *bons français* traviati nelle file del partito «separatista» per sete di giustizia erano stati, al congresso, numerosissimi. Inoltre, mi ricordai che da vario tempo (dal tempo dell'articolo di Stalin, pressappoco), *L'Humanité* non tratta più De Gaulle da fascista e, piuttosto che attaccarlo, l'ignora. Avevo anche sentito raccontare di nuove parole d'ordine nel PC francese, secondo le quali il solo criterio sanamente marxista-leninista, in questo momento, sarebbe l'antiamericanismo. E adesso, ecco che, dalle viscere del vecchio quartiere del Marais, era salita, fino a quell'importante luogo dell'opinione che è la bottega del barbiere, la medesima idea.

Ma che davvero davvero... Solo a immaginarla, una simile alleanza, vien da ridere; è una storiella da *Canard Enchaîné*, una caricatura per Sennep: De Gaulle nell'armatura di Giovanna d'Arco, falce in una mano, martello nell'altra, a colloquio con Duclos, arrampicato su una scala per giungersi a portata d'orecchi e con la Croce di Lorena alta nel pugno. Senza contare gli armigeri, da una parte e dall'altra, pronti a gettarsi sull'alleato al primo cenno.

No, questa è un'idea da stratega da caffè, irresistibile nella sua semplicità e appunto per questo completamente idiota. Eppure, è già sintomatico che possa circolare, e che, per di più, abbia qualche appoggio nelle apparenze.

Invece di speculare su combinazioni così altamente dialettiche, è meglio però raccontare qualcosa di questo congresso RPF, o «Assise», come lo chiamano.

Le «Assise» erano state precedute da un vero e proprio sbandamento della maggioranza gollista nel Consiglio municipale di Parigi. Dimissioni, esclusioni e scomuniche non si contavano più. Due giorni prima delle «Assise», Jean-Louis Vigier, consigliere municipale RPF e «resistente» valoroso, aveva chiesto udienza a De Gaulle per spiegargli i motivi del suo dissenso. Fu convocato al quartier generale della Rue Solferino e ricevuto dal generale. Vigier si è rotto il bacino saltando dal muro della prigione dove era detenuto dai tedeschi, ed è quindi costretto a camminare appoggiato su due bastoni. Giunto al cospetto di De Gaulle, passò il bastone destro sul braccio sinistro e tese la mano. De Gaulle lo ispezionò con lo sguardo, incrociò le braccia dietro la schiena, e quindi lo interpellò: «Lei appartiene al RPF?». L'altro, sbigottito, e la mano penzolante, rispose: «Sì, generale». «Allora, firmi», gli fu intimato, mentre gli veniva spinto sotto gli occhi un foglio dove si leggevano frasi come: «Io sottoscritto riconosco che... e che... e in conseguenza giuro fedeltà eccetera eccetera». Più stupefatto che sbigottito, Monsieur Vigier tentò allora di prendere la parola: «Ma, generale...». Ergendosi su tutta la lunghezza dei suoi (quasi) due metri, il braccio teso, l'indice inequivocabile, il generale ordinò: «Sortez». Monsieur Vigier, che cosa poteva fare? Uscì. Dopo uscito, inviò ai giornali un comunicato in cui notificava che, avendogli il generale ordinato di fare un'«autocritica», lui non aveva creduto di poter ottemperare, e quindi si considerava dimissionario dal RPF. Oggi, 12 novembre, i giornali pubblicano poi una lunga dichiarazione di Monsieur Vigier, nella quale si legge la grave frase: «Se il generale De Gaulle non sparisse dalla scena politica, oggi, egli cesserebbe di essere l'uomo a cui il paese potrebbe ricorrere in avvenire».

QUESTI sono gli episodi che convincono la gente che De Gaulle non è un fascista (che certo non è), o un aspirante dittatore (che neppure è), ma un uomo assolutamente inopportuno, in quanto non gli fu data da natura la capacità di comunicare umanamente con i suoi simili. In un paese come la Francia, questo non direi che è un difetto: è un fenomeno spettrale.

Qui, infatti, il popolo, per lodare la schievolezza di un individuo, dice: «*Il n'est pas fier*»: non è fiero, cioè appartiene alla comunità di noi mortali, ci si può parlare,

GLI INGLESI DEL GRANDUCA

Con tutta la loro rigidità insulare, i loro pregiudizi protestanti e il loro sussiego, questi anglo-fiorentini di cento anni fa si dimostrarono pieni di comprensione per le cose italiane

DI GIORGIO SPINI

DOVEVA esserci da qualche parte nella memoria quel ricordo d'infanzia: la collinetta del cimitero degli Inglesi, in mezzo ai viali di circoscrizione, con le sue tombe di marmo già annerite dal tempo, così straordinariamente vicine alle case e alle strade dei vivi, eppure così remote al tempo stesso, dal resto del mondo, in quel loro isolamento silenzioso, all'ombra dei cipressi solenni, sotto cui passavo un po' intimidito, stringendo forte la mano del babbo. Il babbo era già vecchio, benché io fossi ancora il piccino di casa; aveva dei grandi baffi bianchi imponenti e severi; aveva visto Firenze capitale e Vittorio Emanuele che passava in carrozza per andare a Palazzo Pitti; e sapeva tante cose, ancora più vecchie e solenni di lui, che a sua volta aveva ascoltato da bambino dai propri vecchi. Poteva raccontare come il fratello della nonna era partito volontario per andare a Curtatone; come la nonna ed il nonno non erano liberi, come noi, di andare la domenica al culto quando volevano, ma dovevano recarsi di nascosto alle riunioni, e poi a volte venivano gli sbirri del granduca e portavano via tutti per rinchiuderli nel mastio di Volterra; come egli stesso, da bambino, avesse conosciuto quelli che erano andati con Garibaldi a fare l'Italia e quelli che erano stati messi in carcere dal granduca, come la Rosa Madiati ed il conte Guicciardini, che era un vecchione con una lunga barba e gli occhi severi, e doveva somigliare ai profeti che stavano sul mio libro della Scuola Domenicale. E la collinetta si chiamava il cimitero degli Inglesi, perché erano in maggioranza inglesi quelli che allora venivano sepolti nel cimitero protestante. Ma non erano come quegli altri stranieri, che comandavano nel nostro Paese prima che Garibaldi e Vittorio Emanuele avessero fatto l'Italia, perché stavano dalla parte della libertà e cercavano di salvare quelli che il granduca chiudeva nel mastio di Volterra.

Questo ricordo d'infanzia mi si riaffacciava nella mente, l'altro giorno, mentre leggevo un libro che parlava appunto degli inglesi e degli americani, che vivevano nella Firenze del granduca e dei nonni perseguitati per la libertà. Ed insieme, tanti altri ricordi simili, rispuntavano: quella copia ingiallita della *Capanna dello zio Tom*, che era stata dei miei vecchi, e chissà quante lacrime di commozione aveva loro strappato; quei giornali illustrati, che erano stati dei nonni, con le loro illustrazioni di Abramo Lincoln e della regina Vittoria, che avevo visto tante volte da bambino; quel classico accento vittoriano, che aveva l'inglese parlato dal mio vecchio babbo. Perché quel libro che stavo leggendo non era uno dei libri consueti di storia, i quali parlano di cose ed uomini del passato, come si parla appunto dei morti, di cui non restano più che le lapidi consunte dagli anni o le carte ingiallite negli archivi, ma riusciva a parlarne come di persone conosciute e vive, un po' bisbetiche e bizzarre, o magari un po' buffe nelle loro manie, ma molto simpatiche e care, con i loro slanci generosi, la loro umanità, i loro entusiasmi. E via via che lo leggevo, vi ritrovavo dentro tutti quelli che dormono nel piccolo cimitero degli Inglesi, in mezzo al viale di circoscrizione, e tutti quegli altri che tornavano per sempre nelle loro patrie lontane, dopo avere vissuto, ed amato, fra le colline piene d'oliveti e le strade di pietra della vecchia Firenze d'un tempo: Elisabetta Barrett e Roberto Browning, con il loro romanzo d'amore ed il loro bimbo Penini; Walter Savage Landor, con la sua irruenza tempestosa, ed i Trollope, con la loro *bohème* letteraria, la loro casa sull'angolo di Piazza Barbano, e la loro Theodosia Garrow, dall'appassionata campagna in favore dell'Italia indipendente; ed insieme a loro il buon volto onesto di Charles Dickens e l'estetismo ombroso di John Ruskin, ed i romanzi di Thackeray, ed il puritano tormento di Nathaniel Hawthorne, la romantica avventura di Margaret Fuller Ossoli, il rapido passaggio per l'Italia di Enrichetta Beecher, e tanti altri, di scrittori, di artisti, di zitelle sentimentali, di

viaggiatori sorridenti od arcigni. Un mondo intero, insomma, mi ritornava vivo sotto gli occhi, attraverso le pagine de *Gli anglo-fiorentini di cento anni fa* di Giuliana Artom Treves, (Firenze, Sansoni, 1953), con i suoi piccoli pregiudizi ed i suoi grandi accenti di umana generosità, le sue manie eccentriche e le sue immortali parole di poesia.

Si sa come scriviamo noi storici: affastellando giù, sul capo del nostro raro lettore, tutto il materiale documentario delle nostre schede, e soffocandolo senza pietà sotto la grigia filologia delle nostre ricerche erudite. Ed a volere essere sinceri, si sa anche come scrivono tante volte le signore, quando si mettono a fare il nostro mestiere: o sono peggio di noi, in fatto di lugubre archeologia, o si lasciano prendere la mano dal sentimento e ci inondano di lacrimucce svenevoli ad ogni capoverso. Or bene, Giuliana Artom-Treves ha saputo svolgere un'indagine storica, con tutto il rigore di metodo e la serietà di ricerche dello storico professionale ed al tempo stesso scrivere un libro delizioso, che si legge con il medesimo suggestivo trasporto di un bel romanzo e di un bel libro di ricordi: ha saputo ricostruire con ammirabile vivezza l'atmosfera di un mondo di personaggi, fra i più romantici dell'età romantica, e al tempo stesso mantenere costantemente un certo suo *humour* sottile, un certo suo brio affettuoso, che non lasciano mai cadere la pagina nello svenevole o nel banale. Insomma, ha voluto molto bene ai suoi personaggi, con tutto l'intuito femminile, la gentilezza affettuosa, il senso delle piccole cose quotidiane, di cui è intessuta la vita, che sono proprie di una signora, ed al tempo stesso non ha mai perso la testa dietro ad essi, e quindi neppure quel senso critico, che è proprio di chi fa la storia sul serio, o quella misura elegante e quel *self-control*, che sono propri soltanto di una signora molto signora e molto intelligente.

Ed il problema storico, che essa ha affrontato, valeva davvero la pena di un serio studio. Attraverso l'Italia e Firenze — «Italia dell'Italia» — è passata praticamente tutta l'élite culturale ed artistica dell'Inghilterra e degli Stati Uniti del primo Ottocento. Di questa élite, una parte non trascurabile, come appunto la Barrett, Robert Browning, la Garrow, i Trollope, Walter Savage Landor, Seymour Kirkup etc., ha dimorato a Firenze per lunghi anni e contribuito al nostro Risorgimento attraverso l'opera svolta per influenzare in suo favore l'opinione pubblica inglese ed americana. Valeva dunque la pena di rievocare la storia di questa colonia intellettuale e anglo-americana nella Firenze ottocentesca, e dei suoi incontri con la realtà italiana, dalla piccola cronaca quotidiana dei vetturini imbroglioni e delle case scomode ed antiche, o della bonaria fiaccola del regime granducale, sino alla grande storia del Risorgimento, dal pregiudizio altezzoso degli uni, verso il Paese dei briganti, del Papa e della tarantella, sino all'entusiasmo operoso degli altri per la causa della libertà e dell'indipendenza italiane. Non ultimo merito del libro di Giuliana Artom-Treves, oltre a quello che esso è riuscito a fare rivivere ed a rivelarci, è quello di aprire ulteriori direzioni di ricerca. Citiamo, tanto per fare un esempio, quella sorte di politica del turismo aristocratico, che, se non altro in forme embrionali, si intravede essere stata seguita dal governo granducale di Toscana, per cui vi sarebbe da domandarsi e da investigare in avvenire, in quanta parte abbia contribuito al collasso economico che afflisse Firenze dopo l'unità, l'interruzione di una tale politica e la scarsa sensibilità verso il fattore turistico, dimostrata dai nuovi governanti dell'Italia. Citiamo ancora quel singolare isolamento, in cui dal libro della A. si apprende essere vissuti, rispetto all'ambiente culturale italiano, quegli stessi anglo-americani che più caldeggiarono la causa del Risorgimento, a cominciare dai Browning. Chè si direbbe che essi, della Firenze intellettuale del loro tempo, abbiano conosciuto soltanto i libri del Gabinetto Vieusseux e mai o quasi gli uomini che vivevano accanto a tali libri, come Vieusseux stesso, il Capponi, il Tommaseo, il

Lambruschini ed i loro grandi visitatori ed amici, dal Leopardi al Manzoni od al Sismondi. Verrebbe da pensare che questi anglo-fiorentini di cento anni fa abbiano sposato appassionatamente la causa della libertà dell'Italia, più che per umana simpatia verso gli italiani, per dedizione ad un principio ideale, e ciò quadrerebbe bene con lo sfondo sostanzialmente puritano della loro mentalità. Ma questi altri liberali toscani, che pure erano tanto convinti europei e tanto attenti ad esperienze e correnti ultramontane, specialmente francesi e svizzere, perché così poco hanno cercato il contatto con l'ambiente anglo-americano che stava a due passi da loro? E' ovvio pensare alla difficoltà d'intendersi — quanti fra gli italiani, anche coltissimi, del sec. XIX conoscevano l'inglese?... — a quella di superare l'innata sostenezza insulare dei britannici, o la profonda differenza reciproca di mentalità. Ma nella mancanza di uno sforzo per superare queste difficoltà — per decidersi a studiare la lingua di Shakespeare, questi benedetti italiani dell'Ottocento sembra proprio che abbiano bisogno d'innamorarsi d'una inglese come Pasquale Villari ed il professor Matteucci... — non c'è forse da vedere un perdurante limite di provincialismo di questa nostra cultura, malgrado le amicizie svizzere, od i libri fatti venire dall'estero dal buon Vieusseux? Con tutta la loro rigidità insulare, i loro pregiudizi protestanti di cui hanno imbottito il cranio, od il loro *high brow*, non di rado questi anglo-fiorentini di cento anni fa si dimostrano ben più desiderosi di capire e di arrivare ad un giudizio equanime sulle cose italiane, di quanto non sembrino i loro coetanei fiorentini-fiorentini, sulle cose inglesi. Comunque, anche questa della comprensione od incomprensione per l'Inghilterra e gli inglesi del sec. XIX, è pure indagine che meriterebbe di essere fatta. E quindi il libro di Giuliana Artom-Treves non è soltanto un libro delizioso a leggersi, ma un libro altresì che stimola a pensare ed invoglia a studiare più oltre. Il che è di prova, a conti fatti, della solida stoffa di cui esso è fatto, al di sotto dei suoi incantevoli colori.

GIORGIO SPINI



Leone Tolstoj col genero Souckotine e la nipotina Tania.

LEONE TOLSTOJ E LA STORIA

Quello che Tolstoj cercava non era una spiegazione astratta della Storia, ma una visione semplice di fatti semplici e fondamentali. Quanto alle sue pretese contraddizioni, si potrebbe dire che esse erano implicite nella realtà stessa del mondo

DI NICOLA CHIAROMONTE

SE C'E' una voce che sembra diventata foca, nel mondo attuale, essa è quella di Tolstoj. Qual'è l'intellettuale contemporaneo che non creda di poter scartare con poche obiezioni le «idee» di Tolstoj: quella negazione radicale della Storia, della Scienza, del Progresso, dell'Arte, dello Stato, della Religione ufficiale, della Rivoluzione, dell'azione violenta, in cui si riassume il «tolstoismo»? A dir vero, tali obiezioni rimangono per lo più nell'ambito della banalità e del filisteismo. Sicché, la grande questione sollevata da Leone Tolstoj appena quarantenne e da lui agitata con furia e tormento crescenti sino alla morte, ci appare singolarmente intatta. Ma anche intatta rimane, sotto la banalità delle obiezioni consuete, l'obiezione più forte, quella implicita nella resistenza stessa che la mentalità moderna offre non solo al tolstoismo, ma a ogni forma di predicazione: rispondere a una situazione di fatto, per pessima che sia, con un'ideologia moralistica, sembra a noi moderni, a noi «occidentali», prima ancora che un rimedio inefficace, un errore intellettuale. Sì; ma se la questione fosse intellettuale, prima che morale? Se, prima di essere un moralista ossessionato dalla domanda «Che fare?», Tolstoj fosse un uomo che la sua stessa natura e esperienza di artista costringeva a chiedersi: «Che cos'è, che senso ha, questo mondo che io narro e descrivo?»; e non in astratto, da ideologo, ma nel contesto della sua materia di

pire. Ma pregio ancora maggiore è di condurre il lettore a vedere come nei temi della polemica contro la Storia si rivelino i motivi essenziali di quell'interrogazione tolstoiana del mondo di cui il «tolstoismo» non è che un aspetto: quello più propriamente etico e, per così dire, divulgativo.

Il titolo del suo saggio, Isaia Berlin l'ha tolto da un frammento di Archiloco che dice letteralmente: «La volpe sa molte cose, ma l'istrice ne sa una grossa». Prendendo questo enigmatico detto in senso figurato e metafisico, il dotto inglese trova che la volpe potrebbe simboleggiare il tipo d'uomo per il quale il mondo è una pluralità di fenomeni e d'esperienze che non c'è nessun bisogno di ridurre sotto un principio unico; mentre simile all'istrice sarebbe l'uomo per il quale la molteplicità delle cose non ha senso se non può esser ricondotta a un fuoco, o principio, centrale. Sicché, per esempio, Aristotele, Montaigne, Balzac, Joyce sarebbero «volpi»; mentre Platone, Dante, Pascal, Proust sarebbero «istrici». Tolstoj, invece, avrebbe questo di particolare che «per natura era volpe, ma credeva di essere istrice».

Nè mistico nè visionario, ma anzi incapace di credere a nulla che non fosse concreto, visibile, sperimentabile: fatto singolo e individuale, nella storia, l'autore di *Guerra e Pace* si trovava di fronte a questo paradosso: da una parte c'era la vita reale degli individui con la sua trama continua, fatta di sentimenti, d'impulsi spontanei, e di casi; in questa trama reale, gli avvenimenti storici; guerre e battaglie, si configuravano anch'essi come una serie di casi irriducibili a una razionalità qualsiasi.

Sopra di questo, c'era la Storia: non solo le costruzioni degli storici, pretese razionali, ma, più profondamente ancora, la distorsione della realtà che fabbricano gli stessi protagonisti degli avvenimenti attraverso l'idea inevitabilmente falsa che, essendovi immersi o pretendendo guidarli, essi si fanno degli eventi e della propria parte negli eventi. In realtà, la sola cosa che si possa sicuramente dire della Storia è che in essa si manifesta una forza maggiore, un «potere», una «necessità», che trascina tutti e tutti sovrasta, da Napoleone all'ultimo soldato. Di questa, nessuno storico sa dare la formula. Dunque, «la storia è una collezione di frodole e di fatterelli inutili» e «quanto più grande la pretesa, tanto più grande la menzogna». La quale legge non vale soltanto per gli storici, ma soprattutto per i «condottieri», per tutti coloro, indistintamente, che pretendono «fare» la Storia. Di qui, la celebre opposizione di Kutuzov a Napoleone: Kutuzov non pretende guidare gli eventi, Napoleone sì (come del resto tutta la caterva dei generali e ministri); dunque Kutuzov è più nel vero che Napoleone, in quanto, a suo modo, sa riconoscere, negli eventi, la presenza dell'inevitabile potere che trascina gli uomini, e lasciarsene guidare; mentre il trionfo Imperatore dei Francesi non conosce che la sua vana pretesa di demirglio.

Questa, ridotta al suo scheletro, la polemica di Tolstoj. Ma Berlin mostra molto bene come Tolstoj non potesse contentarsi della polemica: gli bisognava scoprire la verità. E qui, con tutta la foga del suo genio, egli si avventa in una serie di stupende contraddizioni. Se la verità non è né nelle costruzioni degli storici, né nell'idea che degli eventi si fanno coloro che li vivono, dov'è? In un certo senso, essa è nel rovesciamento dell'invettiva lanciata da Tolstoj contro i pastori di popoli e gli storici che a loro s'inchinano di fronte: «Quanto minore la pretesa, tanto maggiore la verità». Il solo personaggio, in *Guerra e Pace*, di cui si possa dire che detenga una verità (e la detiene perché non ne sa né pretende di saperne nulla) è il contadino Platone Karataiev.

Ma, una volta riconosciuta la saggezza «naturale» di Platone Karataiev, la questione rimane intera, né Tolstoj se lo nasconde: che cos'è la Storia? Perché quel che accade accade così e non altrimenti? e, soprattutto, perché gli uomini agiscono come agiscono? qual'è la forza che li porta a uccidere e a morire in massa, mentre individualmente essi non desiderano né uccidere né morire, ma attendere semplicemente a vivere come possono?

A tu per tu con l'antinomia per la quale gli uomini, agendo, credono di essere liberi, anzi hanno la esperienza intuitiva della libertà, mentre di fatto sono condotti e determinati con tutta evidenza da una Necessità assolutamente superiore alle loro forze come alla loro comprensione, Tolstoj cerca due vie d'uscita: una che riguarda la possibilità della conoscenza storica; l'altra, più importante, la verità nella vita. Quanto alla prima, egli argomenta che, per render conto degli eventi storici, bisognerebbe, rinunciando a ogni costruzione concettuale, poter «integrare l'infinitesimi», cioè trovare l'equazio-

ne che comprenda insieme e il raffreddore di Napoleone alla vigilia di Borodino e la disposizione del suo esercito e tutti gli innumerevoli piccoli casi che costituiscono la realtà di una battaglia, senza stabilire a priori nessuna gerarchia d'importanza. Berlin nota giustamente che questa è la soluzione che tenerà Bergson (nonché, si potrebbe aggiungere, Proust): la ricostruzione della «durata reale» dal di dentro. Senonché — rileva pure Berlin — l'impresa implica contraddizione: anche se fosse possibile conoscere tutti gli infinitesimi da integrare, rimane che questi, trattandosi di fatti umani e non di simboli matematici né di dati scientifici, sarebbero per essenza qualitativamente diversi l'uno dall'altro. L'«integrazione», cioè, non potrebbe essere razionale; richiederebbe l'intervento della decisione d'integrare secondo una certa «idea» o «intuizione». Rimarrebbe poi sempre da far la parte di quella Necessità di cui gli infiniti casi rivelano la presenza, ma non danno in nessun modo la legge, perché altrimenti non sarebbero casi, ma cause.

Ancora più forte (e, vorremmo aggiungere, più luminosa e illuminante) è la contraddizione che Tolstoj svela quando cerca di esprimere la verità che potrebbe pacificare, per l'uomo, l'esperienza della guerra e della pace in una norma di saggezza, pienamente conscia dell'umano destino. Isaiah Berlin la formula così: per Tolstoj, solo la vita privata degli individui, fatta della trama dei loro sentimenti, passioni, pensieri e reciproci «naturali» rapporti, è pienamente reale. Quella pubblica: la Storia, è un'astrazione, se non una menzogna. D'altra parte, la sfera della vita privata è anche la sfera dell'illusione. E' perché lì si sente libero e padrone di sé che l'uomo, comandante in capo, semplice soldato, o storiografo che sia, quando si trova di fronte all'avvenimento storico, è incapace di riconoscere l'inesorabile Necessità che sovrasta a ogni volere e rende vana ogni ragione: ciò che gli fa velo è precisamente il sentimento della propria spontaneità, della realtà indubitabile dei propri interessi e motivi. Solo bene certo, la vita «naturale» degli individui, non spiega la Storia, non dice che cosa sia quel «potere» realissimo che si manifesta nei movimenti dei popoli, nei disastri della guerra e nella sorte delle battaglie. Non solo: ma non è neppure il luogo della verità: l'individuo che abbia attraversato eventi tempestosi, se impara qualcosa, impara che la verità non è nella vita personale, ma nel riconoscimento di ciò che, «forza», «potere», Necessità inesorabile e impassibile Serenità, infinitamente la sovrasta.

Da un'analisi serrata e intelligente delle idee di Tolstoj sulla Storia (di cui, fra l'altro, egli mostra la parentela con quelle di Joseph de Maistre, autore a cui Tolstoj s'interessò mentre scriveva il suo romanzo), Berlin deduce l'immagine drammatica di un Tolstoj diviso contro se stesso, in rivolta contro la sua natura più autentica: il «quasi miracoloso potere di evocare la piena, intransigente, individualità dell'individuale»; accanito, per incontentabile bramosia di assoluto, a «negare tutto ciò che non può ridursi a una qualche estrema e assai generale semplicità».

Su questo, ci sarebbe molto da dire, che non si può dire in un articolo. Che contraddizione ci fosse in Tolstoj, lo si accorderà facilmente; ma che questa provenisse dal voler egli essere ciò che non era, pare dubbio. Non sembra, in particolare, che ci sia contraddizione, ma anzi meravigliosa coerenza, in lui, fra il senso dell'irriducibile singolarità e pienezza di ogni cosa e di ogni essere e il bisogno di una visione e ragione d'insieme adeguata a tanta evidenza e pienezza, cioè, insomma, semplice. L'importante è riconoscere che quel che Tolstoj cercava e, cercandolo, quasi «suo» malgrado otteneva, non era un principio astratto o una teodicea, ma, appunto, una visione semplice di fatti semplici e fondamentali. Quanto alle sue contraddizioni, si vorrebbe qui insinuare che, più che dipendere dalla «psicologia» di Tolstoj, esse sembrano intrinseche alla natura del problema col quale egli volle a ogni costo misurarsi: iscritte nella realtà del mondo.

Quel che alla fine risulta dall'analisi di Isaiah Berlin è — per servirsi della metafora da lui proposta — che Tolstoj, essendo «volpe» e sapendo molte cose, era poi (e non già credeva di essere) anche istrice, e ne sapeva una molto grossa. La quale, del resto, l'autore stesso indica molto acutamente a varie riprese, e in particolare là dove parla del senso che Tolstoj aveva dell'«inesorabile potere del momento presente»; del fatto, cioè, che si è dove si è, tutti insieme, e a nessuno, del presente, è data né la scienza, né il potere di dominarlo. Questo è un limite altrettanto certo quanto il fatto più massiccio. «Essere nella Storia» significa questo, e non significa nulla.

NICOLA CHIAROMONTE



Marcell Proust a venticinque anni.

LETTERE FRANCESI

LA MADRE DI MARCEL

A differenza di Baudelaire, che davanti a M.me Aupic si scoprì nella sua grandezza e nella sua miseria, Proust volle essere per sua madre sempre e soprattutto lo «cher petit», il «pauvre loup»: per amore e pietà e riverenza, ma anche per egoismo.

DI GIORGIO ZAMPA

NON C'È dubbio che la lettura di un epistolario è spesso difficile, qualche volta addirittura pericolosa; e sempre m'è parsa singolare la disinvoltura con cui, il più delle volte, essa viene compiuta. Non alludo all'interesse per i fatti esterni, per la vicenda o l'aneddoto, che nel lettore comune, di solito, prevale sopra ogni altro: ognuno cava dalle proprie letture quello che può, e, in fondo, se un carteggio giova a dare un'idea dell'ambiente, delle relazioni, del genere di vita di un determinato personaggio, è già qualche cosa. Non deploro neppure la curiosità con cui altri lettori scorrono epistolari, cose si dice, ghiotti, alla ricerca di sensazioni violente; anche questo è peccato veniale, e mancherei di spirito a infierirvi sopra. No, la leggerezza che ho lamentato è di diversa e più sottile natura: appunto per questo più meritevole di attenzione. Definirla non è facile; diremo che essa consiste all'incirca, nel considerare le lettere come forme chiuse, in cui è depositata una verità: intatta ed evidente, da potersi osservare in ogni momento, come in una vetrina. Alla sua origine è forse l'equivoco per cui, da un pezzo a questa parte, curiosamente si scambia la verità dell'arte con quella della vita.

Un'opera d'arte, per il fatto di essere tale, ha sempre in sé una propria verità, che è quanto dire la sua ragion d'essere: e tale verità si può chiamare la verità. Una lettera invece, quando è veramente un mezzo scritto di comunicazione, una volta esaurita la sua funzione pratica, tolta dalle condizioni di tempo e di luogo, dall'occasione che la provocò, in sé e per sé è sempre dubbia, ambigua, contraddittoria testimonianza. Un epistolario, rappresenta una raccolta di materiale, un insieme di documenti da interpretare uno per uno, senza però mai perdere di vista il nesso con gli altri; avendo sempre presente l'ovvia ma di frequente trascurata premessa che in ogni lettera va soprattutto considerata la energia di reazione: che la figura del destinatario, cioè, ha in essa una funzione essenziale. Per questo le biografie formate, con raccolte di lettere e presentate con l'ingenua presunzione di offrire la sola immagine autentica d'un dato personaggio, mancano senza rimedio al loro scopo.

Vi sono uomini per i quali la lettera rappresenta un perpetuo ali-

bi, un mezzo di giustificazione di nanzi a loro stessi: sono convinti di scoprirsi interi e invece elaborano soltanto immagini di sosia. Altri conoscono troppo bene la strumentalità della lettera e sulla carta lascia passare, ben dosata, la parte di verità che vuole. Per non parlare dei corrispondenti-seppia, che impiegano il mezzo epistolare come quel cefalopode, appunto, la sua nuvola d'inchiostro: per eclissarsi. Ma a che pro insistere in un elenco che, ovviamente, potrebbe continuare all'infinito, le combinazioni essendo, nella realtà, innumerevoli? Limitiamoci a concludere che, sia rispetto a un personaggio che ad un'opera d'arte, non possono esistere epistolari-chiave (in senso assoluto s'intende); e che con molta cautela sono da considerare quelli che dovrebbero «introdurre» o «preludere» alla conoscenza dell'opera o del personaggio stessi.

Nella *Correspondence avec sa mère* di Marcel Proust, apparsa di recente a cura di Philip Kolb (Plon

ed.), subito ad apertura di prefazione è detto che il volume «potrebbe essere un capitolo epistolare cavato dal romanzo. Sembra d'essere a Combray ecc». Ecco la disinvoltura che deploro: l'errore di considerare insieme l'opera d'arte e un mezzo pratico di comunicazione quale sempre è la lettera. L'alchimia cui dobbiamo la *Recherche* è tanto misteriosa che la pretesa di ricondurre alcuni suoi motivi centrali a menzioni o allusioni contenute in queste lettere mi sembra davvero ingenua, se non indiscreta. Con ciò, si capisce, non si nega l'esistenza di un rapporto: esso, ovviamente, esiste, come una equazione di cui si conoscono termini e risultato: ma lo svolgimento è, e rimarrà, c'è da credere, in mente Dei.

Fissiamo intanto alcuni punti essenziali, a proposito della corrispondenza rammentata. Proust scrisse queste lettere dai sedici ai trentaquattro anni, e cioè dal 1887 al 1905. Secondo un vecchio e inac-

cevole schema biografico, si tratterebbe degli anni d'una infanzia «ritardata» o «prolungata», quelli della pubblicazione di *Les Plaisirs et les Jours*, delle traduzioni da Ruskin, degli articoli sul *Figaro*. Ma dopo la rivelazione dell'inedito che porta il titolo di *Jean Santeuil*, il romanzo cui Proust dovè lavorare dal '96 al '900, essi debbono già considerarsi anni di travaglio, di segreta e febbrile attività, in cui l'apprenti-sorcier cercava e sperimentava quella che poi avrebbe chiamato la sua «scoperta», per fissare in essa, traverso di essa, la parte migliore della sua vita. Nelle lettere alla madre, la persona che più di ogni altra seguiva il figlio nella sua attività intellettuale, gli accenni alla redazione del romanzo, un lavoro tanto diverso e superiore ai precedenti, che dovè impegnare Marcel per lunghi periodi, sono rari e insignificanti. Si arguirebbe da ciò che se Marcel dinanzi alla madre si atteggiò sempre a vittima della cattiva salute, incapace di attività continuata, offrendo di sé quell'immagine di *amateur* d'ingegno, raffinato e irritante («Un Bernardin de Saint-Pierre dépravé» lo definì France), che in seguito tanto gli avrebbe nociuto; di fatto invece, e in una solitudine e con uno sforzo di cui queste lettere sono indiretta e sgomentevole testimonianza, egli si stava cimentando nell'impresa che doveva costituire la ragione e il martirio della sua esistenza. L'attività che oggi più ci interessa rimane, anche qui, oscura; finché altri inediti non vedranno la luce, sul periodo d'incubazione della *Recherche* si continua a sapere ben poco.

Un altro punto di cui è necessario tener conto è che nei rapporti con la madre ogni accenno all'omosessualità è, naturalmente, escluso, (a meno di non vederne uno nella lettera LXXII, là dove è questione di un certo dottor Cottet?). Se si pensa all'angoscia che dovè accompagnare, in Proust, la scoperta e poi la pratica della sua eresia, è lecito immaginare quanta forza, nei confronti della madre, dovette acquistare altri motivi, per compensare quel motivo centrale e interdetto. L'importanza data alla salute, la meticolosità con cui vengono partecipati insignificanti o crudi o dolorosi particolari relativi allo stato fisico di Marcel, sono una caratteristica costante di questa *correspondence*. Non si vuol qui dubitare della precarietà della salute di Proust: il male o i mali esistevano (anche se suo padre, il prof. Adriano, li riteneva immaginari), ma sta di fatto che un così completo e, nella sua ingenuità, a volte comico abbandono alle istanze dei propri precordi inevitabilmente fa pensare a una fuga, alla ricerca di un alibi decisivo, mostruosamente circostanziato, tale da assorbire ogni attenzione, distraendola da altre direzioni.

Ciò premesso, inquadrando pure la corrispondenza nei suoi limiti di tempo: la prima lettera è presentata dal Kolb con la data del 1887 e rimonta dunque all'epoca in cui Marcel frequentava il *Lycée Condorcet*; l'ultimo biglietto, del 1905, precede di poche settimane la scomparsa della madre, avvenuta appunto nel settembre dello stesso anno. Eventi di rilievo di tale epoca furono il «volontariato» a Orléans di Marcel, la morte del padre e dei nonni materni, l'*Affaire Dreyfus*, al quale si appassionarono mamma e figliolo, alcuni viaggi di studio o per villeggiatura.

Le lettere di Jeanne Weil Proust qui pubblicate basterebbero a provare le alte qualità di spirito della signora: donna intellettualmente dotata, colta, con sicura capacità di osservazione e sottilissimo senso del comico, come del resto ce l'avevano descritta numerose testimonianze. Lasciamo stare la questione della influenza esercitata dalla madre su Marcel, sulla sua vocazione e formazione: quesiti del genere sono tanto agevoli a porre quanto insolubili non appena si stringono da vicino: teniamoci al concreto e constatiamo come il «tono» della prima parte della corrispondenza, che è la migliore, è dato dalla madre. Marcel si adegua ad esso: davvero meravigliosamente, come si può vedere subito alla prima lettera, mirabile nella sua scioltezza, *verve*, giocosa cattiveria: ma senza arrivare alla levità, alla fermezza, alla finezza della sua corrispondente, grande lettrice di Madame de Sévigné e della Du Deffand. A sedici anni Marcel è in sintonia, se così si può dire, con lo spirito materno, anche se la sua forza è ancora in fase di sviluppo; peccato che non ci sia dato di leggere un maggior numero di lettere della sua prima età. Nelle poche qui presentate, il giovinetto appare in sembianze piene di *charme*, mentre dopo il periodo del servizio militare il suo atteggiamento comincia ad acquistare una fissità di contorni che manterrà sino alla fine.

Posso credere che lei sapesse di lasciarmi e che non abbia potuto farmi raccomandazioni, angosciata, forse, per dover tacere; sento che la causa della mia salute sono stato il dispiacere, il cruccio della sua esistenza... Ma lasciarmi per l'eter-

nità, sapendomi così poco capace di lottare nella vita, anche questo dovè essere per lei un grande supplizio. Dovette capire la saggezza dei genitori che, prima di morire, uccidono i loro figlioli. Come diceva la suora che l'assisteva, per lei avevo sempre cinque anni...».

Così si confidava Proust con Robert de Montesquieu, quando sua madre fu scomparsa: sotto la spinta del dolore e forse del rimorso, esprimeva due caratteri essenziali dell'atteggiamento tenuto verso la signora: la malattia e l'inattitudine alla vita. Quasi tutte le lettere a madame Weil svolgono il motivo della salute o quello delle difficoltà pratiche, in genere pecuniarie: due diversioni che garantivano la solidità del rapporto, proteggendolo dalla minaccia di elementi devastatori. Marcel, che sente l'importanza di tale difesa, si abbandona ad essa senza riserva: giungendo a dimenticarsi completamente, a smarrire, cioè, ogni senso del comico. Effetti della cascara, ore di sonno, dose di trional o di filolina, bicarbonato, raffreddamento, riscaldamento, sigarette per l'asma, mutande o corpetto di flanella, il repertorio non ha fine; le preoccupazioni di Marcel per la propria salute vengono comunicate alla madre con minuziosità e accanimento erariali, fino a estremi del genere: «Vero è che, non appena io sto bene, siccome la vita che mi fa star bene ti esaspera, tu butti tutto all'aria sino a farmi stare di nuovo male. Non è la prima volta. Stasera ho preso freddo: se la conseguenza è un attacco d'asma (che sento imminente), date le circostanze, non dubito che sarai di nuovo buona con me, quando sarò nello stato in cui ero l'anno scorso alla stessa epoca. Ma è triste non poter essere insieme salute e affetto...».

Il passo, abbastanza dimostrativo, è del 1902, Marcel aveva trentadue anni. Del 1903 è questo inizio di lettera: «Cara mamma, uscire m'ha dato oppressione, ma ho fatto la stupidaggine di tornare a piedi, così sono rientrato intirizzito ecc. Ma ho pensato a te con tanta tenerezza che, non avessi avuto timore di destarti, sarei entrato nella tua camera. E' forse il ritorno dell'asma e della febbre del fieno la mia vera natura fisica, che mi ha procurato questa pienezza della mia vera natura morale? Non so, da tanto tempo non pensavo a te con tale parossismo di effusione...».

Quando Mann volle provare a esaminare da vicino l'azione esaltante, arcanamente rivelatrice e mistificatrice del male, dovè scrivere le migliaia di pagine della *Montagna Incantata* e del *Dottor Faustus*: epoche della tubercolosi e della sifilide. Chi oserà mai affrontare l'esame del rapporto esistente tra l'asma e la *Recherche*? Nelle lettere alla madre l'asma è lo schermo dietro il quale quasi costantemente si tiene Proust. La figura che intravediamo è di necessità confusa: simpatia, intuizione potranno aiutarci a rendere meno vaghe certe linee, a tratteggiare alcuni vuoti, ma il risultato sarà modesto. A differenza di Baudelaire, che davanti a madame Aupic si scoprì nella sua grandezza e nella sua miseria, Proust volle essere per sua madre sempre e soprattutto lo *cher petit*, il *pauvre loup*: per amore e pietà e riverenza, s'è detto. Debbo aggiungere: per egoismo? E sia, se lecito è arrivare a tanto nell'indiscrezione che sempre si commette quando si discorre di libri come questo.

GIORGIO ZAMPA

PARNASO

GL'INGLESI hanno imparato che *To be or not to be, that is the question*, si può dire *Biti ili nje biti, vot vichom vopros*. Questo è accaduto a Bodmin, in Russia: lo hanno detto gli allievi della Scuola Militare di Linguistica.

ALCUNE dichiarazioni dello storico e filosofo inglese Bertrand Russell sulla censura; l'oscenità in letteratura; la maggiore età; l'adulterio; la religione; l'ipocrisia.

(Sulla censura e l'oscenità). La censura serve a impedire che si rifletta su ciò che riguarda la politica e le questioni sessuali; per il primo argomento, non riesce così bene come per il secondo. La censura provoca le cose che proibisce; non dovrebbero esserci leggi contro l'oscenità in letteratura. Si pensa in generale che l'ignoranza delle questioni sessuali sia una virtù; lo stesso capita in America col comunismo; tali limitazioni al sapere sono pericolosissime. (Sulla maggiore età). I grandi amatori della storia oggi sarebbero considerati dei delinquenti precoci: Elena di Troia, quando fu rapita, aveva dodici anni. (Sull'adulterio). Nello Stato di New York un uomo è punito con la prigione per il delitto d'adulterio; eppure, ci sono molti uomini che tranquillamente passeggiano per le strade. (Sulla religione). Molto di ciò che si nasconde dietro la parola «religione» è un non senso. (Sulla ipocrisia). Non ci si preoccupa dell'ipocrisia quanto si dovrebbe. Un politico non sarebbe tale se non fosse un ipocrita; ma non si deve condannare il politico, piuttosto chi gli dà retta. L'ottantunenne lord Russell ha fatto queste dichiarazioni durante le riunioni del Circolo femminile inglese della stampa. Ha esordito dicendo: «La oscenità è ciò che turba un vecchio magistrato ignorante».



La madre di Proust, Madame Jean Clémence Weil.

★ CRONACHE DELLA SERA ★

MUSICA

DUE MAESTRI

ASCOLTARE al violoncello e al pianoforte il duo di Mainardi e di Zecchi, come lo si è ascoltato alla Filarmonica Romana, in uno dei più bei concerti di questo anno, significa dimenticare per qualche ora le piccole e grosse delusioni che la musica riserva a chi ne segue le sorti, invero assai disuguali, nel nostro paese. Questa volta invece si poteva guardare con intima soddisfazione a questi due musicisti, che godono con ragione di una fama così diffusa e tengono alto il decoro dell'arte strumentalistica fra noi, potendo competere con quanto di meglio si faccia in questo campo anche fuori.

Oltre alla perfezione conseguita nei rispettivi strumenti, i due interpreti hanno in comune l'esperienza di direttori d'orchestra. Zecchi è ormai direttore provetto; alcune delle sue esecuzioni e specie quelle delle Sinfonie di Schumann sono citate ad esempio nel loro genere. Mainardi è, invece, ancora un neofita del podio, ma già affermatosi; noi non abbiamo ancora avuto occasione di ascoltarlo, ma siamo molto incuriositi dalle voci che ci giungono su questa sua attività.

Quelli che non sappiamo come abbia preso tale tradimento dopo una fedeltà così lunga, è il violoncello di Mainardi; poiché il nostro musicista ha corrisposto col suo strumento come i coniugi innamorati che finiscono con avere lineamenti simili. Infatti a guardarlo bene egli nella testa e nel collo somiglia ad un violoncello, e questo lo dicono anche i suoi amici. La sua identificazione con lo strumento avrebbe tentato da fantasia di Hoffmann, gli avrebbe fatto forse immaginare che se, la notte, Mainardi sogna di eseguire musica in un concerto, le corde del violoncello si mettono a suonare da sole nel buio della custodia. Si può anche supporre che, se egli trascura lo strumento per altri amori, la sua vernice si fa opaca e brutta come il viso delle persone gelose. E' nota la sensibilità quasi metafisica della vernice dei violoncelli, e il loro strano comportamento a contatto con la pelle delle donne che si dice «mangi la vernice» degli Stradivari. Ma forse sono leggende; oppure è difficile trovare oggi ancora vernici così attive, o radiazioni di pelli così brucianti.

Comunque stiano tali arcani, è facile immaginare quale possa essere stato l'interesse del concerto alla Filarmonica, in cui questo incomparabile paio ha eseguito Beethoven: le tre ultime Sonate per violoncello e pianoforte e cioè l'op. 69 in la maggiore che appartiene al periodo di mezzo, quello per intenderci della Quinta, della Pastorale, dell'Appassionata, dei Quartetti op. 59, del Fidelio ecc.; e, oltre a questa, le due Sonate dell'op. 102, le ultime che Beethoven abbia scritto per pianoforte e violoncello, espressione quanto mai tipica e significativa di quello che si chiama il suo «terzo stile». Specialmente la seconda di queste sonate con il suo Adagio Cantabile e la Fuga finale ci introduce in una di quelle regioni dell'ultima maniera beethoveniana, in cui la musica si è quasi completamente distaccata dall'elemento sensibile, sia quanto a vita delle passioni, sia quanto alla veste sonora che nulla ha più di acusticamente sensuale o, meglio si direbbe, di fenomenico; poiché il fenomeno, l'apparire dell'intimità nel suono, è ridotto al minimo necessario, come in certi asceti ci bastano i più tenui alimenti. Qui il musicista ha spinto la sua interiorità al limite, si è messo veramente sulle frontiere della attività estetica, in una specie di alidà dell'arte o di «più che la musica»; e si interna a spirale nei labirinti di un orecchio metafisico, che non è più questo o quell'orecchio dell'artista determinato, ma l'orecchio in sé, il noumeno dell'orecchio.

Queste ultime opere di Beethoven hanno molto tardato a giungere alla comprensione di uditori normali; ma vi sono giunte. Dirò di più, hanno conquistato il gusto delle ultime generazioni. Una interpretazione come quella di Mainardi e di Zecchi, perfetta sotto ogni riguardo, è non solo indicativa della grande classe dei due maestri, ma fa anche il punto sulla fortuna di queste ultime opere beethoveniane nella seconda metà del Novecento. Dalla incomprendenza di una volta si è passati a una preferenza quasi esclusiva e, se ci si permette di dirlo, troppo esclusiva; perché in essa si smarrisce di frequente l'equilibrio critico rispetto alla precedente opera di Beethoven, che ne risente quasi una caduta di valori. E in questo ci si sbaglia no-

tevolmente, a quel che noi possiamo intendere, fino a cadere in un grave errore estetico che spesso si vede ricorrere nel giudizio sulle opere di musicisti o poeti la cui opera abbia avuto un lungo arco di attuazione nel tempo e varie fasi di sviluppo.

Si possono a questo proposito notare alcuni schemi critici, discretamente esteriori. Chi ama nell'artista l'espressione più giovanile, la gemma della sua pianta, chi l'espressione della rigogliosa maturità, altri infine i suggerimenti cavernosi delle querce decrepite o il ramo tragico dell'albero fulminato. Come si crede di scorgere tre stili in Beethoven, si possono vedere tre Michelangeli, quello della Madonna di Bruges, l'altro della Sistina e l'ultimo della Pietà Rondanini. Oggi il gusto del secolo parteggia per la Pietà Rondanini e per gli ultimi Quartetti di Beethoven. A noi sembra questa una veduta materialisticamente temporale: poiché l'artista è intiero in ognuna delle sue opere attuate, l'Adagio della Nona è già nelle prime Sonate per pianoforte, il Settimino ha i suoi incanti, è il fiore della pianta con petali che cadranno, colori che si offuscheranno ben presto, profumi che svaniranno del tutto. L'artista perde in un senso ciò che acquista in un altro. La sestina dantesca «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra» non teme del Paradiso. A noi piace ammirare certe opere del primo Beethoven come e più delle ultime, con un senso di crescente meraviglia per la felicità del dono: solo un albero così poteva dare dei fiori così.

Tornando al nostro concerto, vi abbiamo appunto notato come la fortuna critica, il momento di voga che oggi gode il terzo stile di Beethoven si faccia sentire anche in interpreti estremamente seri e solidamente formati, i quali si orientano in un genere di esecuzione dal suono rarefatto e trascendente e non sanno poi più far vibrare la corda della interpretazione che ci vuole per le altre opere di Beethoven. Nel nostro caso diremo francamente che la famosa Sonata in la maggiore op. 69 ha fatto le spese della festa, che era una festa tutta in onore delle altre due Sonate. La Sonata in la maggiore è notoriamente una di quelle folgoranti espressioni del Beethoven di mezzo in cui corpo e anima dell'opera d'arte sono più intimamente fusi nel suono, e l'elemento sensibile della musica è come scaldato e illuminato dall'interno, al pari di un viso che si sbianchi o arrossisca alle vampe dei sentimenti. C'è una genialità rapida nel taglio dell'opera, un felice concludere e passare da una conquista a un'altra, che fa pensare veramente ad Arcole, a Lodi, ad Austerlitz. Vittorie fulminee dell'artista sulla sua materia. La esecuzione di queste opere centrali di Beethoven vuole dagli interpreti qualche cosa di quello stesso slancio, almeno una scintilla di quel fuoco. Orbene, quando dopo le due Sonate dell'op. 102, Zecchi e Mainardi sono passati all'op. 69 ci è sembrato che vi mettessero un minore impegno espressivo e Mainardi in particolar modo lo abbiamo sentito qui con tutto il suo più compassato distacco di virtuoso, come un consigliere aulico intento ad arrotondare i periodi della Sonata, più che a comunicarne l'intimità vita. Forse, fissando in quel momento il suo violoncello ci parve che la sua vernice fosse opaca come il viso delle persone gelose. Forse lo strumento in quell'istante si ricordava di essere stato tradito.

GIORGIO VIGOLO

★

UN FILM sulla Messa, in technicolor, è annunciato per l'Anno Mariano. Sceneggiatore, sarà François Mauriac. Intanto la censura vaticana non trascura gli altri films.

LEGGIAMO nella Gazette de Lausanne: «Il nostro articolo era già composto quando abbiamo appreso che un critico di Zurigo non aveva più il diritto di dire il suo pensiero su un film senza che gli si rifiutasse definitivamente l'ingresso nel cinematografo dove si proiettava la pellicola. Non parlerò della decisione del Tribunale federale. Pare che si debba modificare la legge. Per un critico, ci sono due soluzioni: dire onestamente che cosa pensa di uno spettacolo — come ha fatto il nostro collega di Zurigo — oppure pubblicare una pagina bianca. Ogni altra soluzione è un attentato alla libertà di pensiero. Qual è la vostra preferenza? Firmato: Frank Jotterand». Sarebbe uno spago bianco.



Marilyn Monroe durante il suo giro in Giappone visita una base americana.

TEATRO

TARTUFFE

LES MARQUIS, les précieuses, les cocus et les médecins ont souffert doucement qu'on les ait représentés, et ils ont fait semblant de se divertir... mais les hypocrites n'ont point entendu raillerie — scriveva Molière nel 1667, dopo la prima proibizione del Tartuffe.

Tre secoli dopo, François Mauriac, ogni volta che ha avuto occasione di parlare di Tartuffe, ha votato piamente il suo creatore alle fiamme dell'inferno. L'interpretazione conformista che ne dette Jouve, cercando di fare del falso devoto una specie di anima tormentata alla Mauriac appunto, ebbe, si, i suffragi del celebre cattolico; ma Molière non ha ancora avuto il suo perdono. Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez: la lugubre invettiva di Bossuet contro l'autore di Tartuffe echeggia tuttora. Non a difesa della finta pietà, da da sopprimere, ma fervida di santo sdegno contro chi, avendo osato provocare il pubblico riso con lo spettacolo della finta devozione, ha fatalmente gettato il sospetto anche su quella vera. Giacché, se si ammette che la religione si possa fingere, come si farà poi a distinguere la finta dalla vera? Questo è il sospetto che ferisce l'animo del devoto. La lotta della fralezza umana col peccato, sotto l'occhio infallibile di Dio, è tutta intessuta d'ambiguità; ma solo all'occhio dell'empio essa parra ipocrisia. Fingersi religioso e non esserlo, per un verso è impossibile: come spiegare, infatti, una simile finzione? D'altra parte, il religioso sa bene che l'ipocrisia religiosa esiste; ma è cosa che riguarda i credenti e deve rimanere fra loro: agli occhi del profano, conviene nascondersela. Soprattutto, non si può ammettere che se ne parli in linguaggio profano. Ed ecco il credente sincero costretto a coprire l'ipocrisia.

Oltre a attaccare la potenza della «Compagnie du Saint Sacrement», Molière, col Tartuffe, profanava un segreto. Bastava questo a dichiararlo empio e meritevole del rogo.

Ma la satira di Molière, per legata che sia indissolubilmente alla polemica antigesuita e per quanto bene abbia servito in appresso la causa anticlericale e antireligiosa, non ha disturbato soltanto i devoti.

Napoleone, per esempio. Las Cases racconta che, dopo la lettura del Tartuffe che gli fu fatta una sera (e che egli, del resto, ascoltò piuttosto distrattamente) l'ex-Imperatore ebbe a concludere che la commedia era certo ingegnosa, ma che probabilmente anche lui, se avesse avuto da decidere, l'avrebbe fatta

proibire. Lì, sicuramente, non si trattava né di devozione, né di difendere i gesuiti, né di nostalgia di un ordine fermo. Parlava la ragione di Stato moderna, ed è sintomatico che fosse più severa (e più favorevole all'ipocrisia) di quella di Louis XIV.

Con l'ipocrisia non si scherza. Non si può prendersi gioco di lui senza offendere le virtù che egli finge; le quali egli finge perché sono sacre, il riparo più sicuro delle sue ambizioni; fingendole, le sconsacra; sconsacrando, insinua il dubbio che siano false. Ma come possono esser false le virtù in cui molti credono e che molti praticano, sanzionate dall'esistenza di una Chiesa, di uno Stato o di un partito? D'altra parte, è anche certo che le virtù schiette non si possono fingere: l'ipocrisia trionfa solo fra le virtù corrotte e le fedi inaridite; altrimenti, è una frode occasionale. L'ipocrisia è un politico il quale sa cogliere il momento in cui le virtù consacrate si prestano alla contraffazione e si lasciano sfruttare a fini di dominio. L'inganno morale è possibile in qualunque società. Ma per l'ipocrisia solida, quella che impone il rispetto dei più, ci vuole una società in cui le virtù consacrate si prestano alla contraffazione e si lasciano sfruttare a fini di dominio. L'inganno morale è possibile in qualunque società. Ma per l'ipocrisia solida, quella che impone il rispetto dei più, ci vuole una società in cui le virtù consacrate si prestano alla contraffazione e si lasciano sfruttare a fini di dominio.

Se, come si racconta, Molière ebbe a osservare che l'ipocrisia è la sola passione capace di difendersi con le stesse armi con le quali la si attacca, dev'essere che, di fronte all'ipocrisia, egli rimase a lungo perplesso, affascinato, paralizzato dalla rabbia di non poterlo cogliere in flagrante. La passione è cieca, come si dice: più è vera e violenta, meno è capace di riconoscersi. La satira dell'avarietà o della medicina fa ridere anche l'avaro o il medico ipocrite; giacché, né l'uno si considera avaro, ma solo economo in un mondo di scialacquatori, né l'altro impostore, ma piuttosto emissario della Scienza fra gli ignoranti; per offenderli, bisogna chiamare l'uno avaro e l'altro ciarlatano personalmente. Ma la satira dell'ipocrisia è sempre una satira ad hominem, cioè della Virtù, Idea o Ragione Superiore dietro la quale l'uomo ipocrita si nasconde: più si rincorre lui e più si colpisce il suo travestimento. Non ci sarebbe l'ipocrisia, infatti, se la Virtù di cui egli si copre non potesse servire da maschera.

Nessuna cautela poteva fare che il Tartuffe non fosse la satira della religiosità gesuita, perché di quello si trattava e non di un falso baechetone che s'introduce in casa d'altri per sedurre la moglie e impadronirsi delle sostanze del mari-

to. Quelli che trovano il Tartuffe esteticamente debole perché troppo aspro e poco distaccato dimenticano che l'ipocrisia non è, come l'avaro, una maschera: è un uomo senza volto, senza passione, senza realtà sua nessuna, tranne i residui di umanità che lo tradiscono: nel caso di Molière, l'ingordigia, la voglia di femmina e l'avidità di danaro. Il resto è volontà di dominare mettendosi, con infallibile zelo, dalla parte del Bene: non lo si poteva descrivere senza fare la caricatura di una religione che poteva così facilmente esser finta, eppure esser creduta. Il sarcasmo polemico era nella natura stessa del tema, dato che non era in questione un «vizio» individuale, ma una deformità morale dell'epoca: di tutte, quella più ripugnante alla natura di Molière.

Quelli, d'altra parte, che trovano ingiusto il Tartuffe perché la pietà vi si riduce a un mezzo per tastare le gambe alle donne e estorcere atti di donazione ai creduli, commettono lo stesso sbaglio degli antichisti di felice memoria, i quali appunto riducevano la commedia a simili spunti di propaganda. Ma l'essenziale del Tartuffe è il procedere impassibile dell'ipocrisia fino a un passo dal suo trionfo finale: nella prima scena, Molière ci mostra già l'intera famiglia in rivolta contro Tartuffe; eppure l'ipocrisia, per l'interposta persona di Madame Pernelle, li tiene tutti a bada. Dopodiché, la sua potenza e la sua temerità non fanno che crescere. Per due atti, Tartuffe non appare, ma incombe minaccioso. Se non fosse che Molière ci aveva ispirato fin da principio un sano ottimismo mostrandoci, nella tempestosa Dorine, la vitalità delle forze in campo contro il tetro nemico, si potrebbe parlare d'incubo. La credulità di Orgon ha certo qualcosa di allucinante: è la beatitudine dell'uomo che ha trovato una fede e non conosce più nemmeno la possibilità dell'incertezza. Quasi ci si meraviglia, al quarto atto, che il branciarlo di Tartuffe addosso a sua moglie basti a scuoterlo. Orgon si sveglia, infine. Ma è per vedere Tartuffe gigantesco davanti a lui, in una strapotenza nutrita della sua gran fede. Nè è del tutto irrilevante (benché convenzionale e cortigiano nello svolgimento) che, alla fine, il potere conquistato da Tartuffe non possa esser rovesciato che dall'intervento personale del Sovrano.

Dell'interpretazione di Tartuffe da parte della Compagnie Stabile del Teatro di via Manzoni, condotta da Memo Benassi, non c'è, purtroppo, da dire alcun bene. All'inizio, Marcello Moretti nelle vesti di Madame Pernelle aveva fatto sperare in un qualche brio. Ma, lui uscito di scena, fu uno sbandamento generale. Tranne l'impegno di Lilla Brignone in Dorine, si può ben dire che la commedia non fu interpretata.

NICOLA CHIAROMONTE

CINEMA

STORIE POETICHE

UN TEMPO, quando ancora la società ne tollerava l'esistenza, i precettori avevano soprattutto il compito di indicare in forma categorica quello che non si deve dire, non si deve scrivere, non si deve fare. Potevano essere personaggi puntigliosi, poco intelligenti e persino ridicoli; ma erano utili. In qualche modo finivano per aver ragione di molti errori volgari; e insegnavano al meno il rispetto per una cosa che, secondo la tradizione classica, si trovava al principio di ogni velleità culturale: la misura. Le buone maniere, dicevano i vecchi educatori, sono tanto diverse dalle cerimonie quanto l'eleganza è diversa dal lusso. E il buon gusto è tanto lontano dall'esagerazione quanto il vero è lontano dal falso.

Sono occorsi più di due secoli perché questi sani concetti informativi venissero trasferiti, con il necessario rigore critico, nel dominio dell'arte. Non è stato facile convincere l'uomo comune, assetato di bellezza, che l'aggettivo poetico non serve affatto per fare della poesia, come l'aggettivo pittoresco non serve per creare valori pittorici. Diremo di più: è stato così poco facile che l'uomo comune non è ancora convinto.

Negli spettacoli più ordinari — un paesaggio, una rappresentazione teatrale, un film — l'uomo comune è naturalmente trasportato a vedere l'Arte dove c'è soltanto la pretesa artistica. Ed è quasi impossibile fargli intendere che una visione veramente estetica delle cose rimane del tutto indifferente davanti agli effetti poetici, che le cose sembrano voler imporre.

Chi conosce anche superficialmente la breve storia del cinema, sa bene che i soggetti artistici sono i meno adatti per fare un bel film. Non perché siano i più pericolosi, i più difficili; al contrario, perché sono i più facili. Una storia poetica è quella che, alla lettura, entusiasma tutti: produttore, regista, attori, commercianti e impiegati delle case cinematografiche. Purtroppo, l'entusiasmo non è uno stato d'animo favorevole alla creazione artistica. E così si spiegano tanti errori di prospettiva dei produttori, registi, attori e commercianti.

Gli esempi non mancano mai; nel nostro caso, sono addirittura esuberanti. Si presentano periodicamente nei festival, nelle mostre, nelle «proiezioni speciali». Ha ballato una sola estate, è prima di ogni altra cosa, una storia poetica; si deve a questa singolarità il successo, che gli è stato riconosciuto in diverse occasioni ufficiali. Ma a questa medesima singolarità si devono, certo, i mediocri risultati cinematografici dell'opera. L'equivoco del lirismo non dura a lungo, in nessun caso; qui, già le prime scene bastano a dissiparlo. Quando il giovane protagonista s'inoltra timorosamente nella piccola cerchia di persone raccolte intorno al feroce dell'amata, il regista trova subito modo di svelare la sua maniera. I grandi primi piani, che interrompono il movimento, sono la chiara dimostrazione d'uno stile, anch'esso poetico, appreso dalla scuola. E dalla scuola, diremo così, nordorientale vengono i lunghi indugi dell'obiettività sopra i campi arati, sopra le figure seguite in silenzio nel giro della danza, e le stesse figure riprese in controluce sul filo dell'acqua caste e nude, ansiose forse soltanto di diventare indimenticabili. A soffermarsi, esattamente come fa l'obiettività, su ogni inquadratura, su ogni dissolvenza, su ogni passaggio, si ha l'impressione inevitabile di una certa maldestrezza giovanile, di una volontà espressiva che non è stata favorita dalla grazia espressiva.

La recitazione dei due giovani attori, diligente ma non sicura, gradevole ma non inosituabile, è lontana dal rassicurarci contro il forte sospetto di dilettantismo che emana dalla successione delle scene. Sospetto, che diventa una certezza quasi squillante ogni volta che appare sullo schermo la figura dell'idiota incendiario, assolutamente fuori di stagione. E da ultimo si pensa che un po' di mestiere, o molto mestiere — nella sceneggiatura, nell'interpretazione e nella regia — è indispensabile per salvare la vaga poeticità di simili soggetti.

ATTILIO RICCIO

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

AMLETO AL NATURALE

IL GRAN merito dell'*Amleto* di Gassman e Squarzina è di rappresentare, per la prima volta in Italia, la tragedia nella sua integrità, senza tagli, senza ricuciture e senza la dannosa distrazione dei mutamenti di scena. La semplice decisione di recitare il testo così com'è, e di recitarlo su una scena unica, dà a questa rappresentazione una dignità rara, mettendo in evidenza una delle caratteristiche principali del teatro shakespeariano: quel libero andirivieni dei personaggi e succedersi casuale, e magari sconnesso, delle scene che prefigura quasi l'andamento del romanzo, e suggerisce con tanta immediatezza il legame della vicenda col vasto mondo e i suoi avvenimenti innumerevoli; sicché il dramma è l'apparizione momentanea di un significato nello scorrere del tempo e della storia anziché la commemorazione ieratica di un mito intemporale, come nel teatro greco, o di un ricordo classico, come in Racine. E' probabilmente questa la qualità che fece una volta dire a André Gide che quando il sipario cala su una tragedia di Shakespeare si ha l'impressione che la vicenda continui, mentre in Racine la storia finisce esattamente con l'ultimo verso: non è che in Shakespeare continui la vicenda, ma continuano il tempo e il mondo. Così, davanti a un ritratto di Rembrandt, sappiamo che, per profondo che sia, lì è raffigurato solo un momento della vita del personaggio.

Si può, ascoltando l'*Amleto* di Gassman e Squarzina, rimaner delusi da questa o quella scena, criticare un attore o l'altro, sentirsi in disaccordo con l'intenzione stessa dei registi, ma alla fine si è ascoltato l'*Amleto* di Shakespeare, non soltanto Gassman in Amleto.

Questo è un Amleto realista, anzi, in un certo senso, una lettura animata. Il realismo consiste anzitutto nell'assunto di accettare il testo come un fatto compiuto, recitandolo in ordine senza cercare di accentuare una scena piuttosto che un'altra, tranne che per certi effetti esteriori: movimenti di ascesa e discesa di scale, spalancarsi di porte, spostarsi di luci; ma questi rientrano pur sempre nell'idea di eseguire l'insieme del dramma anziché le singole scene, presumendo che il significato è il variare dell'accento secondo il significato sia un obbiettivamente contenuti nel procedere dell'azione e nelle parole che l'esprimono e che, lasciando la parola al testo, il senso della tragedia risulterà chiaro. Il testo, insomma, è messo in scena, vestito, animato, modulato: tutto, meno che interpretato. La tentazione d'interpretare è tenuta in sospetto come una romanticheira.

Realista in un senso molto preciso e coerente è poi l'interpretazione di Vittorio Gassman. Alla domanda: «Chi è Amleto?», si direbbe che Gassman abbia risposto: «Ma è chiaro: Amleto è la somma delle scene che lo descrivono e di ognuna delle quali le parole che egli ha da pronunciare esprimono il senso. Dimenticare l'Amleto romantico, l'Amleto pazzo, l'Amleto decadente, l'Amleto lirico del passato e accettare il seguito dei momenti di Amleto così come sono scritti e descritti uno dopo l'altro da Shakespeare significa ritrovare per la via più naturale la «psicologia» di Amleto. Il problema dell'attore è dare una logica scenica a questa continuità, esprimerla secondo uno stile. Amleto è ambiguo come Otello è geloso. L'indagine sui motivi della pazzia di Amleto è meglio lasciarla a Polonio».

L'AMLETO di Gassman è un Amleto psicologicamente ovvio per la buona e semplice ragione che il suo essere problematico è preso come un dato psicologico e basta. E' un individuo al quale capita, fra l'altro, di essere «amletico», cioè di comportarsi bizzarramente e di esprimere dei pensieri sul peso della carne, sulla morte, sulla corruzione d'ogni cosa e, in genere, sul dubbio insito in ogni pensiero. Ma, essenzialmente, quel che gli capita è di esser fatto come è fatto, di voler fare una cosa e di girarci intorno parlando e considerando invece di agire, per cadere infine vittima delle forze che egli ha provocato senza affrontarle, facendo, invece della giustizia che s'era proposto, un «macello», come si dice a Roma: destino di tutti gli irresoluti.

Tutto questo ha meriti, di cui il principale è, forse, che corrisponde a una certa sensibilità dell'epoca nostra, la quale può avere sim-

patia per Amleto, ma ha orrore dell'«amletismo», convinta come è che la necessità sia nel mondo esterno, che la verità si esprima nella volontà e che i pensieri dubbiosi non contino. C'è, però, anche una fallacia evidente.

Mettere in scena l'*Amleto* come un tutto: un'azione d'insieme, evitando le interpretazioni tendenziose, può essere un pensiero lodevole. Ma il risultato è l'interpretazione se non più tendenziosa, certo più angusta di tutte: quella che riduce al minimo e al più esteriore il significato della tragedia. Si ha, infatti, il paradosso di un *Amleto* che, insistendo sulla continuità dell'azione, non rende il movimento della tragedia, ma la riduce piuttosto a un seguito di scene di cui l'eroe, più che essere il centro e esprimere il senso, è il filo conduttore, quasi il pretesto. Se il merito principale dell'*Amleto* di Gassman e Squarzina è di essere una dignitosa lettura del testo, quasi un «recording», il suo difetto peggiore è di somigliare maledettamente a uno scenario cinematografico, dove la presenza fisica degli interpreti e i loro gesti e movimenti schiacciano inesorabilmente l'essenziale: il senso, il peso, il pregio delle parole.

LA PRESTANZA fisica e la nobiltà della dizione e del gestire di Vittorio Gassman non hanno bisogno di elogi. Ma, prendendo egli, come prende, Amleto risolutamente dall'esterno, e rifiutando gli ornamenti e accenti introspettivi tradizionali, per rimettersi ai «fatti», l'effetto complessivo non è una modulazione «naturale» del personaggio. Quel che accade è che, naturalmente, l'accento rimane sull'umore psicologicamente più ovvio del «dolce Principe»: la melanconia. Amleto, qui è melanconico dal principio alla fine, nullo l'altro che melanconico. Ora, non si dice nulla di raro se si afferma che Amleto non è soltanto melanconico, è anche ironico e pensieroso. Senza l'ironia, e soprattutto senza la pensierosità, la melanconia di Amleto, siamo giusti, non significa un granché: è un semplice «umore» naturale, mentre la tragicità del personaggio, senza parlare del suo incanto, sta nell'essere smarrito fuori della natura, in uno spazio vago e inesplorabile. L'Amleto di Gassman non pensa: dice dei pensieri. E' forse per questo che la scena più efficace, quella dove cade finalmente un accento drammatico è la scena con la madre (impersonata con notevole durezza e maestà da Anna Proclemer): lì, il realismo conviene.

Certo, è vero che, a voler spiegare Amleto, si rischia di far la figura di Polonio. Un vero Amleto non esiste, è nella natura del personaggio che non esista, visto che Amleto è un uomo che ha perduto la propria identità, invischiato nella fatale libertà dei pensieri come gli altri nella necessità delle situazioni e delle azioni: il contrario di un eroe tragico, e anche di un personaggio drammatico, un essere puramente lirico e meditativo. Eppure sta lì, è vero, è naturale, e tutti lo sentiamo colpito da un destino tragicamente semplice.

La più straordinaria tragedia moderna, quella che, se tutto il teatro (e anche tutto il romanzo) moderno sparisse, conserverebbe la immagine dell'«uomo europeo» e della sua nobiltà, è anche quella in cui il rapporto fra l'eroe e la vicenda, non solo, ma fra l'eroe e se stesso, è ironico e evasivo per essenza. Ma, se non s'interpreta l'irrealità di Amleto, che cosa rimane della storia del Principe di Danimarca?

Che dire di Anna Maria Ferrero in Ofelia? Ofelia è una figura diafana, un'ombra poetica, un essere che sta per formarsi e invece si disfa: personaggio difficile, e reso passabilmente insopportabile dalla tradizione romantica. Gassman ha guidato la giovane attrice a evitare i luoghi comuni, le nenie, le vesti candide e i fiori di prato. Del che va dato atto. Anna Maria Ferrero è una scolaria attenta e docile. Ma il palcoscenico è un luogo assai più crudele del teatro di posa. Modesta, gentile e desiderosa di ben fare com'è, Anna Maria Ferrero sul palcoscenico rimane un'ombra non soccorsa da alcun congegno: svanisce continuamente verso il fondo, anziché venire verso di noi. E' commovente, ma non come Ofelia: come un'Euridice che si dibatta invano per uscire dal regno di Plutone.

NICOLA CHIAROMONTE

CINEMA

LE BIONDE DI ANITA LOOS

ÈRARO che un produttore rischi tutti i mezzi di un'impresa di grandi dimensioni su un soggetto idiota; più raro ancora che l'esito finale risulti in tutto conforme all'aspettativa, senza il minimo errore, né in eccesso né in difetto. Di solito, il soggetto idiota è trattato con prudenza, tatto e avarizia; si pretende che rimanga economico nel corso della lavorazione e diventi brillante alla fine, per il pubblico. *Gli uomini preferiscono le bionde* è forse l'ultimo e più importante esempio di un film condotto con metodi rigorosi su un progetto rigorosamente idiota: una produzione quasi illimitata al servizio d'un'idea meno che limitata. A quante considerazioni si presta una circostanza così eccezionale.

Semberebbe che il primo insegnamento utile di un simile successo sia questo: non bisogna sopravvalutare l'intelligenza del pubblico; meglio, non bisogna valutarla affatto. Un film s'impone per la sua importanza allo stesso modo che una persona s'impone per la sua ricchezza. Le critiche sul carattere, la natura, il valore dell'uno o dell'altra non toccano la loro sostanza. Un miliardario, benché si dimostri un imbecille, resta un miliardario; un grande film, benché insignificante, resta un grande film. E' soltanto un incidente spiacevole che il nostro incontro con loro non ci sia di alcun profitto.

Non occorre molto per accorgersi che *Gli uomini preferiscono le bionde* è stato concepito, studiato, eseguito e lanciato come un grande film. La tecnica della ripresa, la distribuzione delle parti, la scenografia e i costumi, il commento musicale, la fotografia, — tutti gli elementi a disposizione di una grande impresa cinematografica concorrono ostentatamente ad attribuire a questo film una misura superiore al normale. Tutti, meno l'intelligenza.

Il soggetto è, senza dubbio, il più povero, il più vecchio, il più superfluo che si potesse ragionevolmente scegliere tra i tanti del genere esistenti in archivio. Anita Loos fu una *bestseller* dei giorni della nostra infanzia; a giudicare da questo suo ritorno in veste cinematografica, non deve aver perduto nulla di quella clamorosa banalità che, allora, fu la tentazione più forte a non leggerla.

La regia di Hawks è la più esatta, la più prevista, la più impersonale, che un uomo di mestiere sia in grado di offrire con perfetta coscienza al suo produttore. Non c'è primo piano, non c'è movimento, non c'è passaggio che non venga precisamente nel punto, dove qualunque sceneggiatore annoiato avrebbe scritto sul suo copione «p.p.», «carrello», «dissolve».

Ed ecco le due ragazze, le protagoniste. La bionda è una sola; ma, evidentemente, vale come concetto universale del biondo. La bruna, invece, ha una funzione particolare di complemento. Per una storia così scialba, che si svolge — in un'epoca «contemporanea» solo per convenzione, occorrevano fatalmente personaggi composti con il massimo di superficialità e il minimo di intensità: figure ben colorite, sorridenti, inespressive. A Jane Russell le risorse di una fotografia attentissima hanno saputo restituire qualcuno degli anni spesi nella vita faticosa degli stabilimenti; così, il rammarico di non trovarla seducente come la pubblicità prometteva, è stato minore. Ma la giovinezza ancora presente e viva di Marilyn Monroe ha reso la delusione più amara. Almeno una volta, l'obbiettivo avrebbe potuto sorprenderla in un atteggiamento naturale, invece di tenerla severamente imprigionata in quadri costruiti secondo il gusto dei gabinetti fotografici. Forse, bisognava suggerire a qualcuno, responsabile, l'idea abbastanza ovvia che gli abiti troppo accollati non si addicono a Marilyn Monroe; che una donna sciocca, per riuscire irresistibile, non deve essere mai brutalmente stupida; e infine, da un punto di vista assai più generale, che l'immagine della voluttà nasce non dal corpo, ma da una certa astuzia dell'intelletto che lo fa apparire colpevole in anticipo.

ATTILIO RICCIO



Hollywood. Linda Christian e Jimmy Durante a un ballo mascherato.

MUSICA

PUNTA DI DIAMANTE

L'ESECUZIONE dei Quartetti di Beethoven che si fa annualmente, di questo periodo, nella Sala Accademica di S. Cecilia in Via dei Greci, è stata quest'anno affidata in parte (perché una metà circa delle sedici composizioni fu prima interpretata dal quartetto Loewenguth) a un complesso d'archi di Vienna che gode oggi di una buona reputazione e prende il nome dal primo violino Walter Barylli. Nome evidentemente italiano, che si distingue da quello del celebre autore del *Sorcio nel violino* solo per la ipsilon che nei paesi stranieri viene spesso applicata alla onomastica nostrana. Così Lully, diventò Lully. I tre concerti del Quartetto viennese hanno richiamato un uditorio meno scarso di quello che nella nostra città si interessa di solito alla musica da camera. L'indice statistico in questo campo particolarmente privilegiato della sensibilità artistica in genere e della cultura musicale in specie, darebbe cifre davvero sconsolanti. In altri tempi e solo qualche decina di anni fa, un Quartetto d'archi che fosse giunto per suonare Beethoven, preceduto da una fama come il Quartetto Barylli, avrebbe fatto un «esaurito» con molte sedie aggiunte: oggi ci si deve contentare se una discreta frequenza di ascoltatori, coprendo due terzi della piccola sala, salva ancora il buon nome della nostra musicalità.

A dirla con vera franchezza, però, dal nuovo Quartetto ci aspettiamo un poco di più. E, diversamente da quello che oggi capita nelle esecuzioni di Beethoven, esso ci ha più persuaso e, diremo anzi, del tutto conquistato a un'ammirazione senza riserve, piuttosto nei quartetti dell'op. 18, e cioè del primo stile beethoveniano, che negli ultimi. In queste opere giovanili, luminose, chiare, il suono e la cavata del primo violino ci è sembrato tanto di più adatto: un suono tanto fine, filiforme da poter sembrare in qualche raro passaggio lievemente stridulo: ma felicissimo nel suo più areo volteggiare, delizioso di grazia, di purezza del disegno melodico, come tracciato con una punta di diamante: dove insomma si sente l'arco portato con una elasticità del braccio, che

è forza giovanile e freschezza di salute, come appunto la figura stessa del violinista esprime. Nel quartetto in do minore dell'op. 18 che è fra le cose supreme del primo Beethoven, egli disegnò con limpidezza stupenda le volute delle frasi, entrando in ottime fusioni di suono e alterne ondate di chiari-scuri con l'eccellente violoncello Richard Krotschak e gli altri ottimi elementi Rudolf Streng la viola e Otto Strasser, il secondo violino. L'equilibrio e la univocità di questo complesso d'archi è ammirevole: il violoncello, con la sua forza grave, compensa la levità del primo violino.

UNA impressione meno favorevole ci ha invece prodotto l'esecuzione del Quartetto op. 127, in cui potremmo anche pensare a una giornata poco felice degli interpreti. Molto migliore invece il risultato conseguito nell'op. 130 che è, per intenderci, il Quartetto della cavatina: migliore, ma passibile di qualche riserva. Pure in una interpretazione levigata e «senza un fallo» come si potrebbe dire di un bel vetro, non furono raggiunti quei diapason di interiorità e d'intensità contenuta ma potente del suono, quelle incupite di cielo tempestoso, su cui un improvviso occhio di consolazione guarda da un altissimo celeste, e poi quegli scatti disperati, quel cantare delle corde quasi rauche di pianto che vuole l'ultimo Beethoven, specie in queste opere. E lo stesso può osservarsi, e anche a maggior ragione, per la Grande Fuga, concludendo per nostro conto che il Quartetto Barylli è squisitamente lirico ma non altrettanto tragico; e che ha forse risentito, come altri complessi di recente formazione, quali il trio di Trieste o il Quartetto Italiano, un certo influsso di quella moda neomozartiana, già altre volte qui accennata. Si potrebbe insomma rilevare che il Quartetto Barylli quando suona l'ultimo Beethoven mozarteggia più del necessario; mentre lo stesso mozarteggia spiegherebbe la limpidezza raggiunta nel Quartetto in do minore dell'op. 18, quartetto, fra parentesi, che se per assurda ipotesi fosse rimasto finora ignoto e venisse oggi scoperto come opera perduta di Mozart, susciterebbe, sotto

tale attribuzione, frenesie ammirative non facili a descrivere.

Nella stessa Sala di Santa Cecilia, un altro concerto di notevole interesse e anche questo abbastanza affollato, è stato diretto da Virgilio Mortari, compositore per vocazione e direttore per l'occasione. Non sappiamo se il vecchio detto che «poeti si nasce e oratori si diventa» valga anche per i direttori d'orchestra, dato che essi sono tutti, un poco o molto, oratori. Ad ogni modo ammettiamo che sia più facile diventare un buon direttore che un buon musicista. Chiusa la divagazione, torniamo a Mortari che con uno zelo di mosse direttoriali molto impegnate, ci fece prima ascoltare una espressiva interpretazione della Ouverture delle Olimpiadi di Vivaldi e dello stesso Vivaldi la cantata: «Cessate, ormai cessate». Questa, dopo alcune pagine di un generico manierismo, trova verso la fine accenti di singolare forza drammatica. Cantarono molto bene Luisa Ribacchi e Carla Schean.

Dopo Vivaldi fu presentato, in prima esecuzione un Divertimento per orchestra di Tosatti che, pure essendo cosa secondaria di questo giovane e dotato compositore, porta però i segni caratteristici della freschezza e della comunicativa.

Mortari comparve infine come direttore di se stesso e, per quel che concerne lo *Stabat* che ora ci ha fatto sentire, direttore del migliore se stesso. La composizione, che per la parte vocale fu interpretata dalle due stesse cantatrici, si ricollega a una vena religiosa del musicista che si sembra abbastanza schietta e che abbiamo già notato in altre sue opere. E' indubbiamente il risultato di componenti culturali, la fusione di procedimenti non del tutto insoliti nella musica religiosa contemporanea con lo stile degli antichi laudari. Non è assente forse nemmeno una certa suggestione di opere figurative medioevali dello stesso clima. Se si ricorda, per esempio, il viso della Maddalena con manto rosso di Massaccio, prostrata sotto la croce e si pensa quale grido potrebbe uscire da quel viso — ecco, si può avere un'idea di quelle suggestioni cui sopra alludevamo, e di certe *acmi* raggiunte qui da Mortari, in una mistione di primitivismo e di espressionismo, cui seguono cupe sillabazioni e veemenze vocali da sacre rappresentazioni. Qualcosa insomma che nella stessa direzione aveva ottenuto Casella nella *Missa pro pace*. Lo *Stabat* di Mortari ebbe ottime accoglienze ed è una sua buona composizione, di coerente struttura e con un segno di nobiltà che la distingue.

GIORGIO VIGOLO

PROCESSO ALLAGIUSTIZIA

"I nostri padri erano convinti - scrive Battaglia - che fossero da preferirsi cento colpevoli in libertà piuttosto che un innocente in carcere. La persuasione dei benpensanti è oggi che siano da preferire cento innocenti in carcere piuttosto che un colpevole in libertà".

DI NICOLA CHIAROMONTE

NELL'INTENZIONE espressa del suo Autore, *Processo alla Giustizia* di Achille Battaglia (Laterza, 1954) è un pamphlet: «Le nostre procedure sono veramente corrotte — egli scrive — i pericoli con cui esse minacciano l'innocente non meno che il colpevole sono veramente grandi: e gli errori giudiziari che si stanno ripetendo in questi ultimi tempi ci avvertono chiaramente che è giunta l'ora di affrontare il problema con estrema decisione. Ma poiché si tratta, in sostanza, di un problema di libertà, è vano attendere la salvezza dall'alto: e poco faranno le misurate riforme e i sapienti «aggiornamenti», se l'intero Paese non si levi per esprimere la propria volontà con consapevolezza dei fini da raggiungere».

Pamphlet per passione civica, il libro è però in primo luogo un chiaro trattato sulla decadenza del diritto nella «Patria del Diritto».

Forse un sostenitore dell'autoritarismo potrebbe scrivere un pamphlet egualmente caloroso, se non altrettanto convincente, per mostrare che la causa dell'inefficienza delle nostre leggi penali sta nella sopravvivenza ostinata di vecchi scrupoli «classici», formalistici e umanitari che si oppongono a una azione veramente efficace dello Stato e non, come invece sostiene Battaglia, all'abbandono dei principi liberali e filantropici che avevano ispirato Cesare Beccaria e la scuola «classica» del diritto. Ma, stando alla documentazione, l'inefficienza mostruosa dell'attuale sistema nessuno potrebbe negarla. Non può infatti considerarsi efficiente e conservabile un sistema penale per effetto del quale, secondo le cifre statistiche ufficiali, «è necessario arrestare 300.000 cittadini per condannarne (a pene effettivamente scontate) soltanto tre o quattro mila». Senza contare i condannati innocenti.

ACHILLE Battaglia è un liberale, e tutta la sua argomentazione per una riforma radicale della procedura penale oggi vigente si fonda sul principio che è buona amministrazione della giustizia quella che garantisce meglio il cittadino contro gli arbitri della polizia e della burocrazia giudiziaria. Questo, naturalmente, presuppone che si accetti, alla base di ogni procedimento penale, il principio che «l'accusato si presume innocente fino al giorno della condanna». Il quale principio, lungi dall'essere puramente metafisico (come sostiene in Italia la «scuola positiva»), trova espressione concreta nelle norme che garantiscono la legalità dell'arresto. Le quali norme, a loro volta, sono la prova cruciale del principio che regola, in una data società, i rapporti fra lo Stato e il cittadino. Uno Stato liberale, riconoscendo, in una forma o nell'altra, l'*habeas corpus*, riconosce il diritto naturale dell'individuo alla libertà e, come suo corollario, il principio che ogni menomazione della libertà personale da parte dello Stato dev'essere giustificata in fatto e in diritto. Il che poi vuol dire che uno Stato liberale considera la sua azione come un male necessario, da limitare e definire col massimo rigore possibile. Mentre, per lo Stato autoritario, spetta all'individuo di giustificare in fatto e in diritto ogni sua pretesa di limitare e menomare la libertà d'azione dello Stato. Questa, infatti, in quanto diretta a disciplinare e reprimere la sregolatezza degli appetiti individuali, gode di una presunzione di bontà e di giustizia di cui è sacrilegio dubitare.

Tutta la questione della riforma del diritto penale dipende dalla scelta che si fa fra questi due principi. Nella scelta, poi, converrebbe tener presente che lo Stato il quale parte dal principio che il suo intervento repressivo è un male inevitabile, una *ultima ratio*, è anche quello che, appunto perché circonda la sua azione di norme e garanzie rigorose, quando agisce, agisce seriamente, ed è, fra l'altro, veramente temibile. Mentre lo Stato tirannico, il quale non soffre limiti all'azione dei suoi funzionari, o li soffre come un intralcio, non può che agire disordinatamente; esso può quindi terrorizzare, ma non ispirare rispetto. Nei suoi riguardi, i sudditi riconoscono inevitabilmente una sola norma di condotta: quella di non incorrere nelle

condannazione Al

Nel corso della sua limpida e appassionata denuncia dello stato presente della giustizia criminale in Italia, Achille Battaglia non si stanca di mostrare come il male non sia cominciato col famigerato codice Rocco del 1931: «il più fascista dei codici», secondo la giustificata vanteria del suo autore. Il codice Rocco non fu che l'ultima fase di un'evoluzione (o piuttosto, involuzione) cominciata agli inizi dello scorso secolo col rifiuto, da parte dei legislatori, di scegliere francamente in favore del principio inglese (ma anche romano) del «processo accusatorio» contro il «processo inquisitorio». Si adottò il «processo misto», cioè un misto appunto di pratiche inquisitorie e di garanzie procedurali. «Ma — osserva Battaglia — ogni istituto del processo inquisitorio aveva in sé il germe di corruzione e di distruzione degli istituti accusatori con cui avrebbe dovuto convivere: e ve n'era uno — quello dell'istruttoria scritta e segreta — che ne possedeva di così virulenti da romperli e distruggerli tutti». L'istruttoria scritta e segreta, infatti, abolisce in spirito se non di fatto le garanzie dell'accusato, cominciando dal principio basilare della legalità degli arresti: l'*habeas corpus*, e sancisce così il principio statolatra della «presunzione di colpevolezza». E' da questa negazione di principio dei diritti dell'imputato che discendono logicamente sia le assurdità giuridiche del codice Rocco, sia le mostruosità cui esse dan luogo in pratica.

Nel tracciare la storia della degradazione del nostro diritto penale, Battaglia si sofferma giustamente sull'influenza antiliberal che ebbe la «scuola positiva». Egli ci rammenta, per esempio, le «matte risate» che seppero suscitare nel 1912 Enrico Ferri alla Camera, durante la discussione del progetto di riforma presentato da Finocchiaro Aprile, osservando: «Ve lo immaginate voi un giudice che dice al giudicabile: Tu sei imputato di aver rubato, ferito o ucciso: ora dimmi com'è andata la cosa, ma bada, però, che non sei obbligato a rispondere». Ma allora che serietà, che autorità — incalzava quel luminare del Foro — può avere il giudice?». Il capo della «scuola positiva», sicurissimo com'era di parlare in nome della scienza anziché di vani formalismi, non si accorgeva (o non si curava) del fatto che il suo era semplicemente un argomento in favore della tortura. Questo in nome di una corrente di pensiero alla cui origine c'era l'idea (in sé, certo, «progressiva») che il delinquente è un malato e che, in ultima analisi, al giudice dovrebbe sostituirsi il medico. Sorte inevitabile di tutti i «progressivi», incapaci come sono di rendersi conto che «giustizia» significa anzitutto «giusta norma» e d'altra parte sicuri di parlare, loro, sempre in nome della «realtà concreta».

Così si è arrivati al punto che un giurista ha potuto stilare la seguente «massima», estratta da Battaglia dal numero di *Giustizia Penale* dell'ottobre 1953: «Non sussistono gli estremi del reato previsto dall'art. 608 del fatto di un carabiniere che abbia prodotto lesioni personali ad un arrestato con la sola intenzione di ledere la integrità del suo organismo, sospinto dalla rabbia provocata dal pertinace silenzio dell'arrestato stesso».

MA, SEMPRE insistendo sul cardine di un'eventuale legislazione liberale, che è la presunzione d'innocenza, Battaglia fa poi anche benissimo a ricordare come la Costituzione della Repubblica non abbia osato innovare in nulla né sulla tradizione autoritaria del nostro diritto penale, né sulla legislazione fascista, e abbia sancito (ipocritamente) la presunzione di colpevolezza, decretando, all'articolo 27, che «L'imputato non è considerato colpevole sino alla condanna definitiva». Se l'imputato non è considerato colpevole, è chiaro che egli non è neppure considerato innocente. *Et voilà pourquoi votre fille est muette*, dice Sganarello.

I nostri padri erano veramente convinti — scrive Battaglia — che fossero da preferirsi cento colpevoli in libertà piuttosto che un innocente in carcere. Ma se oggi i nostri funzionari di polizia e la maggior parte dei «cittadini benpensanti» rispondessero sinceramente alla stessa domanda, confesserebbe-

ro senz'altro di preferire cento innocenti in carcere piuttosto che un colpevole in libertà! Questo gravissimo rivolgimento di opinione non nasce dal fatto che i pericoli della delinquenza siano effettivamente aumentati: nasce, in parte, dalla continua richiesta di maggiore protezione che si leva verso lo Stato da tutti i settori della nostra società: da quelli del lavoro e del commercio fino a quelli dell'arte e della letteratura...

Non si potrebbe dire meglio. La giustizia penale, dopotutto, non riguarda che pochi malcapitati. Ma lo sfruttamento dello Stato è una impresa che riguarda tutti. Quello che oggi l'individuo chiede allo Stato non è (né, tranne che per una sparuta minoranza, può essere, date le condizioni in cui si svolge la vita collettiva) il rispetto dei diritti di libertà, ma un intervento efficace a favore dei propri interessi individuali o di classe. Importa che lo Stato sia una forza, e importa che questa forza si possa sfruttare a proprio vantaggio. Come questa forza si costituisca, in quali modi lo Stato trovi i mezzi, oltre che economici e burocratici, necessariamente anche polizieschi e d'imperio, per soddisfare (teoricamente) alle esigenze contraddittorie di tutti i componenti della collettività, importa poco: quel che importa è che ciò non sia a proprio danno immediato, ma, ovunque fattibile, a proprio immediato vantaggio. Che poi la costituzione di questa enorme forza presenti pericoli per tutti e, in ogni caso, per tutti, una evidente e continua perdita di libertà, non interessa che pochi «intellettuali». Di fronte alla cancerosa proliferazione dei poteri dello Stato e al lamentevole disordine delle leggi dalle quali si suppone dipendere l'ordinato e pacifico svolgimento delle attività di ognuno, il cittadino moderno si comporta proprio come il delinquente, secondo Battaglia, di fronte alle leggi punitive: preferendo, cioè, il male più grave, purché incerto e lontano, a quello più certo, il quale sia però vicino e difficilmente evitabile. Egli, cioè, quali che siano le opinioni che esprimerà in privato e quale che sia la sua virtuosa indignazione di fronte alle ingiustizie rumorosamente denunciate dalla stampa, preferisce di fatto uno Stato tirannico e caotico a uno Stato liberale e ordinato.

In queste condizioni, come sperare che si verifichi quell'insurrezione della coscienza pubblica dalla quale soltanto, secondo Achille Battaglia, potrà venire una riforma seria delle assurde procedure che regolano in Italia la punizione dei delitti? E' assai difficile. Ma i fatti rimangono fatti e, per una minoranza almeno, essi indicano una situazione intollerabile.

NICOLA CHIAROMONTE



Ostia. Apertura della stagione balneare.

I PRIMI ANNI DI CROCE

INFANZIA E ADOLESCENZA

DI FAUSTO NICOLINI

PIACEVA, di quando in quando, al filosofo rievocare a voce, e talvolta anche in qualche suo scritto, uomini e cose relativi alla sua puerizia e alla sua prima adolescenza. Nessuna di quelle rievocazioni concerne Pescasseroli, terra dell'Abruzzo aquilano, ov'egli era nato dalla signora Luisa Sipari e dall'orlundo abruzzese Pasquale, figliuolo d'un alto magistrato borbonico, chiamato, come poi due dei suoi nipoti, Benedetto (dico «due», perché il grande Benedetto era stato preceduto da un fratellino omonimo, morto infante). Al contrario, una prima serie delle anzidette rievocazioni si ricongiunge a una casa sita a un piano piuttosto alto d'uno stabile in via Carrozzeri presso la Posta vecchia, e nella quale i Croce, divenuti in tutto e per tutto napoletani già molto prima che il Nostro venisse al mondo, erano passati ad abitare intorno al 1870. Coabitava allora con loro un vecchissimo congiunto affetto da paralisi e che, pertanto, in quei tempi nei quali non si pensava neppure alla possibilità d'un ascensore, conveniva portare lassù sul suo seggiolone. Non è a dire quanta smania destasse nel piccolo Benedetto, e in un suo fratellino e una sorellina minori, chiamati rispettivamente Alfonso e Maria, la curiosità di vedere quale atteggiamento assumesse il viso del vecchio e ascoltare quali parole gli sfuggissero dal labbro, abitualmente silenzioso, quando, dopo avergli inflitto, per un centinaio circa di gradini, il supplizio, insito in quel mezzo primitivo di trasporto, del rullo e del beccheggio, lo si fosse finalmente, per dir così, «sbarcato» in terraferma. Quale trepida attesa mentre due facchini, madidi di sudore, deponavano nel pianerottolo il non lieve peso! E quali risate folli e sgambetti e capriole quando il vecchio, nel guardarsi in giro con un volto tra attonito, spaurito e irritato, non pronunziò se non una parola sola: quella sgorgata dalla penna del Machiavelli nel dolersi di non essere stato nominato dall'Ariosto nell'ultimo canto del *Furioso*!

Un altro ricordo crociano relativo a quella casa si riferiva all'«inquilino del primo piano», ch'egli, sovente, incontrava per le scale abitualmente in aria astratta e, tra le labbra, un mezzo sigaro toscano, mille volte riacciato e mille volte spento, ma che talora, avvedutosi di quel fanciullino, che, in grembiolino bianco e la sua brava cartella a tracolla, s'avviava a scuola, deponeva su quelle guance rossee e paffutelle una lieve carezza, chiedendogli, al tempo stesso, ragguagli dei suoi studi. Chi avesse detto a quell'inquilino, cioè, nientemeno, a Francesco de Sanctis, che proprio quel fanciullino sarebbe divenuto un giorno il rivendicatore della sua fama, il suo continuatore e, com'è di tutti i continuatori che non siano ripetitori pappagalleschi, il suo superatore?

TERZO ricordo connesso con quella casa, e anche con l'altra alla Solitaria, sopra la chiesa di S. Francesco di Paola, ove i Croce si trasferirono in un tempo che non saprei precisare, era la rituale comparsa, tutti gli anni, nelle ricorrenze del Natale, del Capodanno e della Pasqua, d'un vecchio, che, dignitosamente paludato di nero, si assideva poi al desco domestico. Quanto il piccolo Benedetto, nel quale s'agitava già il demone della letteratura, gioì nel saperlo letterato! come beveva, per dir così, le parole fluenti dal labbro di don Carlo Pace (quel vecchio), quando costui, cedendo alle insistenze del suo attentissimo ascoltatore, declamava, a mente e con grande enfasi, lunghi brani delle tragedie dell'Alfieri e del Monti! e sino a qual punto certi discorsi del padre suscitavano nel cuore fanciullesco del Nostro esultanza, poi rammarico! Esultò quando venne a scoprire che, intorno al 1820, don Carlo era stato celebrato fanciullo prodigio, come colui che, nel natio Abruzzo, sapeva improvvisare, con vena facile e abbondante, versi assai ben girati, e che, con la speranza di fare di lui una gloria del Parnaso italiano, un ricco signore del suo paese s'era addossato il carico di fare educare in un collegio napoletano. Ma all'esultanza sottentrò appunto il rammarico, quando seppe che le cure amorose dei nuovi

maestri sortirono l'effetto prodigioso d'incrinare a tal segno quel fanciullo prodigio che di lui, incapace ormai di metter fuori un verso solo, non si poté fare altro che un umile impiegato in un ministero borbonico, in cui più tardi lo aveva ritrovato, facendogli suo «cliente» e lasciandolo, come tale, in eredità al figliuolo, il nonno del Nostro, il magistrato Benedetto.

Dal momento poi che il discorso è caduto sul Pace, giova ricordare altresì l'impressione che sul Croce, fanciullo ancora ma già provetto nella grammatica, suscitò il gran ridere che si fece a Napoli intorno a un altro improvvisatore il cui nome non è stato dalle patrie storie tramandato ai posteri. Figurarsi che, in un pubblico teatro, avuto per tema quale dei due musicisti fosse più grande, il Bellini o il Rossini, quel sacerdote di Apollo, invasato dall'estro, intonò a gran voce:

Tutti e due furono grandi.
Ma Rossini il più maggior:

«provvidenziale sproposito di grammatica — postillerà poi il Nostro — che è rimasto a simboleggiare per me lo sproposito costituzionale di siffatte questioni».

Né dei famosi, diciamo così, «sollecismi pubblici» risalendo ai tempi della sua infanzia e messi poi da lui in iscritto ad *perpetuum rei memoriam*, quello che s'è riferito ora e che si legge nel libro su *La poesia*, sarà certamente il solo. Al contrario, nelle *Nuove pagine sparse* è ricordato anche quest'altro: che, venuto al mondo il futuro re Vittorio Emanuele III mentre v'era rappresentazione al teatro San Carlo, quell'elegante oratore che era il sindaco Guglielmo Capitelletti, entrato nel palco reale, s'accingeva, con parola forbita e intonata al caso, a dar comunicazione dell'atteso evento a quel pubblico d'eccezione, quando un assessore dalla figura atletica, certo Vonwiller, precipitatosi al davanzale prima di lui e imposto silenzio all'orchestra, tuonò: — Signore e signori, vi prevengo ch'è nato il futuro re d'Italia!

Particolari meno scarsi ci ha lasciati il Croce intorno ai suoi primi contatti con la letteratura e la storia: l'avidità con la quale chiedeva e ascoltava ogni sorta di racconti; — la gioia provata nell'aver tra mano i primi libri di romanzi e di storia; — l'affetto per il libro stesso nella sua materialità; — il piacere da cui era pervaso nell'entrare, accompagnato dalla madre, in qualche bottega di libraio; — il rapimento con cui ammirava i volumi schierati nelle scanse; — la trepidazione con cui seguiva quelli che i commessi porgevano dal banco di vendita; — il giubilo, infine, e la gelosia con cui recava con sé i nuovi preziosi acquisti, dei quali gli dava come una dolce voluttà persino l'odore della carta stampata e sui quali, tornato a casa, s'af-

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

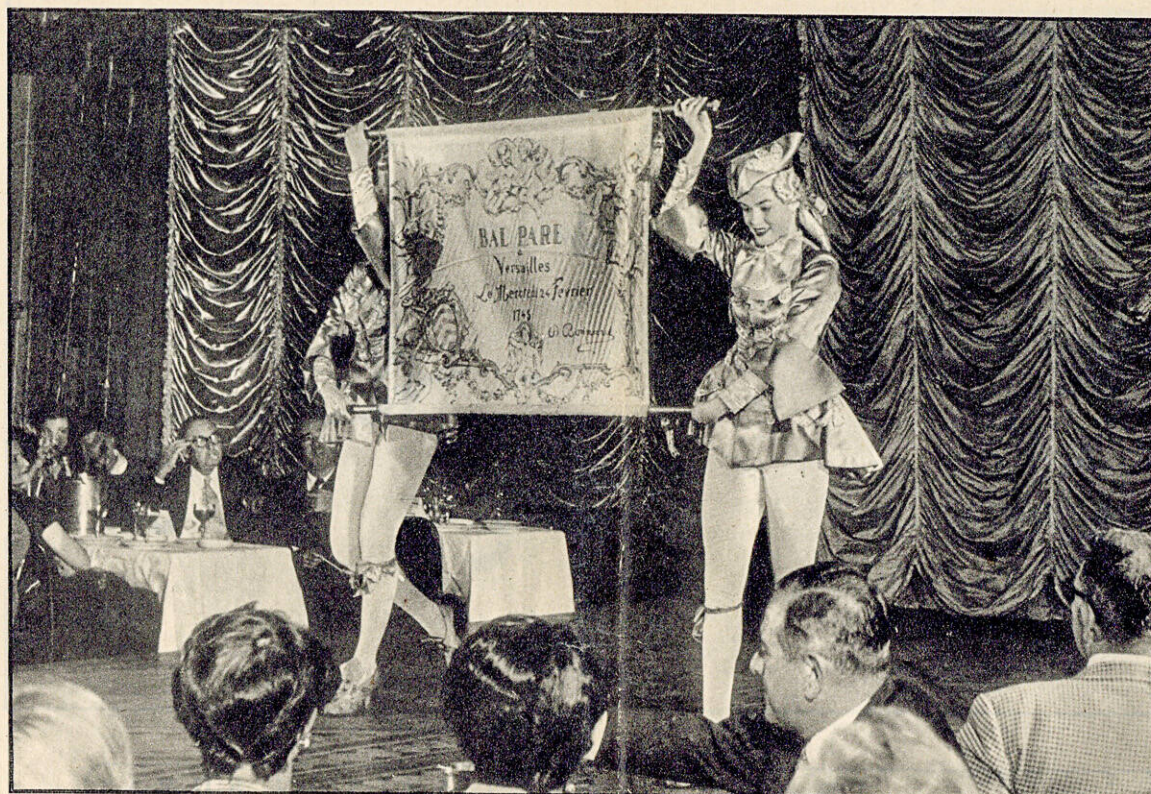
ARCHITETTURA
SCENICA

IN UN NITIDO libretto (Teatri italiani del Cinquecento — Neri Pozza editore — Venezia), un erudito specialista che si nasconde sotto il prezioso pseudonimo di Licisco Magagnato riassume in modo tanto più suggestivo quanto più conciso e preciso la storia di una delle imprese più tipiche dell'ingegno italiano: la creazione dello «spazio teatrale» moderno. Lo «spazio», l'architettura, il luogo ideale di spettacolo, non il suo contenuto vivo: la poesia drammatica moderna, che nascerà altrove, così come altrove daranno i loro frutti le grandi invenzioni concettuali e formali dell'umanesimo italiano. L'edificio teatrale moderno (quello concepito per una folla di spettatori) è ancor oggi «teatro all'italiana», così come, ancor oggi, e certo fino a Gide, è italiana perché classicistica e umanistica, la concezione della letteratura: o, più precisamente, dello «spazio» letterario. Si potrebbe quasi dire che il gran dono del nostro Rinascimento alla civiltà è la scoperta e l'esplorazione dello «spazio ideale libero», splendido campo di esercizi della fantasia e della ragione ordinatrice; ma, se non sia liberamente violato, anche prigione.

Licisco Magagnato fa cominciare la storia dell'architettura scenica moderna dalla macchina escogitata dal Brunelleschi per uno spettacolo dato nel 1435 nella Chiesa di San Felice a Firenze a rappresentare il mistero dell'Annunciazione, con la discesa dell'angelo Gabriele e il moto dei cieli. Quel che caratterizza la macchina teatrale del Brunelleschi nella descrizione del Vasari, nota acutamente l'Autore, è l'unità dello spazio (una mezza cupola) nell'ambito del quale si svolge il sublime evento: questo «bisogno di coordinazione della visione» era del tutto estraneo alla sacra rappresentazione medievale, la quale consisteva in una successione di scene in uno spazio definito dalle scene medesime, e quindi al tempo stesso multiplo e inesistente: uno sfondo sul quale le fasi del «mistero» potevano svolgersi sia orizzontalmente che per piani sovrapposti. In questo senso, scenicamente parlando, lo spettacolo medievale era assai più libero di quello che sarà lo spettacolo tipico moderno fino al nuovo sbrigliarsi della fantasia scenografica. A questo aggiungiamo che l'imposizione recisa di uno spazio razionale unitario ha anche un altro significato, non puramente scenografico: trasforma la «storia sacra» in visione fantastica, spettacolo in senso proprio. C'è di più: spazio unitario vuol dire punto di vista unico, appello dell'artista individuo alle sensazioni, emozioni e pensieri di ogni individuo spettatore in particolare. Non si tratta più di rievocare per una comunità di credenti una storia che ha per tutti lo stesso significato edificante, ma di meravigliare una folla diversa e varia offrendole lo spettacolo dell'irreale realizzato a regola d'arte.

Ma, sottolinea il Magagnato, lo spazio ingegnosamente creato e animato dal Brunelleschi serviva ancora a un genere di spettacolo prettamente medievale. Lo spettacolo «nuovo», e il problema di un'architettura scenica che gli si convenga, è una creazione degli umanisti del Cinquecento a decoro delle corti di Roma, di Mantova, di Ferrara, di Urbino, di Firenze. L'occasione determinante di tale invenzione non fu la produzione drammatica o comica locale (praticamente inesistente), né una qualsiasi manifestazione di sponneità popolare, ma bensì la «riversa» delle commedie di Plauto di Terenzio. Al problema di mettere in scena la commedia classica risponde lo studio sempre più teso di Vitruvio e delle notizie lui lasciateci sull'architettura teatrale romana. Questo studio è intimamente legato alla passione la prospettiva come mezzo per creare spazi immaginari esattamente ordinati. E' in funzione del trattamento scenografico della prospettiva che il problema di ricreare l'ambiente del teatro classico non all'aperto, ma all'interno di edifici, si risolve nella creazione dell'ambiente ideale del teatro moderno: lo spazio teatrale «uso», luogo d'illusione e di visione separato dal mondo natura e della vita quotidiana tutta la distanza che separa l'aginario dal reale.

Il trattamento di questo spazio, per sé, come un problema



Parigi. Presentazione di uno spettacolo in costume al «Lido».

MUSICA

ATENE BY NIGHT

CHE I PROGRAMMI sinfonici in genere, e quelli del Festival in particolare, stiano attraversando un momento critico, è ormai cosa risaputa. Le difficoltà sono di doppia natura: dipendono da una, chiamiamola così, crisi di produzione per ciò che si riferisce alle novità; e invece da una, non meno grave, «crisi di ripetizione» per quel che riguarda i capolavori. Guardando un poco il mondo della musica, ci si avvede che fra questi scogli navigano più o meno tutti, e che chi riesce ad evitare Scilla, è poi difficile che non urti in Cariddi. Tenendo presenti queste considerazioni, non si può non apprezzare la navigazione abbastanza abile con cui il XVII Festival Musicale di Venezia è riuscito finora a superare le due prime serate.

Infatti il concerto di inaugurazione stava in una botte di ferro: esso era dedicato al direttore d'orchestra Sergiu Celibidache e comprendeva tutte musiche ormai ben note di Bela Bartok. «Che più far si poteva?». Il teatro della Fenice ottenne infatti, con queste due attrattive, un discreto numero di ascoltatori, che si dimostrarono soddisfatti e plaudenti. E nell'insieme non si può che parlare di un bilancio positivo della serata; non però con quei larghi margini di attività che ci si poteva attendere dalla popolarità del direttore rumeno e da una «retrospettiva» di musicista così quotato ed anzi considerato da molti il maggiore del secolo. Fu colpa delle opere prescelte? Oppure della loro interpretazione? Un poco delle une e dell'altra. Forse, per includere nel programma musiche fra le più grade-

vole ed accessibili, si scelsero anche quelle in cui la personalità di Bartok appare più scoperta nei suoi punti deboli. Essi sono, a nostro dimesso parere, l'eclettismo iridescente degli stili che può passare da Beethoven degli ultimi Quartetti, a uno Strauss evocato in sordina e alla solita abbondante documentazione folcloristica, la fondamentale voluttuosità fra tzigana e decadente che rimane del resto la nota più tipica del musicista per la sua squisitezza timbrica e la ricerca di suoni sottili, ma che ne condiziona in limiti edonistici la costruzione interiore e la statura della sua personalità. Questi limiti sono facilmente riconoscibili nella atmosfera di erotismo sadico del Castello di Barablu e più ancora del Mandarino meraviglioso. Ma essi sono non meno ravvisabili, sebbene nascosti, nelle opere sinfoniche o strumentali. Lo sono, ove più e ove meno, ma certamente molto sensibili e più scoperti che altrove nel III Concerto per pianoforte o nel Concerto per orchestra che appunto furono eseguiti nel programma alla Fenice; e più ancora nelle modeste «Sette danze rumene», (trascritte dal pianoforte) che si rivelano di un superficiale e carezzevole folclorismo tzigano; al loro posto si sarebbe ascoltata con molto più interesse la «Suite di danze» dello stesso Bartok. Quanto al Concerto per orchestra, esso pur contenendo pagine ammirevoli e fra le più significative di Bartok, è opera sovraccarica nelle sue cinque parti e che non si tiene unita in una architettura necessaria: anche alcuni fra i più convinti ammiratori di Bartok hanno definito questo concerto «policromo» ed esso è effettiva-

mente una specie di arsenale delle ricette e dei modi bartokiani, e un poco anche del suo innegabile bric-à-brac timbrico-folclorico.

Il secondo concerto del Festival è stato invece diretto dall'ormai giustamente celebre Leonard Bernstein, il direttore-pianista-compositore americano. Nell'ordine di questi tre sostantivi, qualcuno potrebbe vedere una scala di giudizi sulla preminenza del direttore sul pianista e infine sul compositore: ma questa sarebbe una malignità che noi non abbiamo voluto fare. Bernstein è indubbiamente uno dei più ricchi e istintivi temperamenti di direttori che oggi salgano il podio: e i tre autori che figuravano nel programma, potevano dirsi fra i più fortunati, poiché un pezzo diretto da Bernstein per modesto e insignificante che sia, ottiene sempre un notevole successo di pubblico, almeno per la irradiazione musicale del Direttore.

Gli autori fortunati in questo concerto sono stati Bruno Bettinelli che ha presentato una sua Sinfonia breve, una vera sinfonia in bella copia, ossequioso omaggio a una media di stili, portati sopra terreno neutro e un poco umido, dove idee musicali di non originalissimo conio descrivevano vaghe traiettorie, sulla carta carbone di un'Arcadia contemporanea. Il secondo fortunato del concerto è stato l'adulto compositore americano Walter Piston con un'altra Sinfonia che per lui è la Quarta, scritta nel 1951 con un piglio facile, cordiale, popolare, un'orchestrazione rumorosa e alla diavola. Non si discende mai in profondità, qualche volta si scivola nell'ovvio, ma un certo modo di sinfoneggiare all'americana con maniche rimboccate si lascia simpaticamente riconoscere.

Il terzo fortunato del concerto, il più fortunato di tutti è stato Bernstein in persona; il quale ha avuto anche qui una triplice fortuna. La prima è stata di avere come solista per il violino, quel vero angelo del suono rapito e celestiale come Isaac Stern; la seconda, di avere avuto a direttore del suo pezzo, se stesso; la terza di avere scritto in questa sua «Serenata dal Convito di Platone» per violino solo, archi e percussioni, alcune pagine, se non tutte, in cui quella sua istintiva e ammirevole musicalità si manifesta in maniera cordiale, affettuosa, umanamente comunicativa. Anche qui l'ordine in cui abbiamo esposto le tre fortune non vuole aver valore graduatorio e «honny soit qui mal y pense».

Certamente, per accettare con più simpatia questo lavoro di Bernstein al quale forse nuoce una certa sovrabbondanza di tutto e di campane in particolare, specie nell'ultimo tempo, è meglio non pensare affatto alla Grecia né tanto meno a Platone, e meno ancora al suo Convito. Prendiamo questa suite di scene notturne per quello che realmente sono: una serie di quadri festosi, conviviali, appassionati, contemplativi, e poi di nuovo popolari e danzerecci. Contentiamoci di questo; e se ad ogni costo vogliamo vederci la Grecia, ebbene pensiamo a un giro di allegri compagni per Atene di Notte. Ecco il titolo che Bernstein doveva dare alla sua composizione: *Atene by night*.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

ATTORI
AL POTERE

EXECUTIVE SUITE (in italiano: *La sete del potere*) è lontano dall'emulare l'intenzione d'un'opera d'arte. Non si comprende bene perché gli americani l'abbiano destinato alla Mostra di Venezia; si comprende forse meglio perché gli italiani gli abbiano concesso una nota di merito. Nel senso rigoroso della critica, *Executive suite* non è neppure un film perfettamente riuscito, uno spettacolo in tutto soddisfacente; che è cosa diversa da un'opera d'arte. Ma è un film che dimostra con una chiarezza persino esagerata, con una facilità quasi aritmetica, l'efficienza della nuova formula escogitata dall'industria americana. Questa nuova formula, del resto, è abbastanza vecchia, perché ripete e rielabora un sistema di lavorazione che segnò per gli stabilimenti di Hollywood il momento delle maggiori conquiste economiche. Si può dire, elitticamente, che essa si ispira a un detto memorabile: «I grossi battaglioni hanno sempre ragione».

Così, noi troviamo riuniti attorno a un grande tavolo, che è anche il più importante tra i pochi elementi della scenografia, almeno sei grandi attori: Frederic March, Barbara Stanwyck, Walter Pidgeon, Louis Calhern, Paul Douglas e William Holden. Un'altra grande attrice, Shelley Winters, per nulla affetta dalla sete del potere, si aggira nelle adiacenze inseguendo un suo personale e imprecisato sogno di felicità. E' un peccato che il regista Robert Wise abbia inclinato alla moda un po' desueta di riprendere tutto l'inizio del film con una successione d'inquadrature «sogettive»: ci ha impedito di vedere il volto dell'Illustre Scomparso, che altrimenti avrebbe richiesto la partecipazione, sia pure per due o tre pose, di un altro grande nome.

Saremmo deliberatamente insinceri, se dicessimo che il soggetto del film, tratto da un romanzo — certo un *best-seller* —, ha la virtù di attirarci per l'originalità della situazione, o per la verosimiglianza dei caratteri, o per la sagace illuminazione di vividi particolari. All'inverso, si ha la inevitabile impressione che ogni singola scena, ogni battuta, ogni punto dell'azione dipenda, per il suo effetto più o meno probabile, dall'autorità dell'attore in campo. Al punto che anche la «morale» del film si sviluppa, come una didascalia progressivamente enuncziata, dal contrappunto della recitazione, convergente verso l'esaltazione — o meglio, l'auto-esaltazione — del giovane eroe: William Holden.

Solo gli americani possono avere una concezione così ottimistica della natura umana e della vita sociale. Un anglosassone, o un europeo in genere, si limita ad avere una grande considerazione di sé come persona, semplice rappresentante della dignità umana; un americano si stima soprattutto come attivo esemplare dell'operosità collettiva. Un europeo spera nell'armonia finale degli interessi e nell'equilibrio degli egoismi; un americano fa sicuro affidamento sull'utilità generale dei suoi calcoli individuali di produttore. William Holden vince la sua battaglia contro gli intrighi e le equivoche ambizioni dei concorrenti con un colpo di mano oratorio, con la sola esposizione dei suoi piani economici che risultano i più larghi, i più equi, i più profittevoli.

C'è da dubitare che nei nostri paesi la direzione d'una fabbrica di mobili possa suscitare un gioco di passioni tanto vario ed insieme istruttivo. Una simile faccenda sarebbe da noi una noiosa questione pratica da risolvere tra uomini pratici di bassa statura, immeritevoli d'ogni attenzione. Neppure un metro di questa stoffa potrebbe servire per fare dei costumi drammatici; che neppure uno dei nostri attori saprebbe indossare con disinvoltura. Se l'America riesce ad ottenere il consenso del nostro pubblico su affermazioni di principio così retoriche, solo perché sono sostenute dai suoi attori più noti, è segno che il *New Deal* cinematografico ha tutte le opportunità per conseguire i suoi scopi.

ATTILIO RICCIO



New York. L'attrice Eva Gabor alla prima del film «The Egyptian».

POLTRONA

«FRANÇOISE SAGAN, la giovane francese autrice del romanzo *Bonjour tristesse*, ha vinto una coppa d'argento per essere restata seduta undici ore e mezzo al tavolo di un caffè di Capri. Questo premio è offerto dall'Ente per il Turismo di Capri. Françoise Sagan ha passato il tempo chiacchierando e bevendo caffè e aperitivi». (Da *Franco-Soir*).

BISOGNA RINNOVARE l'operaistica classica e creare una operetta socialista: scrive il giornale della Germania orientale, *Neue Deutschland*. E cita come esempio positivo l'adattamento dell'operetta «Bolero» e la versione moderna del «Barone tzigano» di Strauss, diventata migliore perché ne è stato migliorato il contenuto socialista. Quanto alle altre operette, pare che non abbiano successo, se si eccettuano «Ogni anno a maggio» sulla corsa ciclistica Varsavia-Berlino-Praga, organizzata dai Paesi dell'Europa orientale.

CRONACHE DELLA SERA

TEATRO

GLI OSSESSI DI MALRAUX

PARIGI, febbraio

LA RIDUZIONE teatrale de *La Condition Humaine* di Malraux operata da Thierry Maulnier e messa in scena al Théâtre Hébertot dalla medesima Marcelle Tassencourt che aveva portato a un trionfo impreveduto i *Dialoghi delle Carmelitane* di Bernanos non si può annoverare fra i successi della stagione parigina. Nei limiti in cui un tal romanzo si poteva trasporre integralmente sulla scena, il Maulnier ce lo ha portato tutto, comprese le dimostrazioni di follia, le sparatorie, i bombardamenti, l'assalto al treno blindato, il supplizio dei prigionieri comunisti gettati nella caldaia della locomotiva: troppo, in verità; e al troppo, c'è da aggiungere la voce altoparlata di Pierre Fresnay che, dall'alto della piccionaia, deve spiegare e rispiegare il senso dell'azione ai non edotti di storia del comunismo.

La cinematografia. Critica e pubblico sono rimasti alquanto sopraffatti da un tanto incalzare di avvenimenti. La messinscena è ingegnosa: una successione di velari che coprono e scoprono il succedersi rapido delle scene: Marcelle Tassencourt è arrivata sino a riprodurre con effetti di fari e di motore l'attentato fallito del terrorista Tchen contro l'automobile di Chiang Kai Sek. Ancora una volta: cinematografo. Ma, al cinematografo, forse, la scena più memorabile e patetica del romanzo, quella dove Katov rinuncia al cianuro liberatore per donarlo ai due compagni più giovani e più deboli di lui di fronte alla tortura, al cinematografo, forse, questa scena avrebbe conservato il suo orrore e la sua potenza; a teatro, non ne rimane che un'allusione retorica. Teatralmente parlando, la sola scena sobria e efficace è quella (riscritta dallo stesso Malraux) del dialogo fra Kyo, l'estremista, e Vologuine, l'invitato di Mosca. I soli personaggi che «rendano» sono (grazie anche a due ottimi attori, Roger Hanin e Jean Parédès) quelli di Katov, il rivoluzionario che, avendo accettato una volta per sempre le fatalità della Rivoluzione, non ha più bisogno di raziocini, e il surreale Baron de Clappique, l'uomo-ombra.

Eppure, se si fosse veramente voluto fare del teatro, cioè concentrarsi sui personaggi che danno un senso agli avvenimenti, anziché sulla violenza, l'esotismo e la varietà degli episodi, si poteva fare del buon teatro, con *La Condition Humaine*: la materia c'è, e anche troppo ricca. Ma sarebbe occorso ridurre tutto al contrasto di quattro personaggi: Kyo e Vologuine, Gisors e Katov, più Clappique in funzione di clown semishakespeariano. Questo, però, il riduttore non l'ha usato, di fronte a un'opera «epica», e per di più passata ormai, nel giudizio di una critica che si affretta un po' troppo a decernere l'immortalità, nel novero dei «classici». L'autore, d'altra parte, non avrebbe voluto farlo neppure lui, e per ragioni analoghe, oltre che per essere, come egli modestamente ha dichiarato in una lettera a Thierry Maulnier, romanziere e non drammaturgo.

Il romanzo è celebre, l'autore celeberrimo, la Cina comunista occupa i titoli dei giornali. La gente, dunque, accorre a teatro numerosa. Ma ne esce sconcertata, se non sbigottita. Ha assistito a un'azione altrettanto folta di eventi che di idee, e dove le idee, lanciate come raffiche di mitragliatrice sopra la platea, non sono meno violente dei fatti: dirette, cioè, a metter fuori il gioco l'ascoltatore, e rendergli impossibile la parata, più che a persuadere: così rapide, brevi e sprezzanti nella loro densità che si può solo chinare la testa e lasciarle passare. Già alla lettura, le idee, in Malraux, attraversano le parole come una corrente elettrica: bisogna accettare la formula tutta intera, e cercar di capire la logica che la ispira, oppure rifiutar tutto; ma fermarsi alla parola singola parrebbe una meschinità, un rifiutare la sfida di questo Napoleone della strategia ideologica. Ma questo che, alla lettura, è un esercizio vivificante, a teatro è semplicemente impossibile: il pensiero di Malraux, che è lucido anche quando è tortuoso, a teatro rimane indecifrabile: non «porta» affatto. Sentire dalla bocca di un personaggio di teatro la famosa formula sul marxismo (ammirata a suo tempo anche da Léon Blum): *Il y a dans le marxisme le sens d'une fatalité et l'exaltation d'une volonté. Chaque fois que la fatalité passe avant la volonté je me méfie*, provoca inevitabilmente un riflesso assai banale, e di irrazionalità non aveva capito. Si pensa a Gide, che una vol-

ta osservò sorridendo a Malraux: *n'y a pas d'imbéciles, dans vos romans...*

No, non ci sono imbecilli, nei romanzi di Malraux. Come potrebbero esserci? Il terrorista Tchen, l'intellettuale rivoluzionario Kyo, il savio nihilista Gisors, il massiccio Katov, e perfino il surreale Clappique, nascono già costretti dall'autore a esprimere la coscienza della propria situazione di fronte alla Necessità Storica: sono personificazioni, non personaggi, e, come tali, condannati all'intelligenza e all'ossessione dell'intelligenza. Molto più che l'oppio, il sadismo, la vertigine della violenza, il senso della morte e del nulla, l'intelligenza è la vera droga di queste ideologie incarnate.

Nel contesto romanzesco, contrastata alla brutalità delle tempeste geopolitiche in cui sono coinvolti, la lucidità della loro *self-consciousness* ha l'effetto di un contrappunto liberatore, e di un'affermazione dell'uomo su ciò che lo schiaccia. A teatro, dove la «necessità storica» è inesprimibile, e la azione violenta appare finalmente come una forma estrema di retorica, le affermazioni intellettuali più concise e brillanti fanno semplicemente l'effetto di «tirate». Vi manca l'essenziale: la struttura propriamente «dialettica» dei romanzi di Malraux, i quali sono inventati non a partire dall'individuo, ma dal senso allucinato del destino della civiltà occidentale, trascinata da una fatalità di violenza collettiva che la distrugge, ma di cui la volontà umana deve pur tentare di trionfare. E' su questa fatalità che tengono fissi gli occhi i suoi personaggi, ed è in rapporto alla sua realtà che essi si misurano e si caratterizzano, a seconda che l'affrontino o cerchino di sfuggirvi: in ogni caso, essi non esistono che in funzione di questa visione apocalittica di forze implacabili e di necessità impersonali. Privi di realtà indipendente da quella dell'evento che li coinvolge e sovrasta, essi sono, per così dire, dei «residui» che l'autore costringe di persona a pensare la loro condizione.

In Cina come in Spagna, Malraux ha perseguito sempre lo stesso identico problema: come possa l'uomo moderno riconciliarsi col solo Dio che esso possa riconoscere dopo la fine delle religioni contemporanee: la Storia. La quale, a dir vero, egli vede piuttosto come il Dio degli eserciti, delle battaglie, e dei massacri. Per questo, forse, partito alla ricerca della forza vittoriosa e rigeneratrice, Malraux non ha narrato che sconfitte.

NICOLA CHIAROMONTE



Vita segreta del circo equestre. La famiglia del clown.

MUSICA

LA TESTA NEL PIATTO

UN BRAVO direttore d'orchestra, il parigino Pierre Dervaux, sacrificato o almeno non valorizzato come si poteva, in un programma minore. Tuttavia in questo programma, al teatro Argentino, figurava l'Overture Leonora N. 3 di Beethoven; e Dervaux ha sorpreso l'uditorio per la purezza stilistica, il nobile uso di delicati chiaroscuri del suono, il nitido e mai esasperato o rilassato senso del ritmo, tutte cose non comuni in un giovane direttore di oggi. Egli ha veramente meritato l'applauso insistente che lo ha evocato due volte, dopo questa sua bella interpretazione, e che si è ripetuto dopo il concerto in do maggiore di Beethoven, vigorosamente eseguito dal pianista spagnolo Edoardo del Pujo: successo del pianista e del direttore, tanto più da apprezzare in quanto

l'orribile giornata diluviale era la meno adatta a mantenere la giusta intonazione dell'orchestra — e dei propri nervi, che vanno soggetti a perdere l'accordatura non meno dei violini, e sono anzi le prime corde di ogni vibrazione musicale. Quanto a noi, siamo stati personalmente felici di riascoltare il concerto op. 15 di Beethoven, poichè non abbiamo mai fatto mistero del nostro *debole* per il primo Beethoven, per le prime sonate, i primi quartetti, l'andante in fa, le sette bagatelle e, naturalmente, anche per questo concerto. Ascoltandolo, facciamo sempre, mentalmente, uno spostamento di prospettiva critico-storica e immaginiamo quale profonda meraviglia esso produrrebbe, se invece di sapere che è il primo concerto per pianoforte di Beethoven, noi pensassimo che fosse l'ultimo di Mozart. Del resto, Mozart era nato

nel 1756 e Beethoven morì nel 1827: settantun anno, la vita di Wagner, un poco di più della vita di Bach, un poco meno della vita di Verdi. Peralto, quando nel Largo di questa Concerto, dopo il primo tema enunziato dal pianoforte, gli archi attaccano il secondo tema, questo tema ha una effusione di cuore, un sentimento infinito di amore e di felicità che sono già Beethoven schiettissimo; un Beethoven, che non è più Haydn, che non è più Mozart e che pure è soltanto il Beethoven del primo stile. Se poi sorgerà il Beethoven titanico, qui incontriamo allo stato puro il Beethoven pretitânico; e ciò, tutto sommato, non è completamente un male, poichè al posto del titano, del musicista tragico, abbiamo uno dei più grandi poeti lirici della musica, abbiamo il Beethoven felice, la freschezza, l'incanto della sua gioventù non ancora malata; e, ciò che più conta, abbiamo la più limpida sorgiva della invenzione, la melodia, l'italianità: un Beethoven che fa pensare a Raffaello e a Petrarca; il presagio del futuro dolore non mette nel suo sereno, che l'ombra di una serafica malinconia. Tutte cose per le quali noi tanto amiamo queste sue prime opere. Vediamo con piacere che questo concerto per pianoforte op. 15 — che, tra parentesi, è un capolavoro, anche per il geniale Rondò — è da qualche tempo, venuto di moda; tutti lo suonano da Gieseking, a Bernstein; e ora anche Del Pujo. Auguriamoci che qualche cosa di simile avvenga anche per le prime Sonate e che i pianisti si decidano a scoprirle come hanno scoperto il Concerto in do maggiore.

La seconda parte del programma eseguito da Dervaux ci riservava una scoperta, diciamo così, retrospettiva: l'emozione di un salto indietro di cinquant'anni, nel primissimo Novecento. Dervaux ci ha infatti portato da Parigi una novità parigina del 1907, costituita dalla *Tragédie de Salomé*, una specie di opera-balletto ed anzi un «drame muet» come lo definì il suo autore, il musicista Florent Schmitt, *prix de Rome* nel 1900 e allievo di Gabriel Fauré insieme con Roger Ducas, al quale lo appartengono molte caratteristiche comuni, di gusto e di temperamento. Nato nel 1870, lo Schmitt è anche uno dei più autorevoli critici musicali francesi, e quindi con notevole trepidazione reverenziale ci siamo avvicinati all'opera dell'illustre decano.

Ma in realtà, più che Florent Schmitt abbiamo conosciuto e riconosciuto nella sua *Tragédie* una specie di alcova e di letto disfatto, con mucchi di cuscini gualciti e di drappi maculati, un vero campo di battaglia, insomma, su cui erano passati, come un esercito in rotta, tutti gli amori della musica *fin de siècle*, da César Frank a Debussy, lasciandovi ognuno la sua traccia. Questa partitura, adesso, ha il sentore dei vecchi tendaggi intrisi di profumi di donne, allora di moda, e anche di sudori leggendari; i ragni vi filano le loro tele polverose fra gli specchi e i barattoli di belletto, dove i topi hanno fatto il nido. Florent Schmitt vi ha convogliato insieme con la musica tutta la letteratura del caso, concentrata nel soggetto

di Salomé, che era uno dei quadri più battuti dall'estetismo e dal decadentismo, un vero cibreo del gusto d'allora, dove si trovava di tutto un po', dalla sadica decapitazione all'incesto, al sacrilegio, all'amore vizioso della fanciulla per il profeta mangiatore di cavallette, oltre alla archeologia decorativa orientale che tanto era già piaciuta a Flaubert (per una Salammbô in ventiquattresimo) e poi a Mallarmé e a Wilde e infine a Richard Strauss.

Al termine di questa lunga genealogia ci sembra quasi ovvio rilevare l'epigonismo di Florent Schmitt, il quale si crogiola beato nel manierismo del genere maledetto e si gode di ruminare, riecheggiare, amplificare il già creato da altri, insistendo e strafacendo, come agli epigoni spesso interviene. Se Strauss aveva scritto una Danza dei sette veli, egli scrive una Danza delle perle, una Danza dei baleni, una Danza del terrore. Ma, poichè la sua adorazione per Debussy è sconfinata, non tardiamo a riconoscere nella danzatrice il fauno del famoso *après-midi*, il quale ha però indossato per l'occasione una fiammante divisa di guardia repubblicana, data la esagerata predilezione di Florent Schmitt per i clangori militari dei fiati, degli ottoni e dei fragorosi piatti.

Ma la Salomé di Florent Schmitt non si limita a pagare questo solo tributo al culto di Debussy. Ella infatti dove potrebbe danzare se non sul mare? Un mare, naturalmente, maledetto, ma che nella geografia militare è facilmente identificabile con la *Mer* della nota partitura debussiana. Qui non sarà difficile al lettore indovinare che cosa questo mare possa nascondere nelle sue onde. Forse una cattedrale sommersa? Ohibò, una sola cattedrale sarebbe troppo poco per l'insaziabile fervore dell'epigono; il mare su cui danza la sua Salomé contiene invece una intera Pentapoli sommersa, almeno al dire del programma. «Le architetture della Pentapoli appaiono confuse sotto le onde». Ma in realtà oltre alla Pentapoli si possono distinguere sommersi nella partitura di Florent Schmitt anche il castello del Pelléas et Mélisande e il Quartetto di Debussy con i suoi caratteristici pizzicati, insieme a molte altre musiche del suo tempo, frante nel fondo.

Nonostante questo suo irrefrenabile zelo di imitatore entusiasta, di epigono iperbolico, Florent Schmitt conosceva il suo mestiere, come oggi altri epigoni conoscono quello di rifare Strawinskij, Hindemith, Bartok. Schmitt era un abile orchestratore secondo il gusto pletorico del suo tempo, usava senza risparmio, ma anche con buoni impasti, i colori della sua *palette*: e infine sapeva costruire con notevole solidità. Ciò può spiegare l'epiteto che Romain Rolland dedicò a lui e a Roger Ducas, di «*maîtres constructeurs*». Però ci risulta da buona fonte che Debussy non gli perdonò mai quei fragorosi piatti, scagliati sulla sua orchestra di velluto, e soleva dire scherzando che non la testa di San Giovanni ma quella di San Claudio era stata portata da Florent Schmitt in quel terribile piatto della sua Salomé.

GIORGIO VIGOLO



I clowns stanno per entrare in scena.

★

CRONACHE DELLA SERA

★

TEATRO

CAMUS E FAULKNER

FU MALRAUX a scrivere, nella prefazione alla traduzione francese di *Sanctuary*, che Faulkner aveva introdotto la tragedia antica nel romanzo poliziesco. Presentando al pubblico il suo adattamento teatrale di *Requiem for a Nun*, il romanzo dialogato che, nell'opera dell'americano, fa seguito a *Sanctuary*, Camus riprende approvandola l'idea di Malraux. Il suo adattamento, nonché la messinscena da lui stesso diretta, realizzano alla perfezione quell'idea. Letterariamente e teatralmente, il risultato è ammirevole. Non si tratta però di tragedia antica, bensì di tragedia classica francese: Faulkner ridotto nella forma del *grand siècle*: non si potrebbe immaginare gagliardie più ardite: Camus la vince sia come uomo di lettere che come uomo di teatro, e lo spettacolo sta avendo un successo altrettanto grande quanto inaspettato.

In *Sanctuary*, come il lettore ricorderà, lasciavamo Temple Drake, dopo la sua orribile avventura, a passeggio col padre nel giardino del Luxembourg a Parigi, come per una cura d'oblio. In *Requiem for a Nun*, Faulkner ha voluto mostrare che il destino, una volta afferrato, non è un essere umano, non lo lascia finché non l'abbia stritolato. A vero dire, non si tratta di destino, in Faulkner, bensì di fatalità naturale nella forma più violenta in cui l'abbia mai concepita un romanziere: assai più violenta, tanto per intenderci, che in Zola. In Zola, si tratta infatti di «natura» in senso proprio, ossia di predestinazione bio-fisiologica. In Faulkner, il destino è quel che accade: passione, follia, rapacità, bassezza, peso della società sull'individuo, son fatti violenti che tutti riducono l'essere umano alla più semplice espressione: la loro. Riscatto, perdono, pentimento, non hanno senso, dunque, nell'universo di Faulkner, dove ogni individuo è per l'altro una presenza fatale e brutale, e dove è più vero ciò che è più violento, e la realtà della coscienza è una serie di stati infimi, tutti subiti, una specie di continua orribile passività dell'uomo di fronte al mondo e a se stesso. Un mondo cristiano senza cristianesimo: senza grazia. Il ritorno, dunque, di Temple alla vita «normale» era inconcepibile: Temple porta in sé la fatalità dell'abbiezione cui l'ha assoggettato il mostruoso Popeye, e alla quale la fanciulla d'altra parte, non si sarebbe assoggettata se non ne fosse diventata complice: se, nella fattispecie, la vita nella «casa chiusa» di Memphis non fosse diventata parte della sua «natura». Quello è il «convento» di cui essa è stata «monaca»: vocazione indelebile. Come potrà Temple accettare la *respectability* (d'altronde disgustosa e morbida) del marito Gowan Stevens, la famiglia, i figli, la banalità di una vita di provincia in cui d'altronde cova continuamente una specie di crudeltà non diversa da quella rappresentata dal *gangster* Popeye e dai suoi soci? Gowan l'ha sposata, ma non dimentica né perdona: anzi, più vive con lei, e ne ha figli, più è rosso dal rancore, dall'orgoglio umiliato, dalla vanità di uomo che sa di non poter mai possederla come l'han posseduta gli altri: quelli che le imponeva Popeye e che lei accettava, per i quali anzi aveva provato trasporto di femmina.

Nell'inferno freddo che è la vita di Temple «redenta», accade un giorno un fatto spaventoso e inesplicabile: la domestica negra Nancy strangola il secondo figlio della padrona, un bimbo di pochi mesi. Al processo, Nancy si dichiara colpevole, e rifiuta ogni spiegazione del suo atto. Suo avvocato è lo zio di Temple, e tenta invano di salvarla: fatto anch'esso strano, quello di un parente stretto della vittima (e quale vittima) che difende una assassina così disperatamente colpevole.

Il romanzo dialogato di Faulkner comincia su questo enigma, e si svolge in parte come l'indagine di Stevens, il difensore, per strappare a Temple la verità nascosta. La verità è sordida quanto il passato di Temple Drake, e questa finisce per confessarla quando lo zio la persuade a fare un ultimo tentativo presso il Governatore per strappare Nancy alla forca: il giorno del delitto, essa stava per fuggire col fratello dell'uomo che era stato il suo amante del cuore nella casa di Memphis, l'uomo al quale Popeye le imponeva di darsi in sua presenza e che alla fine aveva fatto assassinare per gelosia l'improbabile impudico Temple di cadere vittima di quest'uomo (il

quale aveva cominciato col ricattarla minacciandola di consegnare al marito le lettere da lei scritte a suo fratello) e per salvare i figli di lei dall'onta, Nancy aveva prima tentato di portar via il danaro e i gioielli che l'uomo esigeva in pagamento; ma poi era tornata per restituirci e per implorare Temple di non partire. Fra Nancy e Temple c'era qualcosa di più del rapporto fra padrona e domestica: le due donne si erano conosciute facendo lo stesso mestiere a Memphis, eran diventate amiche e confidenti; e per questo poi Temple aveva preso Nancy con sé, il solo essere col quale potesse parlare dicendo la verità. Ma la passione di Temple era troppo cupa, il suo disgusto per la falsità in cui viveva troppo violento: essa aveva rifiutato di ascoltare Nancy, e questa, in un impeto di mistica follia, aveva voluto salvarla con l'atto più estremo che aveva potuto concepire: uccidendo il bimbo e sacrificandosi essa stessa come assassina.

Questa la verità sul delitto di Nancy Mannigoe. La confessione di Temple non può salvare Nancy; ma alla fine, il sacrificio di Nancy ottiene il suo scopo, quello che solo una certa specie di santità poteva ottenere: rompere la schiavitù di Temple Drake. Gowan e Temple escono ambedue spezzati dall'orribile storia; ma anche uniti nel riconoscimento della comune sventura.

Si capisce bene come una storia così estrema abbia affascinato l'autore del *Malentendu*. Ma, per renderla teatrale ci voleva l'arte letteraria di Camus congiunta alla sua passione per il teatro. L'adattamento segue, quanto allo sviluppo, il testo di Faulkner: è l'essenziale, giacché la scoperta progressiva di un segreto morale è tema teatrale per eccellenza. Ma bisogna ricordare quanto essenzialmente ed esclusivamente narrativi siano lo stile di Faulkner e il mondo che egli descrive per apprezzare il *tour de force* compiuto da Camus rendendo così severamente sulla scena la spaventosa e sordida storia immaginata dal grande americano. E basterà dire che la confessione di Temple occupa quaranta minuti pieni e che tiene gli spettatori sospesi in una sorta di pietosa ammirazione, senza sentimento alcuno di lungaggine, per dare un'idea dell'arte di Camus riduttore-regista da una parte e, dall'altra, di quella dell'attrice che impersona Temple: Catherine Sellers. La quale si può dire che rimane immobile dal principio alla fine del dramma, quando in piedi e quando seduta, e talvolta muovendo alcuni passi, ma senza mai uscire da una sorta d'impassibile fissità. Un grande esempio di quella che qui una volta abbiamo chiamato recitazione «non espressiva»; solo stile che, secondo noi, convenga modernamente al dramma. E' uno stile di cui s'era avuto in Francia qualche esempio, ma nessuno così sostenuto e nobile come quello che Camus ha saputo imporre ai suoi interpreti e che questi hanno vittoriosamente imposto al pubblico. Accanto a Catherine Sellers, trionfa, nel personaggio di Nancy, Tatiana Mouchine: ha poche parole da dire, e quasi tutte (tranne, alla fine, una breve invocazione al «Fratello degli assassini e dei ladri») semplici e funzionali; ma, nel volto e nel portamento, la Mouchine riesce a comunicare quel che c'è di propriamente «sacro» se non santo, nella figura di Nancy Mannigoe, assassina per rassegnazione. I due uomini, Michel Aulclair e Marc Cassot, mantengono lo stile voluto. Non poco contribuiscono al successo dello spettacolo le scene e i costumi di Leonor Fini, straordinariamente efficaci nella loro cupa sobrietà.

Requiem pour une nonne sarà presentato quest'estate al festival di Venezia. Il nostro pubblico avrà così modo di ammirare, oltre che uno spettacolo di rara e severa qualità, il primo esempio convincente, a nostro avviso, di teatro cristiano moderno: frutto, e non è un caso, dell'incontro di due scrittori — Faulkner e Camus — che non fanno professione di cristianesimo.

NICOLA CHIAROMONTE

★

RICEVIAMO. «pubblichiamo, questo comunicato per la stampa: «I maestri Oessini, convenuti al secolare appuntamento annuale della notte del 23 dicembre, hanno designato Hermann Hesse, filosofo; Vittorio Gassman, attore. Il Triangolo Giudicante era al completo con la sua formazione di ventuno Fiamme Bianche». Il triangolo giudicante e le fiamme bianche si sono riuniti a Palermo. Oessino, per chi non lo saprà, vuol dire «giudicare» e se stesso. Da O.C.S.S. cioè ordine dei cercatori di se stessi».



Hollywood. Breve sosta davanti alle firme e le impronte delle celebrità dello schermo.

MUSICA

IL QUADRO E LA CORNICE

FRA LE MAGGIORI attrazioni del mondo musicale in questi giorni, che sono state anche attrazioni di musicalità mondiale, debbono essere ricordati il concerto del pianista Benedetti Michelangeli e la inaugurazione della stagione al Teatro dell'Opera con l'*Iris* di Mascagni.

Nel programma che il celebre pianista bresciano ha ora presentato al Teatro Argentina, figuravano il Concerto in do maggiore (Köchel 503) di Mozart e il Quarto Concerto (in sol minore) di Rachmaninov, diretti per la parte orchestrale dal Maestro Antonio Pedrotti. Il Concerto di Mozart, che non è uno dei più significativi fra i 25 del grande salisburghese, si è prestato ad una esecuzione di tutto riposo, ad una di quelle tipiche prove di levità e di tocco fluido, in cui Benedetti Michelangeli lascia volare le sue mani da sole sulla tastiera, in quel trasognamento incantato, in quel completo distacco da tutto ciò che lo circonda, che altra volta ci suggerì per lui la definizione di «pianista dell'Assenza».

Evidentemente, non si voleva stancare, ma conservare le forze fresche e intatte per il Quarto Concerto di Rachmaninov, dove ha impegnato (incredibile a dirsi) anche la sua emozione. Qui egli non era più assente, ma presente, lasciando scorgere che il suo gusto, la sua sensibilità, il suo godimento estetico aderivano intensamente, coincidevano con ciò che suonava. La mimica del suo viso, uscendo dalla solita impassibilità, si colorava di una leggera fiamma. Questa interpretazione ci è sembrata, perciò, quanto di più autentico, di più genuino rispetto al suo temperamento di pianista, noi abbiamo ascoltato da lui. Qui egli non era solo lieve, trasvolante e perlacoso, aveva anche una forza costruttiva e perfino appassionata. Che dunque il segreto amore e la verità di Benedetti Michelangeli si chiamino Rachmaninov? Certo fra questo musicista e il pianista ci sono delle affinità elettive che forse metterebbe conto di approfondire.

Una notevole edizione dell'*Iris* di Pietro Mascagni, diretta con equilibrio e signorilità non comuni

dal maestro Gavazzeni, ha inaugurato, come abbiamo detto, la stagione lirica a Roma in una dorata, sfarzosa cornice di mondanità, che a momenti sembrava maggiore del quadro, almeno a giudicare dalla lunghezza degli intervalli, che sono durati più degli atti. Tutti hanno posto il massimo impegno per la più lussuosa riuscita di questa festività ufficiale di santo Stefano, in cui anche gli spettatori si sentivano un poco attori di una cerimonia, di un episodio teatrale che fa il punto del nostro gusto, del nostro costume: e applaudivano perciò anche se stessi.

Ma quanto alla scena propriamente detta, al quadro, cioè, e non alla cornice, diremo che vi brillavano cantanti dai nomi ormai ben noti, quali la Petrella, il De Stefano, il Christoff, fra i migliori indubbiamente che la presente situazione vocale possa offrire per ruoli difficili e di ingrata tessitura come quelli dell'*Iris*, in cui soprano e tenore sembrano voler compensare in altezza la profondità degli abissi cui discendono i contrabassi al principio dell'opera, nelle prime note dell'*Inno al Sole*. Ma interpreti veri e propri di questa festa scenica, oltre ai cantanti (e, in qualche punto, più ancora di essi) sono stati l'ardimentosa regista Margherita Wallmann e gli ideatori dell'allestimento scenico e dei costumi, Veniero Colasanti e John Moore, una triade che ha operato in perfetta unità di vedute, cimentandosi nella impresa arduissima, per qualche aspetto perfino disperata, di «voler avvicinare (come ebbe a dichiarare la Wallmann) quest'opera di Mascagni al gusto di oggi».

Pure apprezzando la nobiltà di tale intento, non siamo perfettamente convinti che lo spartito dell'*Iris* guadagni ad essere trasferito su un piano di raffinatezza stilistica e di scrupoloso rispetto per un Giappone autentico — quando il momento storico e di gusto in cui Mascagni lo compose e lo sentì era il più tipico e floreale liberty. Come è noto, lo stile floreale fu una espressione decorativa del realismo, che mescolava a motivi tratti dal mondo vegetale, anche figure e aspetti crudamente prelevati dal vero. Ciò può spie-

gare la connessione stilistica e storica che lega il floreale all'opera verista, per cui Mascagni dalla *Cavalleria Rusticana* può passare così facilmente al florealismo di *Amico Fritz* e di *Iris*. Perciò in quest'opera credo veramente che il Giappone conti assai meno che il gusto floreale. Qui l'*Iris* più che un fiore nipponico è ancora il *fiore di giaciglio* della *Cavalleria Rusticana*. Del resto Mascagni ben poco si preoccupò di imitare gamme e motivi giapponesi: e perciò una scenografia troppo fedele allo stile nipponico o al teatro *kabuki* sembra solo sottolineare quanto di poco giapponese ci sia nella musica di Mascagni e, per fortuna, quanto invece di suo; anche quando nell'*Inno al Sole* mostrava l'ambizione di voler essere una specie di Wagner italiano e di far cavalcare le Valchirie nell'oro solare dell'Ardenza di Livorno. Per questo anche il teatrino di burattini del primo atto lo avremmo preferito più all'italiano e meno *kabuki*. Ed infine osserviamo per il finale dell'opera che, certamente, quei fiori usciti fra le tavole del palcoscenico, come si usava nella tradizionale scenografia di questo spartito, erano discretamente grotteschi. Ma sopprimerli del tutto è stato, a nostro parere, un discostarsi troppo da ciò su cui avevano maggiormente puntato librettista e musicista: e cioè una apoteosi floreale, «una fantasia di fiori, tutti i fiori della terra» (come dice Illica) «tutto un sussurro di fiori intorno alla morte», inondati dal Sole. Noi pensiamo che senza fare uscire i fiori dalle tavole, si poteva chiedere ai progressi della attuale scenografia, qualche più ingegnosa soluzione.

Il successo della serata è stato calorosissimo, forse il più caloroso e acclamante che il Teatro dell'Opera abbia avuto in questi ultimi anni; e ciò, dobbiamo pure dirlo, per ragioni anche indipendenti dall'intrinseco valore della recita. Poiché sarebbe far torto allo stesso teatro dire che in questi ultimi anni non ci siano stati sulle sue scene spettacoli lirici migliori di questo e di più elevata qualità; i quali, peraltro, non hanno avuto nemmeno la metà delle accoglienze attuali.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

IL CODICE SEGRETO

LA CRISI del cinema dimostra ancora una volta la fondatezza di un luogo comune, che i professionisti dell'arte hanno il difetto di trascurare. Le invenzioni tecniche non possono sostituire le invenzioni della fantasia, allo stesso modo che le virtù mediche non possono surrogare gli umori vitali dell'organismo. Negli ultimi anni, le speranze dei produttori e la curiosità del pubblico si sono successivamente trasferite dal colore al cinemaScope, dal cinemaScope al vistavision, dal vistavision al technirama. Non sarà difficile trovare, anzi è già stato trovato, un nuovo accorgimento che abolisca la macchina di proiezione nelle pubbliche sale e colleghi contemporaneamente più schermi con un centro televisivo. Ma resta da trovare solo e sempre il film, lo spettacolo che qualcuno in qualche parte del mondo deve preparare ed eseguire.

La crisi del cinema non è se non la decadenza della forma cinematografica; e s'intende, della forma interiore, vivente, opposta a quella esterna e meccanica. Chi non ignora del tutto la storia letteraria ed artistica degli ultimi trenta secoli, sa bene che le forme hanno una vita intensa e breve. Si fissano presto, dopo una splendida irruzione, in regole grammaticali, in idee, sentimenti, immagini rigidamente prefigurate. Il dizionario, il repertorio, tiene luogo d'ispirazione; e lo stile diventa maniera, voga, uso corrente.

La forma cinematografica, in età giovanile, è soffocata dalle convenzioni, e appare vecchia. La critica distingue convenzioni alte e convenzioni basse; stabilisce la differenza tra lingua, dialetto e gergo; redige il codice delle sottigliezze e quello delle volgarità. Ma il risultato è identico: la forma si rivela vuota, ha perduto l'incanto dell'originalità. Le idee, che una volta suscitavano la nostra immediata adesione, ora ci sembrano appena plausibili; le immagini che lasciavano intravedere una realtà più profonda, ripetute e deformate dalla consuetudine, diminuiscono gradatamente di valore.

Sino a qualche anno fa il cinema americano esprimeva abbastanza bene la duplice tradizione della terra, dove il gusto educato, europeo, si confronta e coesiste con l'impulso nativo, con la vita di frontiera. Il «western» e la commedia di costumi rappresentavano due forme autentiche, autorizzate dal genio nazionale; ad esse si aggiungeva una forma specificamente cinematografica, il film «giallo», che rimane forse la più impressionante. Queste attitudini americane si sono trasformate in maniera, peggio: sono degradate a generi commerciali del cinema americano. Farle rivivere come linguaggio originale sembra opera impossibile. Quando un regista della classe di John Huston si rivolge a un classico della letteratura americana, a Melville, per averne l'ispirazione d'un film artisticamente puro, dimentica che gli sono venute a mancare proprio le risorse indispensabili all'esecuzione dell'impresa: il senso misterioso del destino, il potere immaginativo dello spirito che ricrea l'universo secondo le sue leggi. La storia di Melville è la conoscenza perfetta di un mondo tragicamente possibile; il film di Huston è un catalogo di mediocri illustrazioni, che ricorda un mondo reale: il mondo degli stabilimenti cinematografici, degli attori e dei trucatori, dei parchi elettrici e dei primi piani. La differenza sta nella forma, ma è una differenza vitale.

E' venuto di moda, tra gli autori e produttori di film, invocare una maggiore libertà d'espressione contro il potere invadente della censura. La giustezza di simili proteste non impedisce di considerare le cose come sono. Il vero nemico del cinema, oggi, non è il codice della censura, che in molti paesi ha la stessa natura ambigua e simbolica della Balena bianca; si può perle l'intera vita a cacciarla, risorgere dagli abissi con qualche arpione di più sul dorso. Il vero nemico del cinema è il codice segreto delle convenzioni: il codice della retorica cinematografica, delle inquadrature belle ed inutili, dei colori nitidi ma falsi, delle facce magnificamente inespressive, delle sorprese che non sorprendono più nessuno e degli effetti che sono tanto sicuri da deludere infatti, puntualmente, l'attesa tranquilla del pubblico.

ATTILIO RICCIO

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

L'OPERA DA 3 SOLDI

DUE ANNI fa, in queste colonne, parlando di *Madre Coraggio*, si cercò di spiegare e motivare quanto artificioso, preconcetto e al tempo stesso elementare, ci sembrasse le teorie sulle quali si fonda il teatro di Bertolt Brecht; quanto indiscretamente sentimentale e puramente emotivo ne sia il contenuto; come a nascondere gli occhi della celebre teoria dell'«alienazione» e del «teatro epico», visto che il cinismo, il sarcasmo, l'ostentata «obiettività», aggiunti al lacrimevole, non possono dare che un lacrimevole alla seconda potenza, rinforzare il patetico fino a renderlo intollerabile: il povero cieco all'angolo della strada, con la scritta sul petto che ne dichiara la sventura, e un violino scassato nelle mani sul quale egli esegue il valzer della *Vedova allegra*, ci farà pena e solleciterà l'elemosina quanto più stridenti e singhiozzanti suoneranno le sue note.

Nel caso di Brecht, si tratterà per deliberato proposito non già di un vero, ma di un finto povero cieco, cui è affidata la funzione di «alienare» la nostra pietà, denunciare l'ipocrisia della nostra elemosina, e riportare l'attenzione all'impossibilità in cui siamo, trovandoci in regime capitalistico, di provare altri sentimenti che falsi. Ma neppure in tal caso vediamo come si possa sfuggire alle lacrime: il mezzo messo in opera per ottenere la nostra «obiettività» rimane patetico all'estremo. Coscientissimi della nostra irrimediabile ipocrisia, andremo fino a far l'elemosina, come la facciamo al mendicante, per il semplice fatto che mendica.

Dir questo non è negare l'originalità di Brecht come uomo di teatro: significa soltanto rifiutarsi di entrare nel macchinoso e sostanzialmente falso gioco ideologico col quale egli pretende sostenere il suo teatro. Del quale teatro, l'originalità non sta nei testi, ma nelle trovate sceniche, e più propriamente in quello stile di messinscena che Brecht non si limita a predicare, ma pratica. Da questo punto di vista, quale che possa essere il giudizio intrinseco sulle sue molte opere, Brecht ha certo creato una forma di spettacolo nuova: l'apologo sociale, didattico e polemico, inventando per esso una messinscena la quale lo salva dal pedestre naturalismo che è la maledizione del genere.

Quanto al senso della polemica e della didattica teatrale di Brecht, non v'è dubbio alcuno sulla sua fonte: è il libro di Georg Lukacz *Storia e coscienza di classe* col quale il celebre filosofo comunista ungherese propose, nel 1923, una revisione del marxismo che riduceva in sostanza questa dottrina alla dialettica alienazione-coscienza di classe fondata, più che sul determinismo economico, sulla coscienza che liberamente prende (o non prende) l'uomo delle contraddizioni cui la storia umana è condannata finché rimane fondata sullo sfruttamento economico. Di questa interpretazione radicalmente antidogmatica del marxismo, che riduce la storia non già a uno sviluppo di fasi necessarie, ma a una successione di «esempi» del fenomeno fondamentale della lotta di classe, il teatro di Brecht è, appunto, l'esemplificazione scenica. Che egli non l'abbia mai riconosciuto pubblicamente si spiega col fatto che la teoria di Lukacz è sempre stata considerata eretica dal comunismo ufficiale, mentre Brecht (come del resto Lukacz medesimo, malgrado le ripetute condanne) ha sempre tenuto a rimanere formalmente ortodosso. Tale reticenza, però, lascia intatta la filiazione che l'eresia: il comunismo di Brecht è della specie sofisticata che allignò nella Berlino degli anni 1920-1930, inseparabile da quell'atmosfera tutt'altro che «realista» nella quale il libro di Lukacz era considerato poco meno che un classico (mentre di fatto fu un vano tentativo di liberare l'intelligenza comunista dalla cappa di piombo della stretta osservanza).

Con Lukacz, col marxismo, con la coscienza di classe, l'Opera da tre soldi aveva, fortunatamente pochi rapporti. Era, e rimane, un felice rifacimento letterario di una opera letterariamente molto superiore, e cioè la *Beggar's Opera* di John Gay. Ma la felicità del rifacimento era grandissima: l'adattamento al gusto del tempo, perfetto. La vera creazione, d'altra parte, non era nel testo, pesante e petulante come tutto ciò che è uscito dalla penna di Brecht, ma — lo sanno tutti — nelle canzoni e ballate che danno all'opera il suo ritmo e il suo significato specifico:

le canzoni sono di Brecht, le musiche di Kurt Weill. Fu questa combinazione a far fortuna e il furore della *Dreigroschenoper*. La quale, se si deve proprio parlare di ideologia, di ideologia ne ha solo una, ed è quella del *piccolo* moderno, tetro e violento: in termini dotti, del *Lumpenproletariat*. Ma, a dir vero, neppure questo c'entra un granché. Quel che c'entra è il mondo visto dall'infimo, secondo un umore non già satirico, ma puramente cinico: la beffa nihilistica.

Nella *Nota* assai istruttiva da lui premessa alla traduzione della *Beggar's Opera* (Teatro inglese della Restaurazione e del Settecento, a cura di G. Baldini - Ed. Sansoni), Carlo Izzo cita una frase di Swift da cui sembra che John Gay abbia tratto lo spunto per la sua satira: «Che ne diresti di una commedia pastorale inscenata nel carcere di Newgate fra le prostitute e i ladri che vi si trovano?». Parodia di una parodia, gustosamente «spasata», l'Opera da tre soldi sta ancora tutta lì: nell'intenzione di beffarsi senza ritegno dei «buoni sentimenti» e delle «anime belle». Quale altro senso può infatti avere la tiritera del mariolo Mackie Messer e della sua anima gemella, il capo della polizia; di Peachum, imprenditore di mendicanti, e della sua incauta figlia Polly; della lotta di tutti contro tutti e complicità di tutti con tutti, e finale riconciliazione a spese dell'esercito dei pezzenti? Del nihilismo (o cinismo) essenziale della sua celebre opera, Brecht era cosciente, e tentò di rimediare minimizzando a parole l'importanza di Peachum. Ma non c'è niente da fare: la «moralità» di questo *vaudeville* straccionesco la incarna proprio Peachum, organizzatore della miseria, sfruttatore del sentimentalismo borghese, e quasi quasi anche ottimo tecnico e tattico della Rivoluzione permanente.

Nell'Opera da tre soldi, le teorie brechtiane sull'«alienazione» si risolvono facilmente nel fatto che la vicenda non ha nessun bisogno di esser creduta o credibile per accattivarsi lo spettatore; né, tanto meno, le canzoni. Quanto all'«epica», sì, certo: è l'epica del cantastorie.

Giorgio Strehler, al Piccolo Teatro di Milano, ha voluto infine dare al pubblico italiano la versione integrale. Con un'altra opera, l'intento sarebbe stato non meno lodevole che giustificato. Con il testo di Brecht, purtroppo, la fedeltà si dimostra un cattivo servizio reso sia all'opera, sia all'autore, sia al pubblico. L'Opera da tre soldi è lavoro che forse fa epoca; ma porta anche irrimediabilmente la data e il marchio d'origine. Non la si può dare oggi che «alienandola» ulteriormente, ossia rifacendola, e soprattutto tagliandone senza pietà le lungaggini, pesantezze e ridondanze. A ciò, del resto, Brecht dovrebbe esser l'ultimo ad opporsi, lui che ha teorizzato proprio il diritto di alterare i suoi testi a seconda dei momenti.

Eccezione fatta per le tirate di Peachum, che conservano tutta la loro lepida ferocia, i «recitativi» — diciamo così — dell'Opera da tre soldi sono invecchiati quanto può invecchiare un testo: esibiscono nudità e cruda la loro gravosa piattezza. Fan durare quattro ore uno spettacolo che, per conservare il suo mordente, dovrebbe durarne al massimo due e mezzo. A ciò si aggiunge, nell'edizione del Piccolo Teatro, una tara imperdonabile e disastrosa: il modo con cui sono state tradotte le canzoni, che è il modo maccheronico delle traduzioni ginnasiali. Così, la parte più viva dell'opera, quella che le dà il suo ritmo inconfondibile di tiritera da cantastorie, manca tutto il suo effetto: il pubblico, infatti, non può assolutamente seguire il senso di versi come questi, scelti a caso, nella «canzone di Barbara»: «Sì, è meglio esser fredda e senza cuor / E lasciarsi andare non si può / Non si sa quel che può accadere / Bisogna dire sempre No». E questo è il ritornello... «La Canzone di Jenny dei Pirati» è anche peggio.

Peccato. Le scene di Teo Otto sono belle e perfettamente intonate. Degli attori, il migliore ci è parso Mario Carotenuto nella parte di Peachum e, insieme a lui, Marina Bonfigli in Polly e Giusi Dandolo nella signora Peachum. Nella parte di Jenny delle Spelonche, Milly ha mancato una bella affermazione solo a causa della goffaggine del testo che le avevano dato da cantare. Quanto a Tino Carraro, ottimo attore come ognuno sa, il suo fisico non quadra affatto col personaggio di Mackie Messer.

NICOLA CHIAROMONTE



Hollywood. Grace Kelly in una scena del film «Il cigno», una delle sue ultime interpretazioni.

MUSICA

UN GIUOCO DI CARTE

LA «Dama di Picche» di Ciaikowski ebbe un grande successo sin dalla sua prima rappresentazione a Pietroburgo nel 1890; e dopo d'allora è rimasta una delle opere di repertorio più eseguite e amate nei teatri dell'Europa Orientale. A differenza dell'Eugenio Onieghin ha varcato presto e felicemente le frontiere; in Germania si sono avute ottime edizioni della «Pique Dame» e in Inghilterra anche.

Viceversa si può parlare di una sfortuna della «Dama di Picche» in Italia, almeno per tutta la prima metà del Novecento; sfortuna che poi si riduce a una grama esecuzione alla Scala nel 1906 e ad alcuni giudizi di seconda o terza mano, ripetuti senza avere mai ascoltato l'opera in questione.

Bisogna attendere il 1953 — per poter dire che la «Dama di Picche» viene effettivamente conosciuta in Italia, e adeguatamente avvicinata dal pubblico e dalla critica in base a una esecuzione, per ogni aspetto, ammirevole. Questa edizione fu concertata e diretta al Teatro Comunale di Firenze dal maestro Arthur Rodzinski; ebbe da Tatjana Pavlova una regia che creava in pieno l'atmosfera russa e pushkiniana della vicenda, mentre le scene di Polidori contribuirono non poco a completare la suggestione dello spettacolo. Chi ebbe occasione di assistervi ricevette semplicemente la rivelazione della «Dama di Picche» come una delle opere più geniali del teatro musicale europeo.

Se nell'Onieghin la *stimmung* lirica prevaleva — e, non per nulla, Ciaikowski vi aveva apposto il sottotitolo di «Scene liriche» — nella «Dama di Picche» quel lirismo mostra un suo fondo disperato e tragico in atmosfere di angoscia. Da ciò, in certo senso, la singolare attualità della «Dama di Picche». La scena del delirio di Hermann nella caserma ha fatto giustamente rievocare il *Vozzek*.

Notevolissimo è anche il saliente tragico nella costruzione di certe scene; si noti per esempio come nella prima, dopo l'innocente visione di bambini con le loro gorgonanti nel Giardino d'estate di Pietroburgo, si passi a una crescente tensione di pathos fino allo scoppio dell'uragano, in cui la passione trova quasi il suo fondo misterioso negli elementi.

Nella scena del ballo mascherato, Ciaikowski con mano di grande musicista ci fa sentire una sorta

mann hanno il loro ultimo incontro. Il lamento che Lisa qui canta, straziante, desolato, è una pagina giustamente celebre, fra i canti più belli della musica russa e non solo russa. Hermann fugge via, verso il suo tavolo da giuoco: e Lisa si getta nel fiume, inghiottita dai vortici dell'orchestra. Il passaggio brusco al chiosso della sala da giuoco, con gli ufficiali che ballano alla russa, semiubriachi, sui tavoli (così almeno dovrebbero) tocca non la corda della allegria, ma quella del brio funebre, del *Galgenhumor*. E anche qui si può pensare, in chiave slava, a un banchetto di Don Giovanni. Invitato a cena non è il Commendatore, ma la Contessa morta. Quando Hermann, valendosi del segreto carpitole, giuoca tutto ciò che possiede sulle tre carte, gli esce il tre, gli esce il sette, ma al posto dell'asso, esce la Dama di picche. Egli perde tutto e si uccide.

Della presente edizione al Teatro dell'Opera, non possiamo dire gran bene. In essa la sfortuna della «Dama di Picche» in Italia, ha avuto una ricaduta. Ciò che è principalmente mancato è stata l'atmosfera, quell'impasto interpretativo delicatamente dosato di mezze tinte e di tinte forti da cui dovrebbe crearsi la suggestione così tipica dell'insieme, quella sensazione appunto di un giuoco di carte in cui amore e morte stanno di fronte, e un che di metafisico e occulto penetra con i suoi soffi sconcertanti. La scelta degli interpreti molto indovinata per la Pederzini (insuperabile nella parte della Contessa) o della Jurinac, qui veramente a posto nella parte di Lisa (meglio che nella Pamina del Flauto) o di Rina Corsi, o anche di Mario Petri — è stata quasi annullata dall'altra scelta del tenore Annaloro, meno adeguato al ruolo del protagonista Hermann.

Così pure le scene ci è sembrato non abbiano persuaso nessuno; alcune di esse si sono prestate a un fuoco di fila di paragoni eterogenei e scherzosi.

Il maestro Franco Capuana ha prodigato tutte le risorse della sua consumata arte direttoriale per fronteggiare una situazione generale gravemente deficitaria come preparazione e numero di prove. E' riuscito a salvare la bandiera, cioè il decoro dello spettacolo, ma non a comunicare all'uditorio la vita dell'opera d'arte e ad esprimere i valori.

La prova più sconsolante di quanto siamo venuti dicendo su questa manchevole esecuzione, si è avuta nella impressione di mediocrità che ha disorientato i giudizi anche sul valore dell'opera in se stessa. Il genio musicale di Ciaikowski è stato travolto in una stessa condanna sommaria insieme con la esecuzione — senza troppo tentare di distinguere l'uno dall'altra.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

IL DIAVOLO IN CASA

ANCORA agli inizi del secolo, l'educazione dei giovani era un problema di costume; negli ultimi trent'anni, questo problema così poco geometrico si è trasferito risolutamente nei domini della scienza. L'intuizione del cuore ha ceduto il posto agli strumenti del calcolo. Oggi, in America, la Ricerca Psicologica può fornirvi con schede e tabelle le indicazioni più probabili sul comportamento erotico d'un bambino di tre anni; non solo, ma tutte le altre indicazioni sui disturbi nervosi dei genitori, che sono all'origine di quell'inconveniente. Mentre la esperienza non è riuscita a dimostrare i vantaggi di simili studi per i giovani, sono risultati abbastanza chiari gli svantaggi che ne subiscono gli anziani.

Con un semplice tratto, gli uomini di scienza hanno spostato l'accento della responsabilità. Il problema non riguarda più veramente i giovani da educare: tocca la persona degli anziani, che hanno il compito di educarli. Chi educerà gli educatori? E' una domanda fatta apposta per eccitare la fantasia, e naturalmente il rimorso, dei bravi lettori di «tabloids», che inclinano sempre alla concisione enigmistica. Ed è, certo, la stessa domanda che si è proposta il regista di *Gioventù bruciata* con animo eccessivamente inquieto.

Nicola Ray, deciso ad intimorire il pubblico, non si è preoccupato di poterlo annoiare. Questa negligenza è moralmente lodevole; artisticamente, no. A differenza di altri istinti, la paura ha bisogno, per durare, del concorso dell'immaginazione. Così, Nicola Ray si sarebbe avvicinato di più al suo scopo, se avesse immaginato meglio la storia destinata a farci paura. Il primo errore di certi autori contemporanei è di credere nel «fatalismo delle piccole verità»; il secondo è di non vedere che le piccole verità sono piccole invenzioni che, addizionate, possono dare soltanto una piccola grandezza. Nessuno ha mai dubitato, da Aristotele in poi, che ventiquattro ore consecutive nella vita d'un uomo bastino per disegnare l'arco perfetto d'una tragedia; ma per avere la tragedia occorre avere il senso tragico delle ventiquattro ore che passano, non basta contarle. L'orologio di Nicola Ray misura il tempo con fatica, come se dovesse vincere tutta l'inerzia della materia. Jimmy, questo «ribelle senza ragione», è ancora una volta un intruso; perplesso, dubbioso, esitante nei suoi movimenti al punto da far trattenere il fiato allo spettatore anche quando la situazione non lo richiede. In simile stato di dolorosa vaghezza, assomiglia meno a se stesso — al personaggio — che non all'attore; e ricorda straordinariamente l'interprete della *Valle dell'Eden*. James Dean replica James Dean: non sapremo mai nulla delle sue possibilità diverse.

Gli americani hanno scoperto Freud e lavorano ad applicarne le dottrine con la diligenza che mettono nello sfruttamento d'ogni loro scoperta, sia il petrolio o il nucleo dell'idrogeno. Proprio da Freud hanno appreso che l'adolescenza è un'età tenebrosa e piena di pericoli. I genitori, avvertiti dai giornali, messi in guardia dal medico di casa e dall'ufficiale di polizia del distretto, non possono più dormire tranquilli sotto lo stesso tetto che ospita il figlio minore. Da parte sua, il minore che è stato reso consapevole dei «complessi» domestici, guarda ai genitori con serena malevolenza. Il vecchio folare s'accende di nuovi colori drammatici. Se almeno le guardie perdessero l'abitudine di aprire il fuoco contro gli scolari, scambiandoli per chi sa quali malviventi!

Nicola Ray è un americano che tenta, verosimilmente, di risalire oltre il freudismo della cattedra. Ha letto Cocteau, e forse anche Alain Fournier. Si è fermato troppo presto. Doveva cercare in biblioteca Nietzsche, Dostoevski, Stendhal; doveva ripercorrere la esperienza psicologica della letteratura europea. Probabilmente, alla fine, avrebbe acquistato la saggezza di François che, allontanandosi dalla stanza da letto del piccolo Proust, mormorava con rispettosa indignazione: «Quel malheur d'avoir un enfant pareil!».

ATTILIO RICCIO

1956

Nicola Chiaromonte

Nota sul cinema americano

IL CINEMA, in America, è prima di tutto un'industria per la produzione di divertimento stampato su pellicola. Da questo fatto — che veniva per primo anche ai tempi cosiddetti «eroici» di David Griffith e di Samuel Goldwin — derivano le caratteristiche che fanno di Hollywood la più grossa fabbrica di scempiaggini filmate del mondo; ma anche quella da dove, fatti i conti, esce il maggior numero di film ben congegnati e divertenti. Un'industria — e soprattutto un'industria di produzione in massa — non può fabbricare un solo tipo di prodotto, né tanto meno limitarsi al prodotto che soddisfa una minoranza di clienti: deve soddisfare in primo luogo la maggioranza, basare su questa i criteri di produzione e, una volta stabilito ciò che conviene al maggior numero, considerare che esiste anche una minoranza di gusti difficili, una clientela di lusso o, se si vuole, una *élite*. Come a ciò si provveda in America lo si vede bene nel caso delle automobili, le quali poco si distinguono l'una dall'altra nell'aspetto esteriore, eppure il prezzo ne varia dai duemila agli ottomila dollari. La differenza è all'interno, incorporata nella macchina. La democrazia, si sa, è invidiosa. In una società il cui mito è l'accessibilità a tutti dei beni materiali, bisogna dare la sensazione (la sensazione, si badi bene, non l'illusione) che tutti ricevono *praticamente* il medesimo prodotto. Il che, poi, in pratica è anche vero.

Così per il cinematografo: la differenza fra un film di «grado A» e uno di «grado B» è, in apparenza, minima. Ambedue le categorie di prodotti devono soddisfare certe esigenze comuni: rapidità di movi-

mento, piacevolezza fisica degli attori e attrici giovani, caratterizzazione precisa dei personaggi secondari, un certo numero di trovate o *gags*, ambientazione realistica, e altri simili requisiti. Ma dentro, poi, la differenza c'è: le trame dei film di *gangsters* si somigliano tutte, ma *Giungla d'asfalto*, tanto per fare un esempio, è un prodotto di qualità superiore.

«Grado A» e «grado B» sono classifiche commerciali, non estetiche. Quello che la produzione di Hollywood, per la sua stessa massa, ci costringe a vedere, noi europei abituati a giudicare, anche a sproposito, secondo canoni estetici, è il fatto che ciò che noi chiamiamo un «bel film» è essenzialmente un caso fortunato: combinazione felice e, tutto sommato, eccezionale, di un produttore disposto a rischiare, di un regista di talento, di un soggettista estroso, di buoni attori, più quel fattore indefinibile che è l'accordo di tutti questi elementi in un insieme che funziona. Gli americani ciò lo sanno bene, e dal cinema non si attendono la perfezione artistica, ma il divertimento.

ACCADDE per il cinema, in America, quel che accade per gli altri ritrovati della civiltà contemporanea: lo si può osservare allo stato puro, senza orpelli. Vivendo in una città come New York, è impossibile non rendersi conto del posto e della funzione del cinematografo nella vita sociale: il posto e la funzione del «divertimento» nel senso di Pascal, ossia di un mezzo per distarsi con certezza, quasi automaticamente, dalla considerazione del senso e dello scopo ultimo della vita che si conduce giorno per giorno. Basta dire questo per vedere

NOTA SUL CINEMA AMERICANO

quanto la funzione del cinematografo sia diversa da quella delle altre arti.

Le altre arti, infatti, ci distraggono, sì, dalla vita quotidiana, ma per condurci alla questione del suo vero senso, di ciò che, in essa, è bello e di ciò che è brutto, giusto o ingiusto, vero o falso: esse sollecitano sempre da noi una scelta, un mutamento interiore, una sia pur leggera purificazione: una «catarsi». Il cinematografo, no: il cinematografo ci distoglie dalla vita quotidiana per ricondurci tranquillizzati, distratti; distesi, per così dire. Abbiamo avuto la nostra ragione di divertimento e possiamo tornare ai fatti nostri, riprendere la nostra esistenza al punto preciso in cui l'avevamo lasciata. Questo perché il più bello, il meglio fatto, il più sottile e raffinato dei film si rivolge alle nostre facoltà emotive più e prima che alla nostra sensibilità, al nostro intelletto e alla nostra coscienza. Anzi, non soltanto alle nostre facoltà emotive, ma alla forma che le nostre emozioni prendono abitualmente dinanzi alle vicissitudini della vita giornaliera.

Queste emozioni, il cinema ce le offre organizzate nello svolgimento di un'azione rapida, tutta piena di avvenimenti, e particolarmente violenta. La violenza dell'emozione cinematografica non viene dai colpi di rivoltella e dalle galoppate, che possono anche non esserci, ma dall'evidenza predominante, assoluta, dell'immagine in movimento su qualsiasi altro fattore estetico. Questa il prestigio enorme, irresistibile, del cinematografo sulle folle: l'immagine fisica del movimento non si discute, se ne è trascinati. A patto, naturalmente, che l'azione, la trama su cui corrono le immagini non languisca mai, non abbia vuoti. Perché, come tutti sappiamo, non c'è noia peggiore di quella che proviamo assistendo a un film cui manchi la facoltà di trascinare.

QUESTO è, crediamo, il segreto dell'eccezione del film americano quando è buono: gli americani hanno in grado eminente, quasi inarrivabile, il senso dell'azione esteriore. Qualità che è legata, da una parte, a un senso esatissimo del bisogno che il cinematografo deve soddisfare: il bisogno

ciò di fornire, alle folle metropolitane, un pezzo di tempo artificiale, bell'e fatto, in cui non si abbia che da sprofondarsi. La qualità intrinseca di tale tempo può variare ma la sua funzione è sempre la stessa: di vertire a colpo sicuro. Ora, per poco che sia costruito a regola d'arte e di tecnica, un film offre sempre allo spettatore la parvenza di un seguito di eventi in tutto simili agli eventi reali, ma che corrono verso il loro esito intensi, chiari, espliciti come mai accade nella vita reale. Il cinema non ha segreti né misteri, abolisce per sua natura ogni complessità. In ciò consiste il suo fascino. Quale desiderio è infatti più profondo, e, al tempo stesso, più infantile, in noi, del desiderio che la vita si svolga tutta rapida e esplicita, tutta realizzata nel momento stesso in cui la si vive?

Arte americana per eccellenza, il cinema naturalmente lo è perché corrisponde a uno dei bisogni più profondi della civiltà di massa che esso riflette e alla quale deve servire: il bisogno di riempire automaticamente il «tempo vuoto», con un simulacro di tempo artefatto simile in tutto al tempo reale, eppure diversissimo: rapido dove quello è lento, esplicito e sicuro laddove il tempo reale è oscuro e incerto. Per l'abitante della metropoli, sia esso povero o ricco, operaio o capitano d'industria, giovane o adulto, il «tempo vuoto» è essenzialmente il tempo che rimane dopo il lavoro, i compiti obbligati e le cure domestiche, e di cui non si sa che fare; ma si sa che, se lo si lasciasse vuoto, il suo peso sarebbe intollerabile.

In nessun luogo come in America è evidente che il film è prima di tutto una macchina per ammazzare il tempo a colpo sicuro. Se si pensa che il tempo è l'essenza stessa della vita umana, il bene dal cui uso tutti gli altri possibili beni della vita dipendono, di cui è dato tanto e non più e nessuno mai può sapere quanto, la tristezza dell'operazione apparirà chiara. È questa tristezza, a loro particolarmente familiare, che spiega perché gli americani parlino così poco di estetica, a proposito di cinematografo, e così poco se ne curino.

NICOLA CHIAROMONTE

TEATRO

LA MESSA NERA
DI GENËT

LONDRA, maggio. *Le Balcon* di Jean Genêt ha potuto dunque essere rappresentato a Londra prima che a Parigi. A Parigi, in pratica la censura teatrale non esiste. A Londra, gli spettacoli teatrali sono sottoposti all'autorità del Lord Chamberlain, il dignitario che presiede alle cerimonie dove il Re sia (o possa) esser presente: la discrezione con la quale egli esercita la sua autorità è celebre fin dal 1737, quando le funzioni di censore teatrale furono affidate al suo ufficio. In teoria, non è neppure obbligatorio che l'autore gli mandi in lettura il copione, accompagnato dalle due ghinee di tassa: può farlo rappresentando a suo rischio. La commedia di Genêt, tuttavia, si svolge in un bordello, e non avrebbe certo passato la censura. Come già nel caso di *A View from the Bridge* di Arthur Miller, la difficoltà è stata facilmente aggirata grazie alla finzione del Theatre Club, per cui si suppone che lo spettacolo si tenga in privato, dinanzi ai soci. In realtà, naturalmente, chiunque si può far socio, e chiunque può, attraverso un socio, acquistare il biglietto d'ingresso.

Sarebbe interessante far la prova del sistema in Italia, dove la censura è un'istituzione al di fuori delle leggi, esercitata da una specie di misterioso Consiglio dei Dieci, il quale — come si è visto recentemente — mentre ha poteri discrezionali, non è neppure sicuro che sia investito dell'autorità suprema, dato che questa può spostarsi con estrema facilità fino a identificarsi col beneplacito di porporati e altri amministratori della pubblica pietà i quali con gli spettacoli non dovrebbero avere altro rapporto che di esemplare astinenza; e i quali, quindi, in tali materie, dovrebbero intervenire, semmai, solo e strettamente per ciò che riguarda i loro dipendenti. Giacché con i loro interventi — positivi o negativi che siano — essi non fanno che fomentare il disordine, incoraggiare l'illegalità e l'arbitrio, contribuendo così gravemente alla corruzione dei pubblici e privati costumi, e a quel vizio fra tutti rivelatore dell'immoralità e della corruzione che è l'ipocrisia.

Il caso della commedia di Bruno Valeri, *La casa ha due porte*, approvata dalla commissione di censura dopo che l'autore (in questo, malconsigliato), aveva trasformato in ministro protestante il personaggio di un prete cattolico, e all'ultimo proibita per il no immotivato e inappellabile del sottosegretario Brusasca, che cos'è se non un caso in cui arbitrio, corruzione e ipocrisia brutalmente si mescolano?

Ma torniamo alla commedia di Genêt, che da noi nessuno si sognerebbe neppure di proporre in lettura. La sua rappresentazione a Londra è stata segnata da un episodio che non è solo curioso, ma anche significativo di quanto sia sciocco, oltre che falso, accusare di immoralità — cioè di sfruttamento deliberato delle titillazioni sessuali — quegli scrittori contemporanei i quali non riconoscono per validi i tabù convenzionali, e quindi parlano liberamente di ciò che la cosiddetta « morale » consiglia di tener nascosto. Alla prova generale del *Balcon*, Jean Genêt fece una chiasata — e voleva persino ritirare il lavoro al regista Peter Zadek — per protestare contro l'eccessivo realismo della messinscena, e più particolarmente contro l'esibizione di femmine nude con cui Zadek aveva creduto di rendere le intenzioni dell'opera. Genêt voleva sì, un bordello, ma un bordello astratto fino al simbolo e, in esso, delle prostitute severamente rituali.

Aveva ragione, Genêt: se la sua poesia, infatti, è delle più impure, l'oscenità di cui essa si serve è lontanissima da ogni lascivia: è una allucinazione angosciosa, intrinsecamente desolata e, a tratti, terribile. Inoltre, per quanto riguarda le sue opere teatrali, egli stesso ha detto che le vuole messe in scena in modo da render chiaro che si tratta d'illusioni e fantasmagorie: in modo da non « illudere ». E' l'intenzione stessa di Bertolt Brecht. Quel che Genêt vuol ottenere con il rifiuto dell'illusione è che lo spettatore si renda conto che sulla scena si celebrano gli incubi di Genêt, il suo odio per l'« al di qua » delle cose, non una situazione fintamente reale.

Il motivo, in apparenza, è assai diverso da quello pedagogico di Brecht, ma egualmente moralistico nel fondo: si tratta di eliminare i

lenocini e di urtare direttamente la coscienza degli spettatori. E' quindi logico che Genêt si scandalizzasse delle prostitute svestite impostegli da Peter Wood: per lui, l'effetto d'orrore e di fascino doveva venire dalla nudità della situazione, non dalla nudità delle attrici. Il regista gli ha risposto con i diritti della regia e l'inevitabile realismo della scena. Aveva ragione anche lui. Ma noi, per conto nostro, possiamo benissimo immaginare una messinscena del *Balcon* che facesse a meno di nudità, e vi supplisse con la stilizzazione.

Comunque, l'atmosfera d'atroce denuncia della miseria umana e dell'umana commedia che domina dal principio alla fine *Le Balcon* è tale che difficilmente sapremmo immaginare uno spettatore attento a seguire il senso delle scene e il quale, al tempo stesso, s'indugiassero sulle nudità e sul loro possibile valore realistico. *Le Balcon* è infatti né più né meno che una messa nera celebrata senza remissione sul palcoscenico: celebrata e, al tempo stesso, svelata come finzione. L'atrocità sta appunto nel non indulgere neppure per un momento nell'illusione che si sia di fronte a una realtà qualunque. Si è in una mascherata da incubo: il mondo invertito di Jean Genêt. Ma la mascherata somiglia disgustosamente alla realtà; e il mondo di Genêt, spasmodicamente invertito com'è, è poi così diverso da quello che ognuno di noi nasconde entro di sé?

L'ipocrisia dello spettatore è messa a ben dura prova, in questi due atti, aggredita com'è dal fondo dell'infimo e dell'inconfessabile, con i mezzi di un grottesco assoluto. I tre fedeli e rispettati clienti del bordello tenuto dalla signora Irma non somigliano infatti a nessuno di noi, eppure di ciascuno di noi mettono in causa la commedia interiore e la maschera pubblica. L'uno va al bordello per recitarvi la parte di Vescovo, del personaggio che fulmina e assolve gli altrui peccati, elargisce benedizioni e anatemi, e insomma esercita un immenso e immaginario potere spirituale, di esso estasiandosi fino all'orgasmo. Il secondo gode della parte di Giudice, e va lì per sedere in giudizio e condannare sempre il medesimo criminale. Il terzo, che fuori di lì è Capo della Polizia, li vuol essere gran generale vittorioso, e sentirsi ripetere dalla *partenaire*. Tutti e tre, naturalmente, iniziano i loro segreti piaceri indossando i paramenti, il costume, l'uniforme della loro dignità; e salendo inoltre su un paio di enormi coturni.

Con questo, nella prima parte della commedia, è già più che evidente che la messa nera che Jean Genêt celebra per interposta persona concerne sia il mondo interiore di ognuno che il mondo sociale *sic et simpliciter*: l'ordine stabilito, come si dice. E, se si vuole, una specie di messa in forma della negazione surrealista; ma la messa in forma è organica e coerente, animata da una violenza di schermo cui nessun surrealista mai poteva dare una tale unità, dato che, per quanto riguardava l'ordine sociale, i surrealisti usavano appellarsi alla rivoluzione e al marxismo. Quello di Genêt è lo schermo di un criminale e di un anarchico: un anarchico individualista della specie di Ravachol, tanto per spiegarci. Il suo schermo, Genêt lo porta fino in fondo: immagina che, nel mondo fuori dal bordello scoppi una rivoluzione. La rivoluzione, naturalmente, minaccia di svelare i segreti e distruggere le illusioni che in quel luogo infame si perpetrano. Perché la rivoluzione è verità, mentre il mondo del bordello è commedia fondata sul danaro e la schiavitù. I rivoltosi stanno per vincere. Un terrore abietto domina il luogo: terrore per la signora Irma di perdere il suo regno, per i tre clienti di esser privati del loro vizio segreto: le dignità immense e immaginarie di cui solo si sazia la loro brama di vivere. Da questo terrore (non senza l'intervento di alcuni *deus ex machina*) nasce l'intrigo che, alla fine, darà alla signora Irma la corona di regina, al Vescovo la potestà reale sulle anime, al Giudice dei veri tribunali e dei veri criminali da punire, e al Capo della Polizia infine il posto di Dittatore. Il bisogno divorante, anche se abietto, che ha l'uomo di mascherarsi e d'illudersi ha vinto sulla verità e sulla virtù. I rivoluzionari erano i veri illusi, che volevano mettere il mondo a nudo.

« Guardatevi dalla nudità », dice a un certo punto il Capo della Polizia. E al Vescovo che esita ad as-



Simone Signoret a Roma.

MUSICA

LA RINUNZIA
AL TEMPORALE

FIRENZE, maggio. *RA LE SUE* attuali rappresentazioni, il Maggio Fiorentino ha pensato bene di includere un'opera di interesse culturale europeo, quale « Katja Kabanova » del musicista cecoslovacco Leos Janacek. L'hanno eseguita al Teatro della Pergola, con vivo successo e con gli evidenti vantaggi espressivi del piccolo palcoscenico, i cantanti, il coro e l'orchestra dell'Opera di Belgrado, sotto la guida del maestro Casimiro Baranovic. La interpretazione di una intensa forza icaistica e drammatica, ha culminato nella ammirevole protagonista Valeria Heybalova, di cui serberemo memoria.

Ciò che importa in Janacek — su cui si è accalorata non meno l'apologetica musicale cecoslovacca che quella del Novecento — non è tanto il suo nazionalismo tematico moravico, il suo ricorso alla etnofonia e ai motivi delle campagne, ciò che sarebbe non molto di più che il comune denominatore nella maggior parte della musica europea del primo Novecento (il fenomeno del signore decaduto che fa piccoli debiti con i suoi contadini), quanto il

sumere in realtà la sua dignità fittizia, protestando che non si sente di averne il potere, lo stesso personaggio obbietta: « Il potere, nessuno lo ha. Quando eravamo soli non eravamo che fantasmi. Adesso siamo visibili ».

Messa nera, abbiamo detto. E tale è *Le Balcon*, incubo opprimente, intollerabile, di continuo contestato dalla coscienza, come appunto gli incubi; eppure affascinante, forte di una sua innegabile verità. All'aprirsi del sipario, è come se si piombasse di colpo in un qualche viscido abisso sospettato sì, ma mai immaginato così diabolicamente reale. In quest'opera, l'universo « speciale » di Genêt, volontariamente chiuso in se stesso com'era, trova forse per la prima volta una immagine valida per il mondo di tutti: un significato pienamente comunicabile.

NICOLA CHIAROMONTE

fatto che egli risale alle inflessioni foniche della lingua, ai salienti e alle cadenze del parlato. La differenza dall'altra precedente sua opera « Jenufa », quella più nota, che fu eseguita qualche anno fa a Roma, ed invero con fredde accoglienze di critica (ma anche senza alcun mordente o carattere etnico), sta proprio in questo: che « Jenufa », composta fra il '96 e il '903, quando la Moravia era ancora provincia dell'Impero Austriaco, risente del suo tempo e di un certo compromesso fra il melodismo etnofonico e l'opera fine Ottocento, con ovvii slittamenti nel convenzionale, che allora piacquero molto al pubblico di Praga o di Brno, e che ad orecchi italiani (specie quando l'opera viene eseguita in italiano) ricordano il melodismo di un anonimo Mascagni, non sai se di « Amico Fritz », o di « Lodoletta ». Viceversa in « Katja Kabanova », che è del 1921, c'è stata di mezzo la prima guerra europea; quel melodismo è quasi del tutto disseccato, riassorbito in un'asprezza convulsa di accenti mozzati; il testo vocale si concentra in un potenziamento dinamico e aguzzo che essenzializza, per così dire, in una acme espressiva le curve e le punte foniche, i diagrammi della voce parlante, anticipando la *Sprechstimme* di Schoenberg.

D'altra parte il librettista Cervinka che cavò il suo testo dal celebre dramma di Ostrowski, « L'uragano », ha ben secondato le mire del musicista, stringendo scene e situazioni in un passo corto e serrato, che va diritto al « mezzo delle cose » e dei caratteri; e Janacek ha stretto ancora più la sua musica, delineando un dramma, tutto in iscorci, in *silhouettes* di personaggi, ossessivi, dostojewskiani, già tocchi dalla frenesia isterica che Prokofiev ha spinto all'estremo nel suo « Giocatore », che è del 1916. Per arrivare a questa acme, Janacek ha bandito ogni divagazione descrittiva o lirica, rinunziando perfino a commentare l'uragano con un ennesimo temporale sinfonico. In questa astinenza dall'uragano c'è già la nuova durezza dei tempi, la siccità ascetica della nuo-

va musica, ma c'è anche tutta l'asciuttezza antiretorica e antiromanistica di cui Janacek aveva fatto il suo programma.

Si aggiunga che la grafia armonistica, orchestrale si attiene alla stessa unità stilistica, sia pure sacrificata e procedente a singhiozzo, per segmenti, per moncherini di frasi. Poiché, intendiamoci, Janacek non è un musicista di grande respiro, di molta e alata ricchezza di idee musicali; non è un compositore nel senso fra plastico e architettonico che questo termine racchiude o racchiudeva una volta; ma è piuttosto un musicista di asalto e di rottura, un polemista dei suoni che infrange il giro del periodo per ritrovare gl'incisi e le interiezioni; è un grammatico e un dialettale, che scava nella terra alcune radici locali e si ribella all'imperio di un grande linguaggio europeo della musica per conquistare alcune piccole autonomie regionali. Ma in questo la sua importanza è notevole, e più ancora nel teatro che nella musica strumentale.

Fra le mezzefigure di musicisti di quella generazione di saldatura dello spirante Ottocento con il vero e proprio Novecento, in quel periodo di congiuntura fra gli stili, in cui operano i Roussel, i Bloch, i Falla, gli Szymanowsky, e molti altri anche più modesti va riconosciuta a Janacek la personalità forse più risentita e piena di succo. L'anno corrente è in particolare modo l'anno di Janacek, se si pensa che a Berlino è stata rappresentata l'altra sua opera « La volpe maliziosa », al Covent Garden di Londra « Jenufa » diretta da Rafael Kubelik, alla Radio Italiana « La Casa dei morti », in una di quelle effimere edizioni di costoso impianto di cui si lamenta sempre più, specie in tempi di strettezze così gravi, che nascono e muoiono nello spazio di una sola sera, fra le mura gelide di uno studio, mentre in alcuni grandi teatri lirici manca ogni rappresentazione di pur modesto interesse.

La rappresentazione di Katja Kabanova al Maggio Fiorentino ha avuto dunque una sua particolare attualità e tempestività, facendo conoscere in Italia l'opera forse più intensa e significativa di Janacek, che a Londra invece era stata eseguita prima di ogni altra fin dal 1952. Fu ripresa poi nel '55 in una edizione del Sadler's Wells diretta anche da Kubelik. In occasione della recente rappresentazione di « Jenufa » al Covent Garden la critica non ha mancato di rilevare la minore singolarità musicale di quell'opera, confermando la sua preferenza per « Katja Kabanova ».

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

LA NUOVA
GRAMMATICA

LASSU' qualcuno mi ama non è un film edificante, come il titolo sembra suggerire, e neppure un film didascalico in senso rigoroso; è solo un'indicazione molto nitida della nuova maniera, precisa e spassionata, che il cinema moderno persegue nella rappresentazione della realtà. La differenza tra un film realista di ieri e uno di oggi non dipende da una variazione di grado, ma da un mutamento di genere. Un vecchio film di Renoir, *La Bête humaine*, e un film recente di Clement Gervaise, hanno in comune i modelli letterario e figurativo, l'intenzione formale di chiudere le singole immagini nei limiti di un quadro più ampio, fermamente ritagliato sul campo d'osservazione. Questo quadro, dove si raccoglie e ordina la materia, può mostrare contorni più o meno rigidi, può apparire più o meno arbitrario; la sua pretesa di riprodurre « une tranche de vie » risulta evidente, ma non altrettanto persuasiva. Si avverte che la vita resta fuori della finestra così aperta, e per continuare a vedere qualche cosa occorre aprirne un'altra o abbattere il muro.

Portate la macchina da presa nella strada, — gridava un nostro amico negli anni che preparavano la guerra. Non poteva essere inteso. Furono i bombardamenti aerei, i cannoni a lunga portata e i carri armati che costrinsero i registi italiani a rispondere al suo appello. L'orizzonte si aprì smisuratamente. Dopo, si ricostruirono le città e gli stabilimenti cinematografici; ma la lezione dell'aria aperta era stata imparata una volta per sempre. I realisti del periodo precedente avevano l'ingenuità di credere che il mondo fosse stato fabbricato come una scatola a sorpresa. Il loro interesse nell'esplorare il contenuto non era inferiore, e poco diverso, da quello che aveva acceso negli scrittori del Settecento lo spettacolo della Natura.

Anche per Robert Wise è presumibile che l'uomo si presenti pressa poco come un individuo collocato a un certo livello della scala zoologica. Ma questo regista ha frequentato la scuola moderna, dove si può studiare con scarso profitto e tuttavia si studia con metodi e strumenti nuovi, più sottili, più penetranti, più esatti. Se pure è stato negligente in tutte le altre discipline, l'insegnamento della grammatica non lo ha trovato distratto. Robert Wise ha acquisito alle sue facoltà espressive il senso della nettezza, della concentrazione, del nesso stringente e rapido; e così non importa troppo stabilire se quello che dice sia perfettamente inedito e neppure, in qualche modo, se sia perfettamente detto. Il proprio della grammatica moderna è di ridurre le sue leggi a mezzi di conoscenza. La bellezza della figura coincide con il suo carattere d'inevitabilità e di pertinenza. Non si scrive bene solo per farsi capire, ma soprattutto per capire meglio quello che si scrive. Allo stesso modo, non si dirige bene un film quando si traduce in belle immagini fotografiche una sceneggiatura meticolosamente definita; si dirige bene quando si adopera l'obiettivo per scoprire il movimento e la direzione delle cose che cadono nel campo visivo.

I realisti dell'ultimo decennio sanno, anche se non sono criticamente consapevoli, che la realtà non è stata fabbricata per la loro delizia di contemplatori, ma è ancora da fabbricare per il loro bisogno d'esperienza. Robert Wise non poteva raccontarci la vita di Rocky Graziano come un biografo racconterebbe la vita di Napoleone o di qualsiasi altro personaggio « conosciuto »; Rocky significava per lui un personaggio « da conoscere », e l'unico mezzo adatto era di tenerlo a fuoco con la maggiore chiarezza possibile, seguendo nella sua corsa impetuosa. Di qui la curiosità sempre desta dello spettatore, che è pari semplicemente alla curiosità sperimentale del regista; e di qui la necessità, per il regista, dell'abbreviazione, del passaggio secco, e la rinuncia all'indagine lenta. Il giovane Newman, per questo riguardo, si rivela tanto più bravo quanto più riesce a dissimulare la sua interpretazione e a farci credere all'esistenza di un tipo animale, eleggibile forse alla dignità umana, ma chiuso alla grazia dell'arte. Quale sia la sua personale natura e vocazione d'attore, vale la pena di domandarselo, — e di aspettare la risposta.

ATTILIO RICCIO

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

NESSUNO CAPISCE NESSUNO

Personne n'entend personne: nella prefazione al secondo volume del suo *Teatro*, Arthur Adamov dà questa come una delle chiavi per intendere le sue commedie. Nessuno capisce nessuno, eppure tutto è chiaro perché non c'è niente da capire: basta prendere le parole alla lettera per quello che dicono, senza cercarvi un senso secondo, un'intenzione significativa che non c'è. I personaggi di Adamov — come, su un diverso e più giocoso registro, quelli di Ionesco — non hanno niente da comunicarsi; ma stanno insieme, e dunque devono parlare; vanno e vengono, e dunque qualcosa ha da succedere; bisogna fare teatro, si potrebbe aggiungere, e dunque occorre inventare una situazione di partenza e uno svolgimento. Quanto alla conclusione, non ci può essere, evidentemente: tutt'al più un esito, una battuta o un gesto finale.

«Teatro della guerra fredda» Luciano Condignola ha definito, in una serie di nitidi articoli, quello di Adamov, di Ionesco e di Beckett: ossia del «congelamento» della società, degli individui che la compongono, e perfino dei moti del loro animo, sotto il terrore di un evento imminente che li nullifica con la semplice minaccia, Giacché — guerra, bomba atomica, «immobilismo» politico, o tutte queste cose insieme — tale evento è l'evento negatore per antonomasia: nega il movimento, il cambiamento, il progresso, la libertà, riduce eventi, persone e parole a quello che sono, oggetti puri, senza sfondo né spazio, «intercambiabili», che è un'altra delle parole-chiave di Adamov.

Per quanto riguarda l'artista (o per meglio dire, l'Artista-personaggio quale la tradizione romantica, il simbolismo e la cosiddetta avanguardia l'avevano consacrato, demiurgo, profeta e martire della verità avvenire), l'Evento annichilatore negava il suo principale privilegio: il gioco, il diritto d'avventurarsi fuori del reale, d'immaginare ciò che non è. E' per questo privilegio che l'Artista era stato solidale, anche suo malgrado e senza saperlo, della Rivoluzione. Ed è nell'esercizio di tale privilegio che, anche se le sue parole erano disperate, violente e negatrici, la parola dell'artista era, malgrado tutto, portatrice di speranza e, sì, d'ottimismo. Speranza ermetica e misteriosa, ottimismo non sul presente ma sulle possibilità magiche di liberazione dell'anima in una vita avvenire o, comunque, altra. Il surrealismo, in particolare, era carico d'ottimismo come la bomba H di distruzione. André Breton proponeva di uscir di casa e sparare a caso sulla folla: atto di terrorismo fantastico, affermazione estrema del diritto al sogno. Ma lo scopo era di contribuire a «gettare sulle rovine del vecchio mondo le basi del nostro nuovo paradiso terrestre».

Il crollo di questo sogno non è detto che fosse provocato proprio dalla «guerra fredda»; ma certo l'ultimo dopoguerra lo suggerì. Chi voleva continuare a essere artista nel senso che si può ben dire «tradizionale», aveva la vita dura, e laboriosa assai l'ispirazione. Si trovava a dover inventare un linguaggio negativo capace di rendere non una pievezza, ma un vuoto e un'assenza, prendendo in parola una realtà, la cui sostanza consisteva precisamente nel fatto di essere impermeabile al significato, alla comunicazione e alla speranza di ottenere comunque qualcosa. Bisognava inventare tutto senza immaginare nulla, per così dire. L'arte diventava un rompicapo di questo genere: dato che tutto è ovvio, che non c'è nulla dietro ciò che è, e che insomma l'enigma delle cose consiste nel fatto che il mondo ci sta davanti completamente decifrato, come registrare in parole questo fatto scoraggiante? La risposta è: ricomponendone ad arbitrio (secondo gli impulsi di una ispirazione arbitraria che si riduce alla decisione di accettare un punto di partenza casuale) i pezzi intercambiabili. Per arbitrario che sia l'arbitrio, il risultato, aimè, non potrà che somigliare infinitamente al modello. Egualmente scorante. Ma in più ci sarà l'arte, ossia l'illuminazione cosciente dell'illusione di un significato qualsiasi.

Il teatro di Adamov, come quello di Ionesco e quello di Beckett, potrebbe ben chiamarsi «teatro anonimo». È un tentativo limite, e ha un valore esattamente cir-

scritto: quello della demoralizzazione profonda che possiede oggi l'artista il quale, considerandosi continuatore della tradizione dei grandi ribelli e novatori del secolo scorso, si trova a non nutrire più la speranza, che nutriva quelli, di una trasfigurazione completa del reale, né la loro fiducia nel potere demiurgico dell'arte. In questo senso, si potrebbe parlare, a proposito di questi commedianti, di arte d'avanguardia perfettamente disillusa. D'altra parte, siccome la demoralizzazione, oggi, è un fatto che non tocca solo la professione dell'artista, accade che scrittori, rarefatti come sono, ci toccano — se ci toccano — per la situazione umana che in essi (monotonamente) si esprime, più che per la singolarità delle loro invenzioni, la quale del resto conta meno della loro abilità imitativa, e quasi diremmo onomatopica.

All'atto unico di Adamov, *Come siamo stati*, messo in scena da Andrea Camilleri al Teatro dei Satiri, abbiamo inteso i commenti di un buon romano, seduto accanto a noi, e la cui mole entrava a fatica nel ristretto spazio della poltrona: non era stupito dall'incongruità, non si domandava che cosa volesse dire: per lui, quella era la storia di un figlio che la madre e la zia annoiano a lungo con frasi fin troppo abituali, e che alla fine si lascia persuadere a bimbeggiare con loro: il che alle prime non voleva, fingendo persino di non conoscerle. E infatti, la storia sta così: solo è detta alla rovescia e mostrata dal rovescio. Il nuovo inquilino di Ionesco, poi, faceva strillare e dimenarsi divertitissimo un ragazzino di quattre anni che, secondo il deplorevole nostro costume, la madre s'era trascinata dietro a teatro. Noi adulti sentiamo in Ionesco il tedio schiacciante, oltre che la farsa; ma la farsa c'è, come il ragazzino di mostrava.

Dobbiamo dire che l'interpretazione di questi due atti unici da parte di Rina Franchetti, Miranda Campa, Mario Chiochio, Gino Rocchetti, Fernando Ghia e Marcello Tusco, se se ne toglie un'insistenza a volte eccessiva sui toni naturalistici (mentre si tratterebbe, semmai, di eliminare quanto possibile toni e coloriture), era in tutto lodevole. In particolare, Rina Franchetti ci parve dotata di ottimo temperamento, e così pure Gino Rocchetti, che impersonava lo spaventevole «inquilino» di Ionesco.

Si dava, insieme a questi, un atto unico di Jean Cocteau, *Il bell'indifferente*. Una guiteria della quale preferiamo non parlare. Serviva solo a toglier stile allo spettacolo.

NICOLA CHIARAMONTE

IL GIORNALISTA americano Sargeant ha intervistato, per il *New Yorker*, Vittorio De Sica. «Trovo la filosofia una materia molto difficile — ha detto, fra l'altro, il nostro regista-attore —. Tuttavia, ho il mio filosofo preferito: è Seneca, il romano. Mi piace riflettere sulle sue osservazioni morali. Mi sembra anche di conoscerlo molto bene, perché una volta ho interpretato la sua figura, nel film *Mio figlio Nerone*».

«DONNE tra diciotto e venticinque anni, capelli castani, fronte alta, occhi castani, sorriso obliquo, rassomiglianti alla "Gioconda", cercansi per film»: è un annuncio apparso nei giornali francesi. Centinaia di donne hanno risposto all'appello: fra esse, due negre, due donne di settant'anni e dodici cinquantenni. Chi cerca la «Gioconda» è il regista Jean Sèyex, che si accinge a girare un film sul famoso personaggio: per ora, egli si è assicurato il compositore Paul Braffort per la musica. Una musica originale perché Paul Braffort fa l'ingegnere presso il centro atomico di Saclay, e le sue saranno melodie atomiche.

«SI DICE in genere — ha dichiarato il regista André Cayatte — che l'età mentale dei frequentatori di sale cinematografiche oscilla fra i quattordici e i sedici anni. Si sostiene anche che lo spettacolo cinematografico debba esimersi da qualsiasi sforzo. Io sono convinto del contrario: credo che lo spettatore passivo voglia soltanto diventare spettatore attivo». A Venezia, sarà presentato un nuovo film di Cayatte: s'intitola «Occhio per occhio», ed è la storia di una vendetta all'orientale. Folco Lulli vi ha la parte di un misterioso libanese che in una cittadina del Medio Oriente perseguita un medico responsabile, secondo lui, della morte di sua moglie.

MOZART e Beethoven sono superati: a New York, hanno lanciato un cervello elettronico compositore di musica. Si chiama «Univac», e ha già composto un'aria di rock'n'roll. L'inventore, che è il dottor Robert Rich, ha riconosciuto però, molto onestamente, che «Univac» può per ora essere messo a confronto solo con Elvis Presley. Al servizio di «Univac» sarà messo poi, a breve, un cervello elettronico incaricato di prendere nota dei minimi segni di noia.

CINEMA

LA GRANDE ILLUSIONE

È DIFFICILE dire quando e come avrà fine lo spettacolo cinematografico. La longevità del teatro dipende dalla congiura di vari elementi, che la cultura elabora attingendoli dal sottosuolo della coscienza; ma di questi elementi, che possono anche appartenere all'ordine pratico, il dominio rimane sicuramente affidato al genio poetico. Se proviamo ad isolare la storia della forma teatrale dalla storia della letteratura, ci accorgiamo subito di perdere il contatto con la straordinaria energia vitale, che pochi uomini ostinati, nel progresso dei secoli, hanno comunicato a quella forma, per sé abbastanza angusta e disagiata. Che un nuovo Cromwell chiuda tutti i teatri della terra, e i personaggi di Sofocle o di Shakespeare si trasferiranno clandestini nelle nostre abitazioni in attesa della prossima riapertura.

Personalmente, non credo che gli eroi del cinema siano immortali; dubito persino che possano sopravvivere, non dico alla chiusura fortemente probabile delle sale cinematografiche, ma alla moda che li veste, li accompagna e guida nel loro breve viaggio mondano. Lia de Putti oggi significa meno, anche dal punto di vista documentario, d'una figura di Grosz; e occorre una dose di fantasia, che il pubblico comune è lontano dal possedere, per la rievocazione di tutti quei valori femminili, assenti nella semplice immagine fotografica, che dovrebbero giustificare la sua «fatalità» drammatica. Greta Garbo è stato un caso particolare di quel fenomeno che in psicologia si descrive come «identificazione con l'ideale dell'io»; ma è certo che la sua maschera, se esauriva perfettamente le nostalgie personali dell'interprete, non sosteneva neppure sotto i riflettori del successo il confronto con un'eroina vivente di Pirandello.

I personaggi del cinema sono legati alle circostanze dell'ora e del luogo, ai decreti degli astri, ai capricci del caso e della natura. Debitori sin dalla nascita di troppa gente che esercita insieme la patria potestà — il produttore, il regista, l'operatore, il costumista, il truccatore, l'agente pubblicitario, per non citare che i più visibili —, restano sempre, in qualche modo, figli del reggimento; e anche quando sembrano prendere il bastone del comando, non lo fanno che per delega o per finzione. Se visti dal basso talvolta hanno l'aria di precorri i tempi, dall'alto si scorge chiaramente che la loro epoca si trovava già segnata minutamente nel corso anteriore della letteratura. Arrivano alla ribalta sovraccarichi di reminiscenze, incerti della loro stessa individualità, e percorrono frettolosamente l'arco illuminato che li divide dall'ombra.

Nel mese scorso uno studioso anglosassone ha pubblicato un'attenta monografia sull'opera di John Ford per ridiscutere i valori propriamente drammatici accanto a quelli poetici, più proclamati. Il dibattito fu aperto da Charles Lamb, vi sono intervenuti successivamente Macterlinck, T. S. Eliot, Virginia Woolf e quantità di altri illustri scrittori. La fortuna del «minore» elisabettiano non pare avviata al declino. Non so immaginare i discorsi, che nei prossimi secoli i critici terranno sui film del regista dallo stesso nome. E me ne rammarico, perché ho scelto un regista meritevole tra tanti d'essere ricordato.

La decadenza dello spettacolo teatrale, se esiste veramente, come risulta, un po' dappertutto, non può insegnarci nulla, non può fornirci nessuna indicazione utile per la crisi del cinema. Il teatro è più antico del romanzo, ma è anche, e in un senso molto preciso, più moderno. La disgrazia vuole che il cinema non sia antico affatto e non riesca mai ad essere più moderno del romanzo. Se l'interesse per il romanzo si va gradatamente spegnendo dall'interno, l'interesse per il cinema può cessare bruscamente per ragioni esterne. Una invenzione tecnica, più rivoluzionaria della televisione, un diverso orientamento dei gusti e dei bisogni, la volubilità propria della moda, sono sufficienti a decidere d'un tratto solo le sorti dell'arte cinematografica. Prima che le sale pubbliche si trasformino in magazzini e rimesse d'automobili, gli amatori sinceri si dedichino alla costruzione dei musei, che dovranno preservare la grande illusione dagli oltraggi del tempo.

ATTILIO RICCIO



Hollywood. La danzatrice Cid Charisse come apparirà in un film musicale con Fred Astaire.

MUSICA

IL SALICE DI FAUST

È NOTO che il mito del vecchio Faust ha dato più filo da torcere all'arte europea che la guerra di Troia ai Greci e ai Romani. I musicisti, in particolare modo, vi hanno mirato, a cominciare da Schumann, come all'ideale del soggetto romantico. Ma nessuno di loro è riuscito a trarne fuori un'opera unitaria e teatralmente drammatica; tutti, più o meno, sono usciti dall'impresa con bandiere lacerate e gloriose ferite. Tanto il genio di Schumann, quanto quello di Berlioz non seppero infatti cavare dal loro sconfinato amore per il capolavoro di Goethe che delle bellissime scene staccate, sia pure del più alto valore musicale.

All'ingegno infinitamente più terra terra di Carlo Gounod era invece riservata la sorte, come a Medoro con Angelica, di cogliere il fiore di quella tanto ambita situazione poetica e cantarne un semplice e popolare melodramma, la cui vitalità da cento anni a questa parte conserva ancora la sua freschezza. Esso ha portato il nome di Gounod in tutti i paesi del mondo, poiché del poema di Goethe e, più particolarmente del dramma di Margherita, egli trovò la traduzione musicale più comune, in un linguaggio di passioni e di idillio, accessibile ad ognuno; in cui, però, vicino ad alcune concessioni all'orecchio più facile delle folle, il limite della scorrevolezza melodica e del patetico sospiro cantabile è sovente mantenuto con innegabile signorilità. I motivi, le *petites phrases* di Gounod hanno spesso l'aria di discendere verso il popolo da nobili progenitori musicali; basterebbe l'esempio della cavatina di Faust: «Salve, dimora casta e pura...», che nelle sue pri-

me note ricorda l'Adagio del concerto in do minore per pianoforte di Beethoven in maniera tutt'altro che casuale.

E' curioso notare come per tali sue qualità il Faust di Gounod sia stato molto disprezzato, insieme, ed amato, imponendosi tuttavia e chiudendo i suoi conti con un forte attivo della simpatia sul disprezzo. I suoi detrattori, specialmente tedeschi, gli imputarono di aver fatto un volgare rabberciamento, una *Verhunsung*, com'essi dissero, del poema goethiano. Ma ciò non doveva impedire che Wagner, proprio Wagner, che a lungo aveva alimentato l'ambizioso sogno di musicare il Faust, vi rinunciassero definitivamente dopo il successo di Gounod; non solo, ma gli facesse il complimento nella prima scena dei Maestri Cantori, di un ricordo che sembra una mezza citazione. Forse in segno di gratitudine per uno scampato pericolo, che lo aveva in fondo aiutato a trovare la sua vera strada verso i miti dell'Edda. Per altro lo stile del musicista parigino riuscì simpatico oltre ogni dire ai compatrioti di Weber e di Wagner; essi ci sentivano aria di casa e tentarono perfino di annetterlo, come è nel loro costume, dichiarandolo musicista più tedesco che francese.

E in questo è chiaro che esageravano. Gounod si era innamorato del Faust, della Germania e di Goethe, come tanti suoi connazionali dopo la lezione di Madame de Staël; ma nulla si può immaginare di più francese che la sua musica. Con essa il salice del melodramma ha per la prima volta aperto un fiore odoroso, che doveva poi generare tante nuvole di profumo musicale in Massenet e perfino in Debussy, senza contare i suoi deflussi d'oltralpe nei nostri

Mascagni, Cilea, Puccini, oltre che in Ciaikovski ecc.

Diremo dunque che con Gounod sboccia quel tenue «lirismo» idillico, quella effusione, più sentimentale che passionale, quella maniera di cantare con un filo di voce, la quale dovrà dare il tenero avvio a tanta successiva musica dell'Ottocento teatrale e senza di cui forse non si sarebbe giunti agli estenuati sospiri del *Pelléas*; lirismo che, d'altra parte, deviando dalla tradizione di Rameau e Couperin e dall'*esprit clair* nella musica, presentava piuttosto il riflesso ottocentesco, nell'anima francese, del Romanticismo musicale.

Il Faust estivo, allestito ora come quinta opera del cartellone delle Terme di Caracalla, ci ha offerto motivo piuttosto a discorrere di Gounod che non dei particolari caratteri o di uno specifico valore interpretativo di questa esecuzione. Il lato spettacolare è risultato in genere piuttosto modesto e povero di fantasia, come se tutte le energie fossero state impegnate per curare invece in modo assai egregio la veste vocale dell'edizione; la quale, per altro, si è risolta in un successo personale di Clara Petrella, tanto più ammirevole, in quanto il ruolo di Margherita, salvo nelle pagine più drammatiche, non è molto congeniale col suo temperamento. Una vittoria, dunque, dell'arte sulla natura. Un Mefistofele di grande prestigio scenico e figurativo è stato poi Mario Petri, che è riuscito a rendere espressiva e tenebrosamente satanica anche le ombre che una sia pure impercettibile stanchezza spargeva in qualche momento sulla sua voce. Buon terzo fra loro, il giovane tenore Eugenio Fernandi, che esordiva su queste scene, suscitando favorevoli pronostici, nonostante qualche acuto meno convincente. Adeguati e pregevoli tutti gli altri, dal Taddei, a Corinna Vozza, da Gabriella Carturan a Enzo Titta. Un ottimo affiatamento si è come sempre notato fra l'orchestra e l'esperta bacchetta del maestro Oliviero De Fabritiis, che può considerarsi un direttore stabile nel teatro lirico romano.

GIORGIO VIGOLO



CRONACHE DELLA SERA



CINEMA

DUE SOLDI DI CATTIVERIA

IL PROSSIMO anno cinematografico sarà, con ogni verosimiglianza, ricordato come l'anno della grande cattiveria. Sino a qualche tempo fa, per giustificare il crescente disinteresse del pubblico, si portava la più semplice e la più superficiale delle ragioni possibili: al cinema, si diceva, il pubblico vuole soltanto divertirsi. Benché tutti i produttori del mondo, dagli anziani ai novellini, confessassero di ignorare positivamente il genere e la specie del divertimento richiesto, la sentenza pareva giusta e inappellabile. I diversi tentativi di apprestare nuove attrazioni per qualche centinaio di milioni di spettatori delusi si rivelarono in pratica molto costosi e poco efficaci. A conti fatti, il prezzo del grande schermo colorato non valeva l'esito economico dell'impresa.

Il ritorno al bianco e nero non significa esclusivamente una cauta riduzione dei preventivi di spesa; corrisponde anche a un orientamento del gusto, che si tenta in vario modo di seguire. Al contrario di quel che comunemente si pensa, il bianco e nero conserva alla « storia » e ai « caratteri » del film un'immediatezza, che la ripresa in colore è lontana dall'eguagliare, e che, nella sua apparenza dimessa e un po' frettolosa, sollecita meno la facoltà critica dello spettatore. Non è un caso — o, almeno, non è stato considerato un caso dai produttori — che i due o tre film di vero successo commerciale nella scorsa stagione fossero film in bianco e nero, di modeste proporzioni. Il pubblico vuol, dunque, divertirsi e neppure con grande spesa. Questa constatazione è probabilmente esatta, ma solo per una parte del vasto repertorio cinematografico: la serie dei film realistici e la serie dei film polizieschi. Sono i due generi di spettacolo, che hanno ritrovato una pronta e facile adesione nel mercato mondiale.

Se si esclude la commedia, quasi sempre dialettale, anche quando l'azione si svolge in America, — il genere realistico ha subito una evoluzione che lo conduce in luoghi molto distanti dalle sue origini, e che, per questo stesso motivo può essere ritenuta da molti una deplorevole involuzione. Il fatto più evidente è che il tessuto immaginativo del film realistico oggi imita il disegno, facilmente riconoscibile, del film poliziesco. Si potrebbe ripetere ancora una volta, secondo l'aforisma troppo noto, che la natura imita l'arte; e lamentare l'influsso, che la lettura dei cattivi romanzi e la visione dei cattivi film esercitano sulle deboli menti dei giovani destinati alla cronaca nera. Ma l'argomento, purtroppo, si presta ad essere capovolto con maggiore fondatezza.

Il pubblico ha chiuso con la morale, non certo shakespeariana, del « tutto è bene quel che finisce bene » e tollera il lieto fine solo negli ultimi cinque minuti di spettacolo come una menzogna necessaria. E' stanco della luce crepuscolare, che stende sulle scene più sordide una certa patina di dolcezza, e confonde i toni della sofferenza con quelli della speranza. E' stanco del clima poetico, che trasforma il ciarlatano di villaggio in un viaggiatore incantato, figura vagamente simbolica. E' stanco della declamazione che, per essere raccolta in frasi corte e ruvide balbettate male da attori rapidamente addestrati, non perde la sua falsa qualità di suono. Il pubblico si rifiuta di accettare gli avanzati della letteratura minore come un nutrimento delizioso.

Il pubblico crede all'esistenza del male: d'un male che non si converte affatto, o non così agevolmente, in bene per obbedire alle leggi della poesia e della censura. Non distingue troppo il falso dall'autentico, ma respinge l'abuso d'una particolare retorica; e preferisce lo spettacolo d'un male esagerato alla messa in scena d'un bene troppo debole. La sua scelta è fatta; e i produttori, questa volta, l'hanno indovinata per tempo. I film, che le sale cinematografiche già si contendono per la prossima stagione, sono neri, completamente neri, senza sfumature di bianco. Film, che hanno il compito di vincere il languore degli anni scorsi, assicurandoci che la cattiveria ha ancora qualche cosa da fare sulla terra.

ATTILIO RICCIO



Lipsia. Danza all'aperto.

TEATRO

AVANGUARDIA E POPOLO

IL NUMERO di agosto della rivista parigina *Preuves* è dedicato in gran parte al teatro: vi si leggono saggi sul teatro francese (Jacques Lemarchand e Jacques Carat), un saggio autobiografico dell'austriaco Fritz Hochwälder (l'autore del *Sacro Esperimento*), un articolo del drammaturgo ungherese Tibor Meray su « La rivolta del teatro ungherese », uno del critico polacco Arthur Sandauer sui « Drammaturchi polacchi d'avanguardia », e una presentazione del drammaturgo svizzero Dürrenmatt scritta da Elisabeth Brock-Sulzer, critico teatrale della *Diet Tat* di Zurigo. Il lettore non può non esser colpito dal fatto che, certo senza nessuna predisposizione, il tema che più spesso ricorre in questi scritti è quello del rapporto fra teatro popolare e teatro d'avanguardia, teatro per i molti e teatro per i pochi.

Per il teatro ancor più che per il romanzo o la poesia, parlare di avanguardia — d'arte « ermetica » per pochi eletti — sembra un'assurdità. — In particolare, nella crisi generale del teatro ovunque, la tendenza odierna è d'interessare agli spettacoli di prosa il maggior numero di persone, di moltiplicare le iniziative locali, le rappresentazioni all'aperto in luoghi storici, pittoreschi o comunque attraenti per i turisti. In Francia, Jean Vilar si propone, col TNP, di « riunire nella comunione drammatica il piccolo bottegaio di Suresnes e l'alto magistrato, l'operaio di Putaux e l'agente di cambio, il postino e il professore ». In queste parole, si potrebbe scorgere una volontà di reazione assoluta alla tradizione del piccolo teatro iniziata in Francia da Antoine. In realtà, però, si tratta del contrario: della volontà di diffondere, divulgare e stabilire gli acquisti di quella tradizione appunto. Senza contare che, in Francia, il bottegaio e il magistrato, l'operaio e l'agente di cambio, il postino e il professore, prima di comunicare nell'emozione drammatica, comunicano in una cultura comune nella quale l'avanguardia stessa è tradizionale. Questo è forse il punto cruciale.

Ma la Francia, paese dove l'unità della cultura è massima, è un caso a parte. In paesi come l'Austria, il problema del teatro si presenta già diversamente. Nel suo scritto, Fritz Hochwälder propugna una separazione netta fra teatro popolare e teatro « classico », e naturalmente rivendica per sé la filiazione dal teatro popolare sorto a Vienna al principio dell'Ottocento, teatro che egli chiama « cattolico » nel senso specifico di esser rivolto a tutti, e fondato sulle tradizioni popolari anziché su quelle letterarie. Hochwälder ammette che la tradizione teatrale viennese è esaurita, ma — egli osserva — « rimane un'eredità... rimane il sentimento, l'entusiasmo, il senso, la conoscenza, l'intelligenza del teatro, trasmesso di generazione in generazione, a tal punto che, in materia di teatro, un qualsiasi portiere di Vienna è più competente di tutto un congresso di drammaturghi tedeschi... ». Il teatro tedesco non trova grazia agli occhi di questo austriaco: « Nella parte della

Germania, dove la Riforma ha rotto i legami col mondo romano, mediterraneo, non germanico, il teatro non ha mai potuto mettere radici. Non ha potuto svilupparsi dalla sua sorgente popolare, perché questa fu inaridita da un puritanesimo fondamentalmente nemico del piacere dei sensi e in genere ostile a ogni piacere derivato dallo spettacolo della vita di quaggiù... Teatro d'intellettuali — rincarà Hochwälder — ... più a suo posto sulla carta che sulla scena, ... e che ha sentito sempre il bisogno di giustificarsi con altri motivi, visto che il teatro per l'amore del teatro sembrava una frivolezza inammissibile. Sicché esso diventa una specie d'insegnamento per adulti... Lessing che predica la tolleranza e i lumi, Schiller che insegna un moralismo patriottico e umanitario, fino a Brecht — l'ultimo drammaturgo « cattolico », ma germanizzato dal marxismo — che deduce il bene e il male dalle condizioni sociologiche dell'uomo ».

Le opinioni di Hochwälder suonano vivaci, ma spicce: a parte che il suo proprio teatro sta a mezza strada fra il teatro ottocentesco tradizionale e il teatro d'idee moderno, i richiami alla fecondità dell'« anima popolare » non convinco-

no più nessuno. « Popolare », in questi discorsi, o vuol dire libertà e semplicità di linguaggio, o significa una nostalgia romantica: il teatro tedesco così inviso a Hochwälder è inautentico per il fatto di esprimere la nostalgia romantica per un teatro popolare di tipo elisabettiano o spagnolo più che per essere una creazione di intellettuali. La tradizione teatrale viennese è forse mantenuta al giorno d'oggi da quei « teatri in cantina » di cui ci parla Ettore Gaipa nel numero di luglio-agosto di *Sipario*, e che la convenzione vorrebbe classificati « d'avanguardia ». Gli attori che vi recitano vanno da un massimo di cento scellini (duecentocinquante lire) al giorno a un minimo di quindici (quattrocento lire): « è chiaro — osserva il Gaipa — che, a queste condizioni, l'attore viennese corre da un capo all'altro della città, dalle sette alle due del mattino, cercando di conciliare i più disparati impegni e non disdegnando, spesso, il lavoro di comparsa cinematografica, quando non addirittura occupazioni marginali extrateatrali ». Una vita non dissimile menano i giovani dei « piccoli teatri » parigini. Ciò non sarebbe possibile senza un grande amor dell'arte, e senza

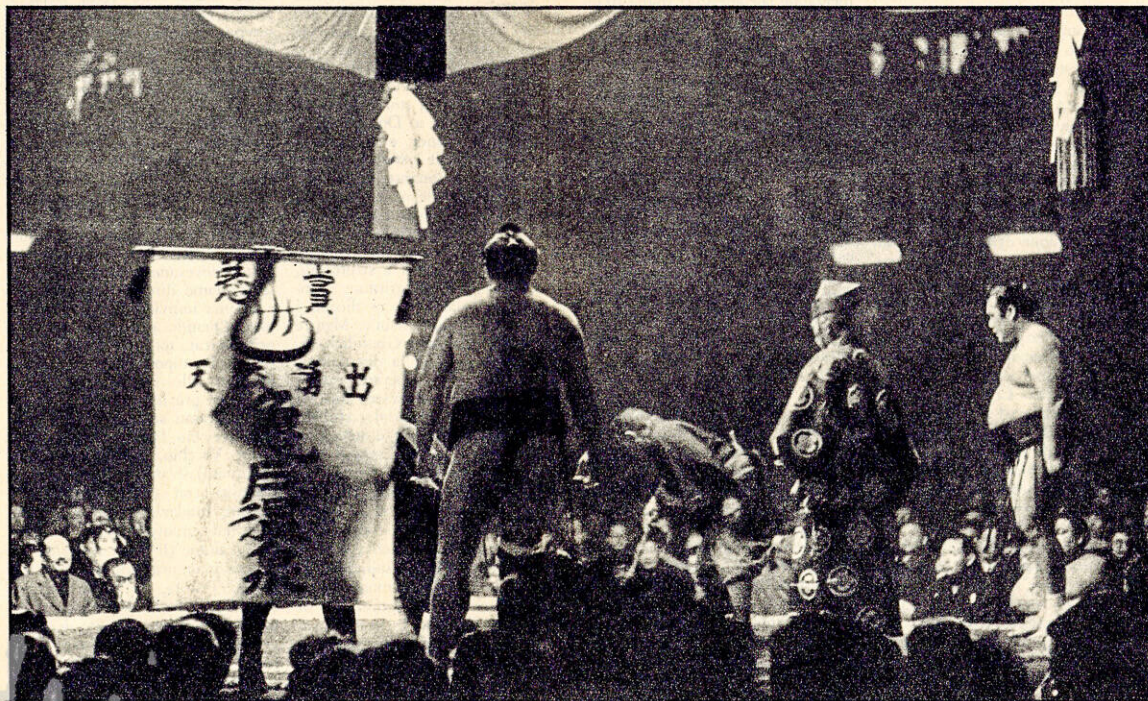
una società che onora e compensa l'amor dell'arte col calore della partecipazione. Avanguardia? « E' teatro inteso come vita quotidiana — dice il Gaipa dei teatrini viennesi — ed è il fornajo o la cassiera, così come il professionista o il banchiere, che frequenta tali teatri, e ha imparato ad amarli ».

Se le caratteristiche essenziali del teatro « popolare » sono la libertà e semplicità del linguaggio, nella fiducia che la società accetti e ami tale libertà e tale semplicità, non sarebbe artificioso sostenere che il teatro detto « d'avanguardia » intende qualcosa di molto simile, ossia la possibilità di far teatro partendo da qualunque dato iniziale, e senza preoccuparsi della convenzione mortale fra tutte per cui il teatro consisterebbe essenzialmente nello svolgimento di un'azione esteriore, o « intreccio ». Molto suggestive sono, in proposito, le considerazioni che fa Arthur Sandauer nel suo articolo sull'« avanguardia » teatrale in Polonia. Parlando del teatro clandestino fondato nel 1955 dal poeta Miron Bialoszewski in una stanzetta al quinto piano della via Tarczynska, a Varsavia, il Sandauer vi scorge un esempio di quella reazione al tradizionalismo che egli chiama la « cultura plebea », e che è un misto di popolare e d'avanguardia: « Uscito da una lunga progenie di artigiani polacchi, (Bialoszewski) esprime — per la prima volta nella nostra letteratura — la loro visione del mondo: umile, pia, intrisa di reminiscenze occidentali... Egli canta dunque le ballate dei mendicanti, eco caricaturali delle salmodie latine del medioevo, e dipinge i santi delle chiese di campagna, copie difformi di quelli di Giotto... Il teatro di Bialoszewski è un teatro « costista », nel quale il segno è più im-

portante del significato; l'oggetto che rappresenta conta più dell'oggetto rappresentato, e l'attore viene prima del personaggio... Non ci sono temi, ma tutt'al più delle allusioni tematiche. Si recita soprattutto il fatto di recitare... Sembra astruso, ma in fondo è semplice: per raccontare un'avventura, un personaggio popolare non adotta forse una dopo l'altra le maschere di tutti quelli che vi han preso parte? Egli s'incarna in quel che descrive, e il suo racconto si fa irresistibilmente dramma... Nelle *Crociate* di Bialoszewski, l'azione comincia dinanzi a una macelleria dove varie persone fanno la fila. Nella conversazione, qualcuno pronuncia *krzyzowa*, che in polacco significa al tempo stesso « pezzo di carne » e « crociata ». Di colpo, eccoci trasportati nell'undicesimo secolo: i clienti del macellaio cambiano di maschera e si mettono a galoppare verso Gerusalemme... L'unità di un tal dramma non è nella coerenza della storia raccontata, ma in quella di elementi puramente formali. Il testo non è un libretto riproducibile a volontà: non può essere recitato che da quegli attori, in quelle condizioni. Quando, ultimamente, si volle dare a questo teatro una sala normale, ci si accorse che le commedie erano indissolubilmente legate alla soffitta dove eran state concepite: nella nuova sala, ci volevano altre commedie ».

Si può ritorcere che questi sono esperimenti. Ma che senso ha? Che si sperimenti in simili direzioni rimane un fatto sintomatico della sensibilità dell'epoca, e dell'ostinarsi (meritorio) di essa a non voler tornare alla plumbea mediocrità dell'aneddoto in tre atti.

NICOLA CHIAROMONTE



Tokio. Presentazione al pubblico di due campioni di « sumo ».

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

LE IDEE
DI FERGUSSON

GRAZIE alla traduzione italiana pubblicata dall'editore Guanda, si comincia a parlare anche da noi di uno dei libri più suggestivi della letteratura teatrale contemporanea: *Idea di un teatro* dell'americano Francis Fergusson. L'importanza di questo saggio sta nell'essere un'acuta «messa a fuoco» di idee e preoccupazioni che uomini di teatro e critici andavano esprimendo più o meno confusamente da circa mezzo secolo e che, motivate come esse erano dall'insoddisfazione sia per il realismo borghese sia per le forme evanescenti che, in opposizione a detto realismo, prendeva il teatro, si esprimevano (e ancora si esprimono) nell'esigenza di un teatro ora religioso ora sociale, ma che comunque trascendesse gli angusti schemi del naturalismo senza cadere nell'informalità lirico-espressionista, e che restituisse quindi alla scena moderna quel senso essenziale del dramma che se n'era dileguato dopo gli elisabettiani e gli spagnoli. Di un tale teatro si finiva poi sempre di nuovo per ritrovare la forma armonica perfetta solo nei greci, per la ragione assai semplice che solo in Grecia «dramma» ha significato al tempo stesso poesia drammatica, celebrazione di un'azione umana riconosciuta significativamente da tutti e rito collettivo legato al ritmo della vita associata e alla religione della «polis»: sicché solo ad Atene, si può dire, si ebbero «rappresentazioni teatrali» nel senso pieno della parola. Quel che insomma si cercava alla fine del secolo scorso, e si cerca ancora, è il segreto di un'azione drammatica pienamente significativa. Ci si rendeva, cioè, chiaramente conto che non solo nel teatro dell'Ottocento, ma anche nel grande teatro inglese, francese e spagnolo, c'era un elemento di meccanicità e di arbitrio, una discordanza fra poesia e intreccio, personaggi e vicenda, azione e significato che solo il genio del singolo poeta riusciva a attenuare, se non a sanare.

Il saggio del Fergusson affronta proprio questo «problema centrale» del teatro moderno: il problema di che cosa sia l'azione drammatica e quale ne sia l'essenza. Il suo gran merito, poi, è di non pretendere di formulare tale essenza in un concetto, ma piuttosto di indicarla di scorcio e farla intravedere attraverso l'analisi di alcune opere scelte come specialmente significative delle vicende essenziali dell'arte drammatica europea. Si può non essere d'accordo con l'autore nelle definizioni, trovare a tratti eccessivamente laboriose le sue analisi, e incongrui, per esempio, l'importanza che egli annette al teatro di Cocteau (o, peggio, a quello di André Obey); si può soprattutto rammaricarsi del fatto che, partendo come partono da Aristotele e dalle preoccupazioni formalistiche del *new criticism* (mistura, questa, tipica di una certa corrente critica americana), le analisi di Fergusson giungano raramente a una limpidezza risolutiva; ma, dal principio alla fine, il filo delle idee rimane vivo di considerazioni illuminanti. Nel corso della lettura, il lettore può trovarsi a dissentire e a contestare, ma si accorge di farlo partendo dalle premesse dell'autore: che è il segno delle opere originali e fertili.

Se Fergusson non avesse fatto altro che insistere sull'idea del teatro come «imitazione dell'azione nella forma dell'azione» e della «sensibilità istrionica» come suo supporto specifico, il suo saggio avrebbe già il merito di riportare l'attenzione su due ordini di fatti elementari che l'abitudine di trattare il dramma come un «genere letterario» e un caso particolare di arte poetica ha fatto dimenticare. Ma in realtà, attraverso l'analisi dell'*Edipo*, della *Bérénice*, del *Tristano*, dell'*Amleto* e, per i moderni, degli *Spettri*, del *Giardino dei ciliegi* e dei *Sei personaggi*, l'autore ci mostra, per così dire, le vicissitudini dell'azione drammatica in rapporto al suo significato dall'unità «naturale» della tragedia greca a quella «razionale» del classicismo e da questa alla «parzialità» inevitabile dei moderni come Ibsen, Cechov, Shaw e Pirandello; i quali, non potendo contare su nessun accordo naturale con lo spettatore in un'idea comune del destino umano, si servono dell'intreccio realistico come di un surrogato dell'azione drammatica in senso proprio, e mettono in scena una condizione dell'animo o un atteggiamento dell'intelletto secondo Fergusson, il teatro moderno



Hollywood. L'occhio di Anita Ekberg.

ha questo di paradossale che «non pretende essere arte, ma la vita stessa».

Che cos'è dunque l'azione drammatica secondo Fergusson? Dire che, secondo lui, l'imitazione teatrale non è di un'azione esteriore, bensì «morale» non basta; anche *Un cappello pieno di pioggia* ci mostra la rigenerazione «morale» di un morfinomane; ma, a parte che non ci mostra l'essenziale, ossia le ragioni gravi che l'eroe può avere di drogarsi, l'azione della commedia non riguarda queste, bensì le brutte conseguenze della droga. Un esempio (secondo noi incongruo, ma significativo) addotto dall'autore aiuta: la *Divina Commedia* è, secondo Fergusson, l'opera che meglio esaurisce la definizione aristotelica, imitando «tutti i modi dell'azione umana in relazione ordinata e ritmica»; in particolare, il *Purgatorio*, la cui scena «è simile al mondo naturale del senso comune... presenta le forme infinite del mutamento morale, e in questo è vicino al regno essenzialmente umano di Sofocle e di Shakespeare, che imitano il ritmo tragico della vita in un mondo che, sebbene misterioso, è percepito come reale». L'esempio, secondo noi, è incongruo in quanto rimarrebbe in ogni caso da dimostrare che l'unità del mondo dantesco è d'ordine drammatico e non, come pur ci sembra, intellettuale (e cioè, vorremmo aggiungere, modernamente «parziale»). Comunque, quel che Fergusson qui intende è la congruenza fra eventi, personaggi e significato in un'unità che intenda a sua volta un significato globale e pacificatore: una «catarsi». L'unità drammatica autentica — quella che si trova solo nei greci e, in mo-

do assai più oscuro e composito, in Shakespeare — è data, secondo lui, non da un'astratta unità «poetica» (che non rende conto alcuno della forma specifica del dramma, considerandola accidentale o imposta dall'esterno), né tanto meno dal meccanismo dell'intreccio (il quale pure è essenziale: il «linguaggio» proprio del dramma, ma in tanto vale in quanto è tramite limpido del significato), e neppure dall'intensità dei personaggi («dei quali importa, nel dramma, soprattutto la necessità in funzione dell'azione»), ma il fatto che la congruenza di tutti questi elementi rinvii senza artificio al mondo comune: quello che ha ispirato il poeta e che, attraverso l'opera, ritorna, reso più intenso e problematico, agli spettatori. Il quale mondo comune, naturalmente, non è il cosiddetto «mondo reale» dei realisti, congerie indefinita di fatti e di casi, e neppure propriamente la «società», ma piuttosto quel mondo interiore e puramente umano di credenze comuni di cui l'ordine sociale non è che l'aspetto esteriore e che è tanto più reale quanto più gli uomini non solo vi credano, ma anche ne dubitino insieme.

Sono le peripezie di un tale mondo, più che le passioni, le virtù e i vizi individuali, che il dramma sempre intende «imitare» attraverso la sua azione. Ed è rispetto a tale mondo che si pone la questione della «naturalità» o dell'artificialità della trama che è, in fondo, il tema del libro di Fergusson. Sul quale, avendolo trovato, come abbiamo detto, assai suggestivo, il lettore ci perdonerà se continueremo a discorrere un poco.

NICOLA CHIAROMONTE

POLTRONA

MARIO SOLDATI ha di recente diretto il film *Italia piccola*. E' la storia di una ragazza sedotta (Rita Giannuzzi) e del suo seduttore (Enzo Tortora). Soldati ha girato, più che scene d'amore, scene di sapiente voluttà. Impressionato dall'effetto che queste scene avrebbero potuto produrre sulla censura, il produttore del film ha tagliato in anticipo l'intera sequenza della seduzione e ha messo il negativo in salvo all'estero. Ammiriamo la trovata del produttore: se la censura avesse visto la scena e l'avesse tagliata, nemmeno gli spettatori stranieri avrebbero potuto vederla.

CINEMA NUOVO non è più all'opposizione? I risultati del referendum indetto dalla rivista fra i suoi critici e collaboratori per stabilire quali sarebbero stati i due migliori film e le due migliori interpretazioni al festival di Venezia sono stati gli stessi di quelli della giuria.

SE TUTTE LE CITTA' seguissero l'esempio di Siena, il cinema non mostrerebbe un'Italia che potrebbe essere qualsiasi altro paese. Il regista Zampa girava nella città toscana il film *La ragazza del palio*. I senesi apparivano contenti. Poi hanno cominciato a protestare perché il regista riprendeva una chiesa e non

una certa piazza, e tralasciava una strada: o perché il regista voleva che gli spettatori battessero le mani, cosa che al palio non si usa. Talmente hanno protestato, che do- po aver lanciato fango in faccia al regista, gli hanno imposto di assumere un tecnico senese.

«ORSON WELLES sorti de ses souvenirs d'enfance, de ses premiers films qui sont, au fond, de son adolescence, n'est-il pas un peu échoyé sur la plage de la quarantaine? Est-ce qu'il n'est pas en quarantaine dans sa quarantaine?». (Dalla scrittrice Louise de Vilorin, che dalla radio francese parla della sua vita, in una serie di trasmissioni intitolate «Monsieur Mon Passé»).

IL TRE OTTOBRE, a Parigi, avrà luogo la prima della nuova commedia di Marcel Aymé. E' la storia di due americani che hanno tre idoli: l'igiene, l'efficienza, il realismo. Ecco il primo incontro fra i due protagonisti. La scena è una camera da letto d'un albergo di terzo ordine. Stanno per andare a letto, quando la donna offre al suo compagno uno spazzolino da denti, in nylon. «Darling — gli dice, — non vorrei che avessi dimenticato questo strumento così necessario». Questa satira della vita americana è una vendetta di Marcel Aymé: anni fa egli si vide rifiutare dal direttore di un giornale i suoi articoli sull'America.

CINEMA

FURORI
GELIDI

UNO SCRITTORE francese osservò una volta che il nodo drammatico nelle opere di Racine, almeno in quelle profane, si riduceva sempre allo schema: A ama B, che ama C. Racine non ha avuto bisogno d'inventare questo contrappunto del cuore; ma ha fatto di più; lo ha sviluppato in tutte le sue gradazioni più vibranti, e più ambigue, con una misura perfetta. Sarebbe assurdo chiedere ai produttori di spettacoli moderni la ripetizione d'un miracolo, che fu il segreto singolare d'uno dei maggiori poeti d'ogni tempo. Sono cose che non s'insegnano e non si imparano. Quel che s'insegna invece, e si ha il dovere d'imparare, è la precisione nel lavoro, che appartiene al mestiere o all'arte con la lettera minuscola. La grazia può mancare; l'attenzione, no.

Il produttore cinematografico ha facilmente appreso dalla letteratura contemporanea uno schema, che rimane tra i più fermi nella variazione continua dei generi, dal drammatico al poliziesco, e dal poliziesco al sessuale. L'azione si sviluppa in termini contraddittori, ma si conclude con la logica inevitabile della giustizia. A è ritenuto innocente per la morte di B, che è opera sua, e viene condannato per l'assassinio di C, che non ha commesso. Il postino suona sempre due volte; e non occorre domandarsi se così accada realmente. Il difficile non è far credere al doppio colpo del destino; il difficile è stabilire un nesso tra il primo ed il secondo evento, che resista alla pronta analisi della critica.

La *Furia infernale*, che si concentra nella gelida figura di Diana Dors, è forse sufficiente per improvvisare la messa in scena di un delitto perfetto; è insufficiente per trarre tutte le conseguenze dall'ispirato disegno. Che fretta aveva la signora di incontrarsi in cantina col suo amante per raccontargli il non raccontabile, quando tra dieci ore doveva essere eseguita la sentenza che l'avrebbe liberata dal marito? E come si perde d'animo al primo sospetto, ingiustificato, che cade su di lei. Veramente si ha l'impressione che l'esangue eroina del film imiti la malvagità senza averne la forza. Non si comprende sino a che punto sia profondo il suo odio per il vincolo consorte; non si comprende se la sua perversa inclinazione per il domatore di tori sia un passatempo signorile, un vizio letterario o un regresso nel passato. E soprattutto non si comprende perché si attardi a confessare i suoi peccati e non li dimostri più chiaramente allo sguardo; perché parli così a lungo e agisca con tanta reticenza. Il regista John Farrow non ha trascurato il partito, che gli offrivano il colore dei capelli e degli abiti, le fosforescenze dei gioielli e persino delle unghie sulla mano di Diana nell'ombra; ma ha trascurato gli altri segni, meno preziosi e più urgenti, che servono ad illuminare le tenebre d'una passione criminale.

Lo stesso difetto, che si direbbe un basso tenore di criminalità, si osserva nella storia del *Vestito strappato*; dove l'inizio promette in forma solenne qualche cosa che non ci sarà mai offerta. Anche qui un uomo viene brutalmente ucciso per ragioni che sembrano abbastanza misteriose, se non altro dal punto di vista psicologico. Ma di questo delitto, e del mistero che tenta la nostra immaginazione — i rapporti tra i due coniugi, e della strana coppia con il paese — si chiude rapidamente il capitolo, con una decisione del magistrato che si presta ad ogni sorta di discussione. Si passa, invece, a discutere la probità dell'avvocato, Jeff Chandler, che ha avuto il torto di vincere il processo, per vie troppo sottili, contro la volontà dello sceriffo, che a sua volta, ha il torto più grave di essere un autentico delinquente. Due terzi del film sono ingombrati dal duello curialesco, che mette a confronto il protagonista e il suo avversario, con ripetuto scambio di posizioni, in uno spazio necessariamente limitato. Alla fine senza nessun motivo plausibile, la verità viene in piena luce; non, però, la verità del vestito strappato, che resta sepolta nella memoria dello sceneggiatore, ed era l'unica divertente da scoprire.

ATTILIO RICCIO

MUSICA

PASSATO E PRESENTE

FRA I MOLTI festival musicali d'Europa, quello di Venezia è il solo che, salvo errore, sia dedicato esclusivamente alla musica che si è soliti chiamare «contemporanea». E' una musica, con ampievoli sforzi che le attuali ristrettezze rendono ancora più ardui, di tenere fede alla sua formula di avanguardia, sebbene ciò stia diventando di anno in anno più difficile, anche perché la produzione musicale specifica di cui il festival dovrebbe alimentarsi, scarseggia sempre di più. E' un fatto che la «musica contemporanea», la quale, secondo un abusato luogo comune, dovrebbe esprimere «la crisi del nostro tempo», è in crisi essa stessa, almeno la italiana. Il compito di organizzare un festival di questo genere e combinarvi un programma di una qualche consistenza, rasenta perciò i limiti dell'impossibile; ed in realtà, se si riesce ancora a mantenere così brillanti affermazioni di valore internazionale, ciò avviene solo in virtù di ragionevoli e giudiziosi compromessi, accogliendo opere teatrali di forte ascendente anche su un uditorio comune, come *Porgy and Bess* di Gershwin, *L'Angelo di Fuoco* di Prokofiev, il *Giro di Vite* di Britten, la *Partita a Pagni* di Tosatti; oppure puntando su avvenimenti di mondanità, come l'anno scorso il *Cantico* dell'ormai venerando Stravinskij eseguito, per mere ragioni di effetto, nella Basilica di San Marco. Poiché fra i musicisti del Novecento i più eminenti sono ormai quasi ottuagenari o passati all'oltretomba, essi costituiscono, per così dire, una imponente retroguardia dell'Avanguardia; e quindi il Festival, che fa benissimo ad onorarli, si inaugura di solito con una mostra retrospettiva, mentre il teatro della Fenice si trasforma per un poco in un glorioso museo di cannoni, di bandiere e mortai, che commemorano le lontane barricate musicali del principio del secolo.

Non saremo certo noi a dolerci di questa maggiore larghezza di orizzonti; anzi, se ci è lecito esprimere un punto di vista strettamente personale, noi crediamo che il Festival avrebbe tutto da guadagnare da una riforma del concetto di «musica contemporanea», che sostituisse al criterio materialmente temporale, quello di una vera attualità fuori del tempo; e scegliesse quindi musiche di ogni secolo, ma che risultassero veramente vive e presenti al nostro spirito e al nostro gusto: cosa che non sempre accade quando si limita la scelta a musiche di un tempo apparentemente presente, ma spesso spiritualmente passato e oltrepassa-

to, come forse è già accaduto per il fenomeno di gusto dell'avanguardia.

Non crediamo di far torto a nessuno, se diciamo che alcune partiture fresche di stampa ci appaiono talora di quella vecchiezza paurosa che certe volte hanno i neonati, calvi, senza denti e coperti di fittissime grinze; mentre è cosa ovvia che il più originario, il più puro e vitale, e ancora fresco come rugiada su mattutine foglie, si trova spesso in opere di secoli più giovani, ignari di estetiche e di programmi, ma ancora comunicanti con le forze vive della creazione e della natura.

Vorremmo insomma concludere che per l'arte, quand'è genuina, la data di nascita non conta o conta all'incontrario. Sarebbe altrimenti troppo facile essere più artisti solo perché si è nati tardi, per diritto, diciamo così, di «ultima genitura», e perché ci si crede in possesso di un ipotetico presente, che appena lo si voglia fissare, fugge via anch'esso, tanto più velocemente, nel nulla. Dovrebbe essere abbastanza chiaro a menti ragionevoli che il presente dell'arte non è il presente degli orologi, ma se possiamo così dire una presenzialità che ha valore per tutti i tempi.

Nulla quanto l'arte, in cui la sabbia cessa di scorrere dalla clessidra, può darci quel sentimento sovrano di libertà che forse cerchiamo invano nelle condizioni dell'esistenza: libertà nello spazio in quanto si diviene concittadini di tutti i popoli, ma anche libertà dal tempo, in quanto ci si sente vivere in tutti i secoli e si diventa contemporanei dell'infinito e dell'eterno.

Giova qui ricordare quel mirabile poemetto in prosa di Baudelaire che si intitola «L'Orologio». Dice il poeta: «Io vedo sempre distintamente che ora è, sempre la stessa, un'ora vasta, solenne, grande come lo spazio, senza divisione di minuti, né di secondi; un'ora immobile che non è segnata sugli orologi, eppure è lieve come un sospiro, rapida come un'occhiata. E se qualche importuno venisse a infastidirmi, mentre il mio sguardo riposa su quel delizioso quadrante, se qualche Genio maleducato e intollerante, qualche Démon del Contratempo venisse a dirmi: «Che guardi lì con tanta attenzione? Vi scorgi che ora è, mortale prodigo e ignavo?», io risponderei senza esitare: «Sì, vi scorgo l'ora; è l'Eternità!».

Ci piacerebbe che anche i musicisti si abituassero a vedere la loro ora, altrettanto vasta e lieve, senza divisione di minuti, — né di secoli.

GIORGIO VIGOLO

IL PREMIO NOBEL 1957

ALBERT CAMUS

E LA COSCIENZA GELOSA

DI NICOLA CHIAROMONTE

NON C'E' DUBBIO: la giuria del Premio Nobel ha voluto premiare in Camus il critico appassionato del «nihilismo» contemporaneo, lo scrittore che ha tratto da una coscienza febbrile dell'assurdità della condizione umana le ragioni di non cedere alla facilità di una logica negatrice e distruttiva, e di ritrovare proprio nel riconoscimento di quell'assurdità prima e non eliminabile la libertà di esser ragionevole e la volontà di rimanere nei limiti dell'umano. «Perché non ci si suicida?», si domandava Camus nel *Mythe de Sisyphe*; e rispondeva, in sostanza: «Perché sarebbe logico, ossia in contraddizione con la natura delle cose». E nell'*Homme révolté*, alla domanda: «Perché bisogna rifiutarsi all'ideologia rivoluzionaria?», la risposta era egualmente data per assurdo: «Perché la rivoluzione è logica, ossia nega la sostanza della vita umana, e negando questa nega i veri motivi di quello stato di rivolta permanente contro il destino e la storia in cui consiste la dignità dell'uomo cosciente».

Ragionare sul filo dell'assurdo è l'atteggiamento proprio di Camus, quello al quale egli è rimasto fino ad oggi fedele in ognuna delle sue opere. Se egli fosse un filosofo, sarebbe facile obiettarci che due negazioni affermano, e dunque si tratta di sapere che cosa egli affermi quando nega al tempo stesso la ragione e l'irrazionale, la rivoluzione e l'assenso all'ordine costituito. Ma, oltre che Camus è un artista, nessuno che lo legga con simpatia può mancare di avvertire in fondo al suo discorso l'emozione da cui egli muove, che è il sentimento assillante della mortalità dell'uomo. L'assurdo, in Camus, non è un concetto, ma uno stato d'animo, lo stato d'animo di un uomo che si sente mortale, e accetta, del mondo, solo ciò che s'accorda con questo sentimento, rifiutando tutto ciò che l'ignora o l'offende. La morale di Camus, se c'è, è tutta qui.

A tale sentimento si accompagna, in Camus, egualmente forte e egualmente febbrile, il sentimento della situazione moderna: una situazione che, per lui, consiste essenzialmente nel fatto che un sentimento così semplice e radicale non si può dimostrare e far valere altro che per assurdo; e perciò è una situazione estrema, da «stato d'assedio». E' qui che il Camus di *Noces*, poeta dell'accordo muto dell'uomo con la natura nella gioia di vivere e nell'accettazione della morte, si trasforma nel Camus dell'*Etranger* e della *Chute*, poeta della denuncia rigorosa, nel Camus polemico dell'*Homme révolté* e, già prima, nel Camus direttore di *Combat*. Fra i quali c'è una continuità rara, ed è tutta d'ostinazione a esprimere l'amor dell'uomo nel linguaggio della più chiusa misantropia, e a provare il valore della libertà a partire dalla logica della schiavitù.

Il Meursault dell'*Etranger*, col suo mutismo, dimostra ai giudici di non esser altro che un assassino; ma, per il lettore, quel silenzio è rifiuto di mentire, e basta a rendere evidente lo spazio incommensurabile della coscienza, la distanza infinita che separa un uomo — qualsiasi uomo, fosse il più infimo — dai propri atti. Non molto diversamente, il Camus dell'*Homme révolté*, cheché si pensi del rigore dei suoi argomenti, stabilisce la giustezza della sua posizione precisamente nel fatto di separarsi da ogni ragion politica, e nello sforzo di far valere contro le ragioni della storia e del potere l'irrazionalità della protesta individuale: l'argomento principale del libro — quello al quale è difficile rispondere — è il rifiuto di ogni ideologia che conduca alla logica dell'assassinio. Si son fatte molte critiche all'*Homme révolté*, ma nessuno ha ricordato che il problema che Camus sollevava era quello stesso che aveva denunciato Tolstoj, senza ottenere risposta: «Il mondo attuale è fondato sull'assassinio». Cioè sul disprezzo, nell'uomo, della sua mortalità: del fatto che l'uomo essendo mortale, ogni momento della vita è un momento estremo.

Cominciata nel 1940 con *L'Etranger*, la dimostrazione per assurdo di Camus trova quella che è forse tuttora la sua immagine più pregnante nel *Mythe de Sisyphe*, che è del 1942: «*Sisyphe est le héros absurde... Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les raisons de cette terre... on voit le visage crispé, la*

joue collée contre la pierre, le secours d'une épaule qui reçoit la masse couverte de glaise, d'un pied qui la cale, la reprise à bout de bras, la sûreté tout humaine de deux mains pleines de terre. Tout au bout de ce long effort... le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets... C'est pendant ce retour, cette pause que Sisyphe m'intéresse... Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin... Cette heure est celle de la conscience».

L'immagine qui è completa. Ma già in *Noces*, che è del 1936, Camus l'aveva vista adombrata nella «Resurrezione» di Borgo Sansepolcro: «*Au sortir du tombeau, le Christ ressuscitant de Piero della Francesca n'a pas un regard d'homme. Rien d'heureux n'est peint sur son visage — mais seulement une grandeur farouche et sans âme que je ne puis m'empêcher de prendre pour une résolution à vivre».*

Tutta l'opera di Camus si può dire che sia uno sforzo per esprimere quella che egli chiama l'«heure de la conscience». Conviene notare, perché è essenziale, quanto un tal modo di valutare la coscienza sia diverso da quello della moderna morale della volontà, secondo la quale quel che conta, nella coscienza, è l'azione — la modificazione del mondo — cui conduce. Il silenzio di Meursault, nell'*Etranger*, non cambia nulla né in lui né negli altri: Meursault neppure si pente del riflesso assurdo che l'ha portato a uccidere. E tuttavia, proprio col suo silenzio inerte, egli prova la sua dignità d'uomo: il suo atto non è che la sua sventura. Così, il narratore dice come non ha fatto nulla che non sia mediocre, e in questo è eguale alla massa da cui s'è separato e che non si stanca di accusare; ma egli ha coscienza della propria «caduta», non riesce più a recitare nessuna parte, non si giustificava, e questo semplice fatto gli dà il diritto di ribellarsi al giudizio altrui, sicché la sua diatriba finisce per mettere in questione radicalmente il diritto che ha un uomo di giudicare un altro uomo, e a far apparire questo, che è uno dei diritti che più facilmente ci si arroga, come una specie di assassinio. La coscienza non solo non ha da provarsi con gli atti, ma è tanto più reale quanto più rimane chiusa e muta.

L'ultima opera di Camus, *L'Exil et le Royaume*, si compone di sei racconti, molto diversi l'uno dall'altro per tema, ambiente e trama; ma son sei variazioni sul tema della coscienza e della difficoltà di comunicarla. Nell'*Adultera*, per esempio, sembra trattarsi della storia quanto mai banale di una coppia piccolo-borghese male assortita; ma una notte che la donna, inquieta, lascia il marito addormentato e torna su una terrazza da dove aveva intravisto l'immensità del deserto, basta il sentimento in lei del cielo stellato e dello spazio senza limiti perché essa abbia la prova di esser viva, e altra da quella che di giorno compie i suoi gesti rassegnati all'abitudine: la commozione che la possiede è una rivolta assoluta, un «adulterio» più profondo che se fosse carnale. Ma non è che un momento, nessuno ne sa nulla, e neppure lei può sapere che cosa sia avvenuto in quel momento.

Il volume contiene racconti più perfetti di questo, come *L'Hôte*, o più singolari, come *Le renégat*. Ma il più bello e significativo è forse *La pierre qui pousse*. Si tratta di un ingegnere europeo arrivato per certi lavori in un luogo perduto dei tropici, allucinante per squalore e sordidezza. In una capanna, gli abitanti celebrano un rito incomprendibile e frenetico. Uno degli indigeni deve assolvere uno strano voto, o obbligo religioso che sia: portare sulla testa una grossa pietra dal centro del villaggio fino al luogo del rito. L'europeo lo segue, prima inerte, poi sempre più commosso, nell'uomo, della fatica dell'uomo si fa più penosa; finché il devoto cede sotto il peso e abbandona la pietra sacra. E allora l'europeo, come affascinato, si addossa lui il compimento del rito e, con la pietra sul capo, riesce non senza pena a portarla fino al tempio: «*Et là, redressant toute sa taille... il écoute monter en lui le flot d'une joie... qu'il ne pouvait pas nommer».*

Sisifo soccorre Sisifo: non c'è immagine più tipica della solidarietà umana secondo Camus.

NICOLA CHIAROMONTE



Honolulu. La collezionista, signora Kuhn, in cerca di conchiglie marine.

DUE LIBRI DI CALOGERO

LA LIBERTÀ IRONICA

DI ALDO VISALBERGHI

IN ASPETTI non marginali, l'attualismo fu e si presentò come la sostanziale negazione del «dialogo», del «colloquio», insomma di quelle forme di libero commercio spirituale che arricchiscono, mutandoli tutti in qualche misura, coloro che vi partecipano. «Un problema posto, è risoluto: posto bene, risoluto bene. Che cos'è infatti il limite, se non ciò che si presenta allo spirito come diverso, e che lo spirito deve assimilarsi? Per esempio, la volontà altrui, finché con le buone o con le cattive non si induca a coincidere con la nostra. Il diverso che deve diventare identico: ecco il limite».

Vien da chiedersi chi mai abbia potuto concentrare nel giro di poche righe tante sciocchezze, insieme così piatte e proterve. Ahimè, è proprio Gentile. Il passo è tratto dalla *Filosofia dell'arte* (p. 80) che è risaputamente una delle opere più deboli del filosofo di Castelvetrano, ma perciò appunto è una miniera di formulette e di autorimasticature, insomma un prontuario di luoghi comuni di scuola. Di qui, peraltro, un certo suo valore rappresentativo. E specialmente rappresentativo ci pare poi lo squarcio citato, per quell'ambiguità onde lo «spirito» un momento prima è qualcosa di sovrappersonale, un momento dopo sembra aver messo la camicia nera e minacciate personalissime manganellate.

Comunque, esso contiene senza dubbio una delle più radicali negazioni immaginabili del «principio del dialogo». Ora è pur vero che la più radicale affermazione dello stesso principio dichiara invece esplicitamente la sua origine idealistica, anzi attualistica. Per quale magia alchimica concettuale ciò è stato possibile?

Nella nuova edizione di *La scuola dell'uomo* che abbiamo sott'occhio (Firenze, Sansoni, 1956) Guido Calogero ha aggiunto, oltre alla ristampa di alcuni saggi di argomento educativo già pubblicati altrove, una «Postilla critica» in cui accenna alle modifiche più di dettaglio che di impostazione, che apporta al suo saggio del 1939, se lo dovesse riscrivere ora, e dichiara di aver cancellato o attenuato, «nelle prime pagine, qualche aggettivo che più crudamente designava la pedagogia filosofica dell'attualismo... come l'ultima parola detta a proposito... dei problemi del fondamento della morale e dell'educazione». Tuttavia, con onestà esemplare (ricca, come sempre l'onestà, di fecondi insegnamenti anche teoretici per chi sappia e vo-

glia trarne frutto), nulla ha mutato nel senso di attenuare l'impressione che per lui punto di partenza siano proprio, in quella trattazione, le formulazioni attualistiche: l'identità di educatore ed educando, l'onniscienza dell'autocoscienza, e soprattutto quella varietà di «dialettica» che riesce con agilità estrema a presentare le cose prima tutte in un modo, e subito dopo tutte al modo opposto, di cui era stato maestro il Gentile.

Naturalmente, fin dalle prime pagine, il lettore del 1939, si fosse o non si fosse letto due anni prima quella prosa del Gentile di cui si è dato sopra un saggio, aveva modo di rendersi conto dell'assoluta anticonformismo di Calogero, della «libertà ironica» (quest'espressione ricorre in un saggio del 1953 su «L'angoscia e la vita morale» che con *verve* arguta e felicissima riqualifica il suo titolo, riecheggiante il tema delle *Rencontres* ginevrine ove fu presentato) con cui egli piegava ai suoi fini la dialettica gentiliana, dopo averla costretta a una buffa riverenza iniziale di fronte al senso comune («Quando la gente ride dei filosofi, ciò accade spesso non perché la gente non capisce i filosofi, ma perché i filosofi non capiscono la gente»).

Ma il problema è appunto qui: non nell'anticonformismo di Calogero, fin d'allora fuori discussione (del resto esso non si esprimeva certo per allusioni velate, ma si spingeva fino a chiamare a tutte lettere «imbecilli» i retori della «storia in marcia» verso fatidici destini), ma nel fatto che, bene o male, quell'anticonformismo utilizzava sul piano filosofico strumenti il cui impiego prevalente era stato ben diverso.

Gli strumenti, si dice, non determinano l'uso che se ne fa. Tuttavia, siccome con bisturi spuntati non si fanno operazioni delicate, la questione meriterebbe un esame più attento. Questo ci direbbe che ciò

che Calogero mediava dall'attualismo non erano tanto formulazioni specifiche, che menzionava con iniziale consenso solo per delimitarne accuratamente il campo di applicabilità, quanto la capacità di «affrancamento da problemi» vuoti o puramente verbali, il che non gli impediva di battersi nel contempo con ogni energia per dimostrare la serietà dei problemi reali, per rigettare la formula che ne identificava la posizione con la risoluzione. Egli giungeva così fin da allora a rivalutare la troppo screditata empiria della psicologia e della didattica, ad identificare la tecnica con il «tessuto e tradizione della storia e della civiltà», a battersi (in un libro di filosofia educativa!) per la paga e la dignità sociale degli insegnanti, nel cui miglioramento sta il miglior obiettivo dei «riformatori prudenti», consapevoli dell'estrema complessità empirica dei problemi educativi e delle lunghe sperimentazioni che sole autorizzerebbero riforme strutturali.

Ma quale criterio egli usava per distinguere i problemi reali dai problemi vuoti? Questo criterio era veramente ed originalmente suo, e consisteva nel più violento ripudio dell'identificazione idealistica di fatto e valore, e nell'affermazione di quello che fu detto, fin da allora (da Vladimiro Arangio-Ruiz) «pedagogismo assoluto».

Quest'espressione è un po' ironica anch'essa, ma perciò appunto si può accettare: significa che non v'è altro valore «assoluto» fuor che la felicità o la minor infelicità della gente, di tutta la gente, sicché nel promuovere tale felicità devo sempre preoccuparmi che sia realizzata in forme partecipabili, espansive, devo cioè educare gli altri a non approfittare delle mie buone disposizioni per farsi la parte del leone. Tutto ciò che incide sulla realizzazione di questo «bene ordinato interesse degli uomini» in cui consiste la morale è problema reale, tutto ciò

che non vi incide è problema fittizio, verbale, illusorio.

E in che mai consiste la felicità? La risposta a una domanda del genere non può essere che anch'essa ironica, ma qui l'ironia di Calogero mi sembra si appanti piuttosto a quella specificamente platonica (che i critici hanno sempre ignorato, ma che consiste nel condurre i più arditi esperimenti mentali e nel prospettare le più elaborate utopie senza perdere la capacità di sorridere) che a quella specificamente socratica cui Calogero stesso fa così spesso riferimento. La felicità sta nel *gioco*, egli rispondeva infatti sin dall'inizio, e mai deflette in seguito da questo semplicismo mirabile, al quale già Platone aveva reso un omaggio religiosamente ambiguo nelle *Leggi*. Il merito maggiore di Calogero è tuttavia di non indulgere a nessuna ambiguità. Quando dice «giuoco», dice «giuoco», tutti sanno quel che intende; l'ironia sta solo in un'onesta estensione del vocabolo a tutte le attività che eserciteremmo anche senza alcun vantaggio pecuniario, sicché vi rientra persino l'opera arcigna dei filosofi rigoristi!

Il saggio su «Lavoro e giuoco nella civiltà di domani» conclude, significativamente, la raccolta dei più recenti articoli e studi di Calogero su problemi educativi e scolastici (*Scuola sotto inchiesta*, Torino, Einaudi, 1957). Infatti il loro tema centrale è ben questo, che la vera educazione deve consistere in attività libere e congeniali come quelle del giuoco, e che la loro finalità precipua sia di abilitarci a fruizioni gioiose e partecipabili indefinitamente, come quelle del giuoco, e insieme al gusto di limitarne, se necessario, gli aspetti personali perché meglio possano godere anche gli altri. Si mettano le implicazioni di quest'esigenza a confronto con la realtà corrente della scuola, e l'iconoclastia un po' sbarazzina di Calogero ne apparirà una logica conseguenza.

DALE QUESTE premesse, che costituiscono in fondo una delle più brillanti rivalutazioni dell'empiismo intelligente e dell'eudemonismo schietto che ci offra il nostro secolo pieno di «cifre» e di «complessi», nessuno potrà farci un rimprovero se anziché esporre le tesi principali di Calogero, del resto ben note ai lettori de *Il Mondo* (dove è comparsa la metà almeno degli scritti riprodotti nel volume menzionato), noi ci prenderemo la «libertà ironica» di metterne in luce alcune incongruenze, ossia alcune opinioni che a noi paiono

CRONACHE DELLA SERA

MUSICA

VERSO BRUCKNER

NEL DIAGRAMMA regolare e senza grandi sorprese che caratterizza quest'anno, forse più del necessario, la stagione sinfonica all'Argentina, una punta di interesse è stata tracciata dal direttore William Steinberg, la cui bacchetta vigile e dinamica si muove come un ago magnetico. Con il suo gesto rigorosamente limitato all'essenziale, l'ormai giustamente celebre e applauditissimo direttore, cui resta titolo di gloria l'essere stato chiamato dopo il suo esodo dalla Germania nazista a dirigere l'orchestra di Palestina, e poi da Toscanini a New York, rappresenta la sintesi più equilibrata e quasi impersonale di una eccellente tradizione musicale e di una modernità tipicamente schiva di gesti, di effusioni mimiche, di danze sul podio o altri lenocini del genere. Nei due programmi che gli sono stati affidati durante la settimana della sua permanenza a Roma risultava evidente che alcuni pezzi molto eseguiti, come la Sinfonia in sol minore di Mozart o l'Apprenti Sorcier di Dukas, che l'orchestra suona a memoria, e quindi non richiedono una difficoltosa concertazione, erano stati inclusi nei concerti, per far convergere tutti gli sforzi e il maggior numero di prove sulla Quarta Sinfonia di Anton Bruckner; con la quale è stato rinnovato l'apprezzabile e ormai doveroso tentativo di fare uscire la nostra cultura musicale nei confronti del grande sinfonista austriaco dallo stadio invero piuttosto primitivo in cui ancora si trova.

Non diremo peraltro che la scelta di questa sinfonia fra le nove consorelle sia stata molto felice. Forse la scelta della Sinfonia che lo stesso autore chiamò «romantica» è dovuta semplicemente al fatto che l'Accademia di S. Cecilia ha in dotazione il materiale di essa, da circa mezzo secolo, da quando cioè il maestro Teofilo De Angelis la diresse all'Anfiteatro Coreo, non ancora battezzato come Augusteum e poi Augusteo, nel 1908. Non mi risulta che la Sinfonia Romantica sia stata poi più ripresa prima dell'aprile del 1947, cioè a quarant'anni di distanza, quando il direttore basilese Volkmar Andreae la diresse all'Argentina, senza che l'auditorio ne trasse a vero dire alcuna particolare rivelazione. Il fatto è, a mio parere, che la Quarta Sinfonia per essere bene valutata e compresa richiede un gusto bruckneriano già formato e, direi, raffinato, una preparazione e una consuetudine con lo stile di questo autore e con quella che io credo si possa chiamare la «dimensione Bruckner». A tali difficoltà di ricezione corrispondono naturalmente difficoltà ancora più gravi di esecuzione, poiché solo orchestre lungamente familiarizzate con questo genere di partiture possono dare dei risultati pienamente efficienti e comunicativi. Ciò diviene particolarmente vero per la Quarta Sinfonia in cui i corni e la famiglia degli ottoni hanno un continuo impiego e sono sottoposte a una prestazione al di sopra del normale, a uno sforzo che non tutte le nostre orchestre riescono a superare. Molti ricorderanno a questo proposito la esecuzione che Furtwängler diresse, anni fa, qui a Roma, della Settima di Bruckner con l'Orchestra Filarmonica di Berlino che aveva degli ottoni davvero sorprendenti. A questa seguì un'altra e più intensa esperienza bruckneriana con la stupenda Nona Sinfonia diretta da Karajan a Perugia, nel 1952.

Ecco una sinfonia di Bruckner, che l'Accademia di S. Cecilia dovrebbe finalmente far conoscere: la Nona! Tanto più che, essendo essa priva dell'ultimo tempo, si suole eseguirlo con il Te Deum in do maggiore; e ciò forma un programma di non comune interesse, da cui veramente la personalità del musicista austriaco può emergere nella sua interezza. Viceversa, come accennavamo, la Quarta Sinfonia è delle più difficilmente accessibili, è una sinfonia di atmosfere che non offre alcuna presa esteriore all'orecchio fisico, né alla fantasia figurativa, che ha fatto perfino evocare il paragone con la poesia di Hölderlin per certa sua incorporeità sonora. Si aggiunga che come per le altre sinfonie di Bruckner, gravissimo è per la Quarta il problema filologico della ricognizione e ricostruzione di un testo autentico. Si sa che Bruckner nel suo disarmato candore e in un certo sentimento di timida inferiorità, che contadine, subiva con eccessiva remissività i consigli e le indiscrete manomissioni delle sue partiture da



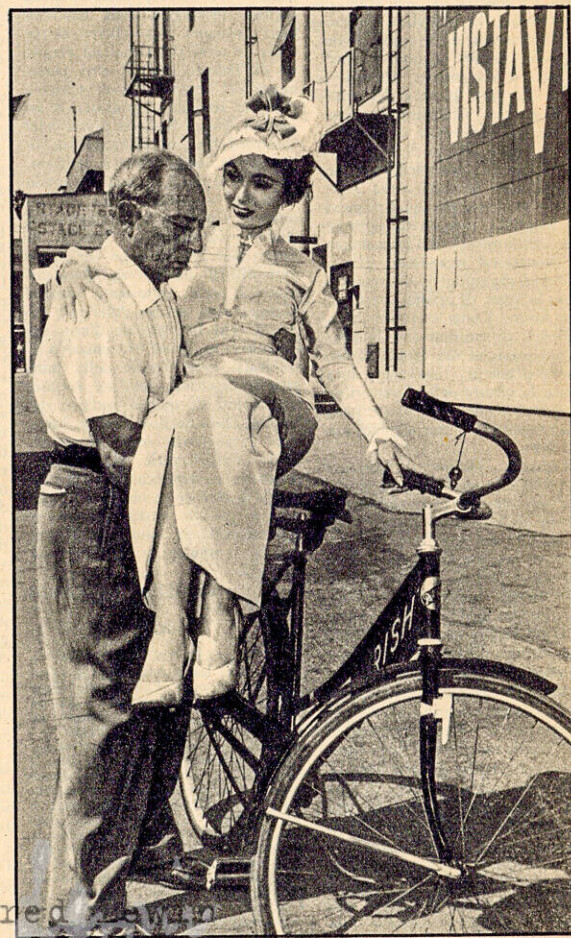
Françoise Arnoul in una scena del suo ultimo film: «Thérèse Etienne».

TEATRO

TRA BROADWAY E ROMA

parte di autorevoli musicisti viennesi, nelle numerose e faticose rielaborazioni di esse. Ne sono spesso risultate delle vere e proprie falsificazioni della originale scrittura bruckneriana, anche per la strumentazione che è stata wagnerizzata con impasti di timbri, laddove Bruckner scriveva per famiglie separate, quasi come registri d'organo. Per la Quarta Sinfonia esistono ben quattro diverse redazioni. La stesura originale, la Urfassung, fu pubblicata la prima volta nel 1944. Quasi certamente la versione ora diretta da Steinberg, è quella che fu stampata nell'89. Per altro la durata della presente esecuzione è stata di circa 50 minuti, mentre per la Sinfonia Romantica sono di solito previsti 65 minuti. Ciò può essere dipeso, oltre che dall'agitazione con cui Steinberg ha cercato di sveltire le linee generali della costruzione, anche da qualche probabile taglio. Dobbiamo segnalare, comunque e con piacere il vivissimo successo decretato a questa esecuzione con fervidissimi applausi e quattro chiamate al direttore, dal numeroso pubblico presente al concerto, il quale ha seguito la sinfonia con la massima attenzione, dimostrando acceso quasi da un sacro entusiasmo e, comunque, da un'ammirevole buona volontà di entrare nel mondo musicale di Bruckner, che ancora gli è, in gran parte, precluso.

GIORGIO VIGOLO



Ann Blyth e Buster Keaton in un episodio della «Vita di Buster Keaton».

CINEMA

DELITTO IMPERFETTO

DEL REGISTI che si sono ingegnati d'inaugurare una nuova maniera realistica per il cinema americano, minacciato di sterilità, Nicholas Ray è forse il più consapevole e responsabile; anche perché appare il più risoluto a compromettere, subordinando la libertà della forma all'urgenza del contenuto. Non gli basta vedere e far vedere bene le cose come si presentano; pretende d'illuminarne il fondo, che naturalmente discorda dall'apparenza, e attirare su questa disarmonia un giudizio morale. Di qui il carattere problematico dei suoi temi, che sembrano suggeriti semplicemente dall'attualità, ma sono scelti a proposito e ritagliati dalla cronaca per il loro effetto increscioso sull'immaginazione. Il giovane ribelle, che James Dean trasformava già per suo conto in una sorta d'eroe, non era destinato a rimanere un caso singolare e commovente, ma doveva elevarsi, secondo le intenzioni dell'autore, al grado esemplare e valere come modello di un'educazione sbagliata. Non è da credere che Nicholas Ray si comprometta al punto da indicare un rimedio al male così energicamente accertato; la sua è una protesta abbastanza pessimistica, che non trova conforto nell'attesa di una soluzione disegnata nel pensiero. Se mai, l'eloquenza della materia, da sola, costringerà lo spettatore a prendere il suo partito.

ti, tuttavia, dal prestigio di Broadway e di Hollywood, il quale tende a far apparire inutile tutto ciò che non serve direttamente ad aprire le porte di quegli Eldorado.

In questo quadro, l'Actor's Studio appare per quello che realmente è; l'ultimo frutto del movimento dei piccoli teatri: l'idea d'influenzare Broadway sfondata di ogni ideologia e resa pratica. Si tratta, insomma, di difendere la professione dell'attore contro l'influenza deleteria dello show business e di fornire a Broadway, quasi suo malgrado, dei buoni attori invece che dei mediocri. Lo scopo non è di creare un nuovo stile di recitazione, bensì, semplicemente di mantenere viva l'arte del recitare. La «praticità» (meritoria) dell'Actor's Studio è perfettamente illustrata da un'osservazione di Fergusson a proposito del fatto che, nell'immenso gioco d'azzardo dello show business, «quelli che creano effettivamente lo spettacolo, registi, attori, scenografi, sono anche quelli cui è fatta la situazione più intollerabile. Per loro, non ci sono impieghi stabili, né possibilità di imparare a lavorare insieme, sviluppando la propria arte e il proprio gusto. Sono, nel senso più stretto, delle merci in vendita sul mercato». Ora, nessun successo materiale può ripagare un artista di esser ridotto alla condizione di merce: ne va, fra l'altro, del mestiere stesso. Di qui l'importanza e il significato specifico del celebre Studio di New York.

La commercializzazione integrale del teatro in America crea una situazione che, dal punto di vista del «vero teatro», è quasi disperata: la buona moneta dell'arte non solo è cacciata continuamente dai lussuosi surrogati fabbricati dall'industria dello spettacolo, ma le piccole quantità che si riesce a mettere in giro servono in definitiva a aumentare e rafforzare la circolazione di quella cattiva. E tuttavia è una situazione chiara e, in un certo senso, anche sana. Si sa a quai s'en tenir, e quale sia la scelta. L'illusione di un compromesso possibile fra le ragioni dell'arte e quelle del danaro va svanendo; mentre, d'altra parte, le ragioni del danaro si rivelano sempre più intrinsecamente assurde e controproducenti.

Da noi, invece, come ognuno sa, la situazione non è né chiara né sana. Non valgono né le ragioni del danaro, che hanno una loro logica, né quelle dell'arte, che hanno pure una loro praticità, o l'avrebbero, se fossero seguite. Non valgono neppure le ragioni del pubblico. Il compromesso regna sovrano; ma non è né col danaro, né con l'arte, né col pubblico, bensì con qualcosa che sta a distanza variabile fra danaro, arte, pubblico, uffici governativi e necessità di tirare a campare. Abbiamo un teatro effettivamente statalizzato, ma di cui lo Stato non assume alcuna responsabilità, abbandonandolo all'arbitrio delle combinazioni private, oltre che a quello dei suoi funzionari. Un teatro in continuo pericolo, ma che al tempo stesso non corre rischi, la copertura anticipata dei rischi essendo la sua preoccupazione principale. Un teatro, insomma, parassita dello Stato, del pubblico e dell'arte.

NICOLA CHIAROMONTE

In *Giovinezza bruciata* la violenza dell'espressione figurativa suppliva all'imprecisione dell'analisi, e l'intensa coloritura del personaggio inclinava il racconto a un sentimentalismo, non nuovo, ma di gusto acerbo. Si poteva persino concludere che se veramente in America il genitore ha l'abitudine di sfasciare per casa con lo zandolino di tela cerata, i ragazzi hanno il diritto di provare quel senso di umiliazione, che l'adolescente dostoevskiano ha reso chiaro una volta per tutte. La questione pedagogica, s'intende, non acquista mai l'importanza tragica del dilemma: o voi sarete uomini o i vostri figli si uccideranno. Una certa sospensione dell'animo, incerto tra le vaghe e non bene opposte ragioni delle due età in conflitto, finiva nondimeno per risolversi in un largo gesto di compassione senza indirizzo.

In questo il realismo di Nicholas Ray s'accordava con la prima regola d'ogni realismo, che s'applica e ostina nella ricerca dei fatti con la riserva d'oltrepassarli, e provoca il sentimento dichiarando di volerlo bandire. Se non che il realismo non è solo una maniera di vedere le cose, ma anche una maniera di non vederle. E di questa seconda regola, propriamente retorica, *Vittoria amara* ci dà ora un'illustrazione curiosa. Nicholas Ray non ha la minima simpatia per i militari di carriera; e, siccome nel suo paese la censura non ha commesso la grossolanità di erigere l'esercito in un'istituzione intangibile, trova modo di manifestare nello stile più aperto un disgusto così rigoroso, e del resto perfettamente comprensibile. Lo strano è che egli non veda in Curd Jurgens un attore mediocre, destinato forse dalla natura alla parte di generale tedesco ma impedito per sempre a quella di maggiore inglese. La sua scelta è meno che un espediente, è un autentico errore. Perché dovremmo preoccuparci della codardia d'un maggiore inglese, che trasuda linfa tedesca da tutti i pori? Su questa via tutte le metamorfosi sono possibili. Si scrittura un giovane attore promettente, Richard Burton, e gli si si consegna un «messaggio» indecifrabile, che include tutta l'amarazza d'un sacrificio probabilmente inutile. Questo piccolo Rimbaud dell'archeologia morirà per la puntura di un insetto in un deserto finto, senza averci fatto capire se il suo amore disperato è minore del suo disprezzo per l'avversario o se gli orrori della guerra l'offendano più delle sventure private, come si dovrebbe ritenere. E noi saremo testimoni incomprensivi di un delitto visibilmente imperfetto.

Nicholas Ray non ha visto i personaggi del film, non si è studiato di conoscerli prima che l'azione li trascinasse nel suo corso drammatico un po' facile. Perché l'accento dell'attenzione, secondo lui, doveva cadere non sugli individui che vivono e muoiono in guerra, ma sull'indignità umana della guerra che distrugge gli individui. È per proclamare confusamente una verità generale da tutti risaputa, ha trascurato le verità particolari, che lui solo doveva sapere e comunicare.

ATTILIO RICCIO

CRONACHE DELLA SERA

TEATRO

ARTHUR MILLER E IL DRAMMA SOCIALE

ALL'USCITA dal teatro, il pubblico che decreta un gran successo a *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller sembra convinto di aver capito di che cosa si tratta. Ora accade che, per sua stessa confessione, questo non lo sappia neppure l'autore medesimo: «La ripetizione di un mito greco... Non sono riuscito a trovare quale mito fosse, ma la mia convinzione persiste... Quasi l'opera di un fato... Ho tentato di spingermi fin dove la mia ragione mi permetteva... ma devo confessare che alla fine rimane per me una specie di mistero... Conosco molti modi di spiegare questa storia, ma nessuno ne svela pienamente il significato. L'ho scritta per scrivere i significati reconditi, ma a tutt'oggi non li ho scoperti tutti... provo ancora un certo stupore, una sensazione di attesa che deriva, credo, dal fatto di essermi in qualche modo imbattuto in un racconto "incantato"».

Siam pronti a credere che queste singolari sensazioni Arthur Miller le abbia effettivamente provate. Ciò di cui dubitiamo è che le abbia capite più che non abbia capito il suo proprio dramma. Tradotti in chiaro, tutti questi miti, misteri, stupori e incanti non sono evidentemente altri che l'eco soggettiva del fatto che la storia di Eddie Carbone e del suo tradimento non significa nulla in particolare, e quindi in generale può significare qualunque cosa. L'abilità specifica di Arthur Miller sta precisamente nell'insinuare fra l'uno e l'altro di tali estremi delle smisurate e patetiche velleità ideologico-sentimentali.

A differenza, però, dai mestieranti cinici, Miller alle sue velleità ha bisogno di crederci. Come altrimenti spiegare uno scritto così confuso e pretensioso come la prefazione che, col titolo «Del dramma sociale», egli ha creduto di dover premettere al testo di *Uno sguardo dal ponte*? Vi sono raccolte, nella forma peggiore e più contorta, tutte le banalità possibili sui Greci che concepivano l'uomo «intero» perché vivevano nella «polis», e quindi potevano scrivere dei drammi dove lo psicologico e il sociale non eran separati, mentre noi non possiamo perché viviamo in una società tecnologica, ma forse il tempo sta arrivando in cui potremo. Che rapporto c'è fra simili speculazioni e l'aneddoto che ci vien raccontato nel dramma? Quale luce ne deriva quanto ai motivi invero oscuri che spingono Eddie Carbone a denunciare i due immigrati clandestini suoi ospiti? Nessun rapporto, nessuna luce.

Agli spettatori che si soddisfano di Miller e lo applaudono, le aggiunte teoriche non servono: in fondo, il fatto che ci sia di mezzo una ragazza, e che la storia finisca a coltellate, a loro basta. E quanto agli altri, che bisogno ha Miller di cercar di persuaderli della profondità delle sue intenzioni? Rischia sarcasmi e null'altro. L'ipotesi più probabile è che il suo sforzo di persuasione non sia rivolto agli altri, bensì a se stesso: Miller, cioè, ha bisogno di giustificarsi per aver scritto un lavoro che non contiene un messaggio filantropico ben chiaro ed esplicito. In altri termini, dopo il *Crugolo*, egli non ha più trovato materia né per una qualche accusa della società americana, né per una rivendicazione libertaria: ha trovato semplicemente un buon argomento di dramma realista, con complessità più o meno psicanalitiche, e si sforza di farlo passare per un progresso dal «dramma sociale» del Group Theatre (dal quale egli proviene e che nella detta prefazione abiura) a una forma di espressione antesignana della «vera» tragedia moderna. Ma niente in *Uno sguardo dal ponte* autorizza a parlare di «tragedia», e niente neppure distingue in qualità questo lavoro dalle altre fabbricazioni di Miller. Donde il bisogno di commenti enfatici, anzi di una ideologia, nella quale non è difficile scorgere l'influenza deleteria di certi discorsi che si van facendo in America sulla necessità di superare l'ottimismo tradizionale e attingere al senso tragico della vita. Attinto il quale, si suppone, gli autori di tali discorsi si sentirebbero la coscienza in pace.

Di quest'ultima opera di Miller ci occupammo in dettaglio quando essa uscì in volume. Non torneremo qui a raccontarne e analizzarne il contenuto, per ripetere quanto poco essa ci interessa. Ci limiteremo a cercar di chiarire quel che inten-

devamo in principio affermando che la storia che ci vien raccontata, di Eddie Carbone, della sua gelosia e del suo tradimento non significa nulla.

Non è infatti possibile che significhi qualcosa la rappresentazione di un'azione umana della quale si pretende apertamente che il suo senso non sta in nessuno dei motivi apparenti che ne vengono dati, e nella quale d'altra parte tali presunti motivi ci vengono mostrati nella forma più impersonale e vaga, sicché nessuno ha abbastanza corpo perché lo si possa prender per vero. Secondo il buon Miller, Eddie Carbone è un «mito». Secondo il pubblico, è un uomo rozzo, però in fondo non cattivo, il quale a un certo momento perde il lume della ragione e commette una pessima azione; la sua passione per la giovane nipote è più ingenua che oscura, e la sua rabbia contro il giovanotto che gliela porta via, cieca, ma non malvagia. Il pubblico italiano, poi, capisce benissimo tutta la parte di «cavalleria rusticana» in cui culmina il dramma.

Tra il «mito» e la storia quale il pubblico la vede, semplificandola, c'è però quel che effettivamente ci vien mostrato sulla scena. Ora, quel che vediamo non è né una tragedia né un dramma rusticano su sfondo d'America. E' un fatto di cronaca commentato in modo tendenzioso, in modo da far apparire di eguale importanza fatti che dal punto di vista del significato non possono essere equivalenti, né stare insieme senza contraddirli. Tanto per fare un esempio, delle due l'una: o Eddie Carbone ama sua nipote di amor carnale, oppure il suo è una forma smodata di amor paterno e di gelosia famigliare; nel primo caso, il dramma finale si spiega, nel secondo è un momento di follia. Naturalmente, l'astuzia «realistica» consiste nel dire che si tratta di tutte e due le cose insieme, e di nessuna delle due in particolare. E la psicanalisi soccorre il «realismo». Però, in questo caso, non solo non c'è dramma, ma non c'è neppure materia di discussione: c'è, appunto, un fatto di cronaca, vero o finto, che può significare tutto quel che passa per la testa a chi lo commenta senza aver da creare personaggi né conoscere gli individui di cui si tratta. E infatti, il trucco del drammaturgo realista del tipo Miller consiste nel non creare personaggi, ma «casi» il cui significato è lasciato nel vago.

L'analisi del «caso» Eddie Carbone potrebbe continuare: sarebbe, per esempio, impossibile giustificare il fatto della denuncia e, al tempo stesso, pensare, come il pubblico, che in fondo si tratta di un brav'uomo; e molto meno, come Miller, di un «mito». Un atto simile (come del resto la generica rabbia di cui Miller riempie il suo eroe) rimanda in ogni caso a un'altra specie di psicologia, che non è né quella dei bravuomini, né quella dei primitivi: insomma, è un tradimento, e suppone un essere capace di tradire. Un tradimento può aver anche la sua grandezza, ma bisogna mostrarla. E se non la si mostra, non si può pretendere che ci sia, non ci sia, e sia tutt'altra cosa al tempo stesso. Son giochi di bussolotto già vecchi, e che si scontano in un modo molto semplice: con la mancanza assoluta di emozione, anche nel pubblico che applaude. Non ci si può commuovere per ciò che non esiste.

Visconti, comunque, ha saputo anche questa volta condurre Miller al successo. Paolo Stoppa interpreta Eddie Carbone nel solo modo possibile: facendone un uomo in preda a una continua arrabbiatura, e incapace di spiegare che diavolo abbia. Rina Morelli fa di Beatrice, sua moglie, la donna sacrificata e amara che la sposa di un tal marito non può non essere. Ilaria Occhini ci è apparsa assai incerta di che specie di ragazza potesse essere questa nipote Caterina, la quale infatti chissà chi è. A Sergio Fantoni e a Corrado Pani, Visconti ha imposto di parlare in siciliano, impresa alla quale i poveretti per poco non soccombono (come attori, vogliamo dire), e per il resto se la cavano con onore. Marcello Giorda impersona con autorevole senso di stanca umanità l'avvocato Alfieri, narratore della vicenda. La scena di Mario Garbuglia crea un'atmosfera di cosmopoliti assai efficace.

NICOLA CHIAROMONTE



Cinema italiano a Londra.

MUSICA

DON CARLO

NELL'ATTUALE edizione al teatro dell'Opera di Roma, il *Don Carlo* di Verdi viene rappresentato senza il I atto, che si svolge nella foresta di Fontainebleau. Quest'atto che figurava nell'edizione di Parigi del 1867, fu poi tolto dall'autore stesso per i teatri italiani. E' chiaro che Verdi riteneva giovevole questo taglio, tanto più che l'opera si apre così con la scena del chiostro di San Giusto dove è sepolto Carlo V, che è bellissima e introduce subito al centro della situazione e del suo colore storico. Con ciò tutto il lavoro acquista forse architettura e unità maggiori, poiché anche l'ultima scena si chiude nello stesso chiostro, con l'apparizione di Carlo V. Il sacrificio del I Atto è tuttavia doloroso, specie per il suo coro finale.

Non è poi il caso di sottovalutare troppo — come spesso si sente fare — i primi due atti, a favore degli ultimi due in cui starebbe come concentrata la parte geniale dell'opera, poiché anche in quelli si trovano pagine di forza stupenda. E' certo ad ogni modo che il punto più alto sta nel monologo del Re, al principio del III Atto: «Dormirò sol nel manto mio regale»; al quale anche recentemente un musicologo di gusti quanto mai avanzati come René Leibowitz, l'autore del libro su Schoenberg e la Scuola dodecafonica, ha dedicato uno studio estremamente ammirativo, illustrando e analizzando la geniale struttura e articolazione della scena nelle sue parti, come fosse un libero tempo di sonata.

Ma a parte la vera sublimità di questa pagina che merita un giudizio d'eccezione perché esprime con potenza concentrata una situazione di solitudine e di desolazione, che oggi si direbbe «esistenziale», il *Don Carlo* è opera tutta viva; essa verdeggia anzi di nuove foglie che ha messo ai nostri giorni, proprio per il nuovo gusto con cui noi torniamo a scoprirla e a rivalutarla

secondo esigenze di oggi, attualissime; alle quali veramente dovrebbe corrispondere una nuova linea di interpretazione altrettanto attuale, diretta a strappare questo capolavoro alla routine e alla oleografia, per vivificarne, valorizzarne ogni bellezza, farne risplendere i colori sotto le vecchie patine che li oscurano.

Può essere motivo di meraviglia, inoltre, osservare che a proposito del *Don Carlo*, tutti ricordano il Grand Opéra di Parigi per cui fu scritto, gli emeriti signori Méry e Camille du Locle che attesero a comporre il libretto, e nessuno pensa a fare almeno il nome di Federico Schiller, del grande poeta e del tragico, dello storico della Rivoluzione della Fiandra, da cui Verdi come per tante altre sue opere, prese la prima favilla della sua ispirazione, come Beethoven l'aveva presa per l'Inno alla Gioia della Nona e Rossini per il Tell. E molto del fuoco di Schiller, dei suoi ideali di umanità e di libertà sono passati, sia pure volgarizzandosi, nella schietta passione di Verdi in quella sua sincerità di tempra morale che, fra tutti i musicisti, ha forse un solo riscontro. Dopo il monologo del Re, un altro culmine del *Don Carlo* è la scena dell'autodafé, nell'attuale II Atto. Dove si vide mai un così potente affresco, anzi una pagina di storia scritta con la musica, come questo concertato, con la folla sulla piazza di Azocha, il passaggio dei condannati al rogo, lo sfilar dei frati dell'Inquisizione, e quel coro dei Fiamminghi, indimenticabile per dolore misto di fierezza, forse paragonabile solo a quello degli Scozzesi nella fine del Macbeth? Certo in Filippo II, Verdi doveva, più o meno inconsciamente, vedere Francesco Giuseppe, ma noi pure oggi troviamo in quella scena motivi non meno attuali che ci fanno solidarizzare con i Fiamminghi e fremere di simpatia per Don Carlo. Anche la figura del Marchese di Posa ci conquista per la sua fedeltà

all'amico. Verdi ne fa una celebrazione ideale dell'amicizia che culmina nella scena del Carcere, del II Atto, quando il marchese di Posa, morente, intona il canto: «Io morrò, ma lieto in core...»: riteniamo che, forse, un maggiore approfondimento interpretativo del «Cantabile espressivo, Assai Moderato», voluto dall'Autore per questa pagina, potrebbe conferire un più largo respiro e toglierla a quel certo carattere di romanza di Tosti che ha invece se portata a un tempo più mosso.

L'odierna edizione del *Don Carlo* all'Opera può considerarsi sia per le scene, sia per alcuni interpreti e il gusto generale della esecuzione, una ripresa dell'altra già allestita qui nel 1951, dove però non si fece il taglio del I Atto. Il maestro Tullio Serafin vi teneva sul podio il posto ora preso da Gabriele Santini. Anche allora vi figuravano Tito Gobbi e Giulio Neri, marchese di Posa l'uno, Grande Inquisitore l'altro di notevolissima efficacia. Quanto alla edizione odierna diremo che, se ne toglia Antonietta Stella che ha fatto ammirare una limpida e fresca voce dalle note genuine e anche Caterina Mancini che, con la forza generosa e vibrante della sua emissione, ha affrontato la parte del mezzo soprano, che l'altra volta era stata eseguita da Ebe Stignani, il resto dello spettacolo ha presentato di solito un risalto maggiore nel riguardo drammatico e nella suggestiva caratterizzazione dei personaggi; e ciò va detto anzitutto nei confronti di Mario Petri, che impersonava Filippo II, in magnifici costumi, e con atteggiamenti quasi da Zaccari. Il tenore Corelli ha sostenuto con bello slancio romantico e con freschezza giovanile il difficile ruolo di Don Carlo, facendo passare in seconda linea, con la foga trascinante della interpretazione, certe disuguaglianze della sua voce, fra i centri e gli acuti. Molto buona la resa dei cori, diretti dal maestro Conca e dell'orchestra che sotto la salda guida del maestro Santini, è stata una protagonista musicale non meno apprezzabile di questo *Don Carlo*, di cui abbiamo potuto gustare nei minimi particolari il prezioso strumentale.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

L'EQUIVOCO DI CLOUZOT

H. G. CLOUZOT si considera uno dei quattro o cinque registi che hanno, per comune consenso, la prerogativa di stabilire e propagare la nuova maniera francese nel cinema contemporaneo. A questa opinione, fermissima in lui e non contrastata dagli altri, il critico volontoso potrebbe opporre i risultati di un'analisi comparativa condotta con qualche rigore; se l'esercizio valesse la fatica. Ma tutto lascia credere che la presunzione di Clouzot, autorizzata dagli amabili confratelli e sorretta dal pubblico illetterato, non ne verrebbe diminuita d'un grado. Clouzot vuole imporsi alla nostra attenzione. Ad ogni film che produce, non trascura espedito per avvertirci con un ragionevole anticipo che si tratta del migliore dei film possibili: il più impreveduto più attraente più provocante, e il più commerciale.

Ma Clouzot vuole sopraffarci in qualunque circostanza; e anche adesso noi fingiamo di tollerare la sopraffazione. Sebbene *Le spie* siano tutto meno che un film esemplare, noi le accettiamo come un esempio estremo delle sue facoltà individuali, e della maniera francese in generale. Non diremo, alla fine dello spettacolo, che i registi francesi sono meno dotati degli italiani; diremo che sono diversi, e meno moderni. Dove i nostri si sono temerariamente compromessi nella ricerca dell'immediatezza e nell'osservazione dell'attualità, quelli hanno ripreso a studiare le forme letterarie e figurative del tardo Ottocento con l'animo diligente ed avaro di chi vuol ripetere meglio le esperienze già fatte e imitare per altra via i successi già conseguiti. E se il neorealismo italiano, dopo le prime autentiche invenzioni, è degradato inopinatamente nell'idillio e nel colore locale, il realismo francese si è mantenuto al livello d'una produzione audace e sconcertante all'apparenza, calcolata e tradizionale nella sostanza. Si che si potrebbe concludere che il neorealismo italiano è partito dalla realtà per tornare all'accademia, mentre il realismo francese, più saggio, non si è mai allontanato veramente dall'accademia.

La nota fondamentale che ricorre nelle immagini di Clouzot, e che sembra conferire ai suoi modi espressivi un'insolita sprezzatura e quasi il peso della veridicità, è la sordidezza. Una predilezione, in nulla originale, anzi retorica, per le cose e le persone sporche, consunte da un'irreparabile decadenza, guadagnate dall'ombra e dalla muffa, con una macchia ben visibile al centro, che nessuno si cura di nascondere, non diciamo neppure di lavare. La scena, che queste spie eleggono per le loro gesta, è misere e ripugnante come l'altra dei diabolici, è legata a quella da una attiguità che non si contenta di riuscire evidente solo nell'aspetto. Lì una scuola privata, qui una casa di cura, ma che si assomigliano soprattutto per il loro stato incredibile di corruzione. Queste strane convenienze recano dall'inizio l'impronta d'una complicità recondita, che Clouzot s'ingegna a svelare con minuziosa pazienza. La lentezza del procedimento, misurata per tenere gli animi sospesi, è già sproporzionata; e la rivelazione, quando ha luogo, non tocca, ma include violentemente il ridicolo.

Così, la formula realistica di Clouzot ha il vantaggio di non mirare affatto alla verità; e sostituisce all'ingenuo «sublime d'en bas» il paradiso artificiale della bassezza. L'orrore contraffatto può ancora servire per un'ora di orribile divertimento. Ma l'equivoco non dura e si scioglie quando nel divertimento, così freddamente preparato come una fiala in laboratorio, si pretende d'insinuare chi sa quale suggestione morale; e si fanno recitare delle spie da giornaleto illustrato come se fossero caratteri umani, sorpresi in una situazione propriamente drammatica; e si proferiscono con la loro bocca parole che propongono problemi purtroppo seri; e mentre si giuoca macchinamente con gli omicidi finti e obbligatori, si finisce in ultimo su una vittima assolutamente gratuita, che invoca vera pietà e vera giustizia. Allora s'intende perché il divertimento promesso da Clouzot, sebbene non fosse da illudersi sulla sua leggerezza, sia riuscito più greve e fastidioso del solito; e diventa finalmente chiaro che un regista, capace di calcolare tutti gli effetti, non ha calcolato l'effetto della sua disastrosa pretensione.

ATTILIO RICCIO

★ CRONACHE DELLA SERA ★

T E A T R O

SHAKESPEARE E ELIOT

FORSE prendiamo i nostri desideri per realtà, ma durante questa stagione ci è parso vedere platee più affollate, attori più impegnati, spettacoli meno casuali che non fosse il caso uno o due anni fa; ci è perfino parso, negli intervalli, cogliere dialoghi in cui era questione di ciò che accadeva sulla scena anziché di affari di famiglia, di trattoria o d'ufficio. Del resto non giureremmo. Ma che a teatro si veda più gente del solito ci sembra un fatto. Può ben darsi che, stufa dei surrogati cinematografici e televisivi, la gente cominci ad aver voglia di cibi naturali. Noi, in ogni caso, ci siamo sorpresi a pensare che uno sforzo suppletivo non grande, da parte dei nostri teatranti, basterebbe a render densa e viva l'atmosfera sinora così rara e smorta della scena di prosa. Basterebbe, per cominciare, un maggior gusto del rischio. Basterebbe anche ricordarsi che il teatro ha una storia, oltre che un repertorio. Nulla sarebbe più utile, ai fini di rieducare (giacché di rieducare si tratta) il pubblico al teatro che un certo senso storico nella scelta dei programmi.

Passare, questa settimana, da *Misura per misura* a *Assassino nella cattedrale* è, per esempio, uno scorcio di storia del teatro quanto mai istruttivo nella sua violenza. Sono due spettacoli nell'insieme eccellenti, curati da due dei nostri più eccellenti registi, Luigi Squarzina e Orazio Costa, recitati da alcuni dei nostri migliori attori: in primo luogo, Salvo Randone, che dà dell'Arcivescovo di Eliot un'interpretazione nel suo genere splendida, ottimamente coadiuvato da Andrea Checchi, Giuseppe Mancini, Antonio Meschini e Sandro Ninchi nelle parti dei Tentatori-Cavallieri; e non è colpa di Orazio Costa, e neppure di Neda Naldi e delle sue compagne, se il problema del Coro rimane irrisolto, sulle nostre scene: l'unisono, in ogni caso, ottiene l'effetto opposto, di scompare e sfocare gesti e voci anziché comporli e esaltarli. In *Misura per misura*, a Renzo Ricci tocca l'interminabile parte di *deus ex machina* loquace e faccendiere, ma senza ritegno, che è quella del Duca; Enrico Maria Salerno è un Angelo di ammirabile giustezza, ammirabilmente impostato e svolto; accanto a lui, merita ampia lode Franco Parenti, che è Lucio, il «Fantastico», e si afferma qui attor comico fra i migliori; Valeria Valeri è un'Isabella persuasiva. L'azione essendo a Vienna, i costumi (di Maria de Matteis) sono tedeschi, e vengono da Cranach e Holbein: troppo fedeli e variopinti, a nostro gusto. Menzioniamo il particolare perché, auspicandosi il progresso del nostro teatro di prosa, una delle riforme importanti sarebbe di persuadersi che scene e costumi non c'è nessuna ragione che seguano la tradizione di sfarzo realistico propria del teatro d'opera.

Si parlava dell'impressione di scorcio violento che si ha passando da *Misura per misura* a *Assassino nella cattedrale*, da Shakespeare a Eliot. L'alfa e l'omega del teatro moderno, in un certo senso. Dal teatro naturale (e quindi non realistico) a quello premeditato, e perciò stesso tanto legato al «fatto» e in tale senso realistico da non aver più quasi traccia di libertà, potendosi solo commentare il fatto secondo uno schema poetico preconcetto.

Nella sua dotta introduzione a *Misura per misura*, Gabriele Baldini sostiene con autorevole analisi la derivazione della commedia dal tema di *Amleto*: *The time is out of joint* e dal grande discorso di Ulisse sul buon governo in *Trilo e Cressida*. La nostalgia di un ordine sociale perduto, che si farebbe particolarmente «amara e inappagabile» nella storia del falso regno della virtù istaurato dal viceduca Angelo a Vienna. Noi non oseremmo certo contendere su Shakespeare con un conoscitore della forza di Baldini. *Misura per misura*, tuttavia, ci pare una commedia altrettanto ben condotta meccanicamente che prolissa nello svolgimento e poeticamente piuttosto arida, se se ne eccettuano quattro o cinque scene. Quanto a nostalgia di buon governo, ci sembra evidente che se qui Shakespeare mostra preferenze, è per un umano e umanamente corrotto disordine. Senza amarezza alcuna, ci pare, alla fine, piuttosto che lasciar imperversare l'assurdo regno della virtù, si torna alle leggi «spaventose» che «condannano la colpa e non il colpevole»; e il fanatico Angelo decade da riformatore dei costumi alla mediocre condizione di partito per forza. Un ordine rigoroso e impossibile non

perché Angelo sia un ipocrita (che non è, e nemmeno un puritano: è soltanto un funzionario che si prende sul serio), ma perché l'uomo è uomo, e non ha il diritto di imporre più rigore che non ne possa sopportare la sua ambigua natura. Questa, semmai, ci sembra la morale della commedia. Ma c'è di più, evidentemente. C'è la luminosa veemenza delle parole d'Isabella ad Angelo: «Se i grandi potessero far tuoni, come Giove... ogni disgraziato piccolo funzionario si servirebbe del cielo per far tuoni. Tuoni, e nient'altro... L'uomo, il superbo uomo, vestito per un poco di un po' d'autorità, tanto più ignorante quanto più è sicuro di sé, la sua fragile essenza, come una scimmia rabbiosa, si abbandona al cospetto del cielo ad atti così inconsulti da far piangere gli angeli...».

Qui non è più questione d'ordine o di disordine. Questa è pura facoltà shakespeariana di dissolvere in miraggio ciò che v'ha di più solido sulla scena del mondo: la importanza delle condizioni, delle azioni e delle vicende, e far nascere il senso delle cose dalla negazione e dal dubbio. Un dubbio libera dall'illusione di un ordine fisso e premeditato e costringe a portar l'attenzione sul senso e il nonsenso di ogni cosa, al mondo nel suo insieme, senza rispetto per ciò che conviene o non conviene all'uomo di credere di sé e delle cose. In virtù di questo dubbio sulla realtà stessa del reale, e della forza che lo possiede d'introdurre in ogni aspetto del mondo il lievito sovvertitore della coscienza, Shakespeare poteva far teatro a partire da una possibilità qualsiasi, e non c'era limite alla sua libertà come alla sua naturalezza.

T. S. Eliot si situa al polo opposto: in una situazione che più forzata non potrebbe essere. Dubitando, come dubita, di tutto, meno che della realtà del reale che lo opprime, vuol costringere se stesso, e costringere noi, a credere, o almeno a volgere lo sguardo verso la sfera di una certezza immobile. Deve perciò cominciare, in *Assassino nella cattedrale*, dal supporre di parlare, lui cristiano, a dei cristiani, per i quali il significato del martirio di Thomas Becket possa essere uno e uno solo. Deve supporlo perché non è. Altrimenti non avrebbe nessun bisogno di supporre, e parlerebbe come un drammaturgo al suo uditorio, del mondo che abbiamo in comune.

Quanto al significato dell'assunzione di Thomas Becket alla gloria del martirio, anch'esso dev'essere supposto e predisposto tutto in anticipo: la Chiesa, il Re, il Popolo, la Ragione di Stato, le Ragioni del Mondo. Un sistema di simboli sostituito a una storia vera che fu storia di politica e di passioni, urto fra istituti e urto fra individualità prepotenti, fra le quali forse più prepotente di tutte quella di Thomas Becket. Inoltre, Thomas Becket fu vittima di un vero e proprio assassinio, non di una sentenza rituale. Come esempio di conflitto fra lo spirito e il potere, l'esecuzione di Thomas More da parte di Enrico VIII potrebbe legittimamente apparire più tragica, in quanto la personalità di More ci è più chiara di quella di Becket.

Il dramma di Eliot si svolge come una deduzione. Ma la deduzione non è né logica né teologica: l'idea più fortemente espressa è quella di un mondo e di un uomo derelitto, che possono sperare salvezza solo dalla grazia santificante, il supremo bene che non si acquista per volontà, ma solo per via di «pazienza attiva». Si passa da un simbolo all'altro, con poesia a tratti assai alta, come nella risposta di Tommaso ai Tentatori: «Voi sapete e non sapete che cosa sia agire o soffrire...». La virtù di persuasione, se di persuasione si può parlare, è lasciata alla poesia, alla capacità del poeta di svolgere il suo tema secondo lo schema predisposto e in armonia con i simboli prescelti. Questo è ottenuto con maestria impareggiabile. Ma sarà pur lecito osservare, che l'incredulità Shaw dimostra la santità di Giovanni d'Arco in modo infinitamente più convincente che non T. S. Eliot quella di Tommaso di Canterbury. Gli è che Shaw, appunto perché non vincolato a nessuna credenza, dubitoso d'ogni cosa e dunque a tu per tu con ogni cosa, era libero di riconoscere (o d'inventare) in Giovanni l'essere eccezionale, e perfino di accettare i suoi miracoli. Mentre lui, T. S. Eliot, costretto com'è a vedere in Tommaso il santo, non può che ammirarlo «esteticamente»: dal di



May Britt nella sua casa di Hollywood.

M U S I C A

DUE PESI E DUE MISURE

LA ESECUZIONE che si è fatta a Roma, quasi contemporaneamente, della Passione secondo san Matteo all'Argentina e del Parsifal al Teatro dell'Opera, è stata particolarmente istruttiva per l'accostamento (sempre fecondo di confronti e di reciproca illuminazione) di due opere così rilevanti per la storia della musica tedesca, da potersi quasi considerare i due pilastri sui quali si inarca un ponte che va dalla cantata drammatica sacra al dramma musicale mistico.

Le Passioni di Bach, infatti, diversamente da quanto si può credere, contengono già dei germi la cui importanza è somma nel divenire dell'opera tedesca. Esse sono la fucina in cui si affinan gli elementi più puri del futuro dramma musicale, nel fuoco intenso e interiorissimo di un mistero religioso, ove forse la tragedia di Cristo è ancora quella orfica dell'antico Zagreo; dramma mistico che inoltre stabilisce anche una continuità storica a ritroso con l'unico fatto tragico-musicale di autentico valore in Germania, all'influente degli influssi dell'opera italiana: le sacre rappresentazioni medievali.

D'altra parte le Passioni bachiane per la loro evidenza di teatro sia pure sacro, non mancarono, al loro tempo di scandalizzare i più gelosi e severi custodi della tradizione luterana di una liturgia interiore e non figurativa. Il fatto è che come rappresentazione drammatica, esse restano quanto di più significativo la Germania abbia dato, prima di Gluck: e allo stesso Bach, d'altronde, non si può negare, insieme col temperamento mistico una vocazione, sia pure contrastata dagli eventi, per il teatro in musica. Sempre che i suoi molti impegni glielo permettessero, egli accorreva a spettacoli d'opera di cui era appassionatissimo; tanto da potersi proporre il paradosso ipotetico di un Bach potenzialmente musicista di teatro, che avrebbe potuto imprimere chissà quale svolta decisiva all'opera tedesca, se le peripezie della sua carriera, quando la

siò la Corte di Cöthen, invece che a vincere il concorso per il posto di *cantor* alla Thomasschule di Lipsia e a scrivervi Passioni e Cantate, lo avessero portato ad operare in un teatro delle città anseatiche.

Certo nelle sue Passioni, e specie nella stringata e incalzante Passione secondo san Giovanni, si può scorgere la più originale e originaria espressione dello spirito tragico tedesco, preludente a quello che sarà il suo futuro dramma musicale, oltre che per il timbro psichico, così tipico, dell'angoscia e della catastrofe (qui trasfigurato, sublimato nella passione e nella morte del Dio), anche per la forza dialettica della costruzione, per il predominio che vi ha la musica strumentale e, infine, non meno importante, anche se lo nominiamo per ultimo, l'uso singolarissimo del recitativo accompagnato e soprattutto dell'*arioso*, in cui mi pare che già Philipp Spitta vedesse uno dei caratteri autonomi del dramma musicale tedesco, che già anticipava Richard Wagner. E infatti, ascoltando adesso certi passi del canto di Gurnemanz (nel primo atto del Parsifal) abbiamo notato lo stesso rapporto e sentito la stessa consonanza.

Venendo ora alle due esecuzioni di Roma, dobbiamo notare che esse, vicino all'istruttivo accostamento, hanno però messo in evidenza anche i due pesi e le due misure usate rispettivamente: trattamento privilegiato per Wagner — ed alquanto più modesto per Bach.

Il Parsifal, come già dicemmo, è stato eseguito in edizione integrale e originale; cioè senza tagli e cantato in lingua tedesca da interpreti tedeschi specializzati e bravissimi. La Passione secondo san Matteo, invece, è stata eseguita all'Argentina in traduzione italiana e con notevolissimi tagli che hanno amputato quasi tutte le arie della seconda parte. E' vero che la direzione di un Bach potenzialmente musicista di teatro, che avrebbe potuto imprimere chissà quale svolta decisiva all'opera tedesca, se le peripezie della sua carriera, quando la

quanto per il suono dell'orchestra che è risultato più alleggerito e nitido. Il direttore si è tenuto lontano da ogni intemperanza dinamica, ha mantenuto una linea sobria e di giusto equilibrio, senza però sfuggire del tutto ai pericoli della freddezza e di una qualche rapidità, specie nelle pagine più dolenti e tragiche di questa che pure è una Passione. Quanto poi alla esecuzione, come dicevamo, essa non è stata né integrale, né in originale. Il taglio quasi totale delle Arie nella seconda parte (salvo il n. 47, con violino solo, il n. 58, con due flauti e due oboi), ha introdotto una grave disegualianza stilistica fra la prima parte, in cui le Arie si alternano con i corali, i recitativi e la narrazione dello storico, e la seconda in cui sono venute a mancare quasi del tutto, come se invece di una Passione di Bach si stesse ascoltando una Passione di Schütz. Notiamo, fra parentesi, che, se per ragioni di durata (ma perché poi non anticipare l'inizio del concerto?), si volesse tagliare qualche Arie, si dovrebbe procedere con una giustizia distributiva fra le due parti, poiché le sei Arie tagliate della seconda parte, non sono meno belle di quelle della prima, alcune anzi molto di più. Quanto, poi, alla traduzione italiana del testo, continuiamo a meravigliarci come essa possa essere ancora ammessa, quando oggi non si tollerano più esecuzioni di opere di Wagner, di Debussy ecc. e nemmeno dei *lieder* di Schumann, Schubert ecc. che non siano in lingua originale. Eppure ciò dovrebbe sembrare ancora più indispensabile per le Passioni di Bach, nelle quali il suono del tedesco, oltre ad avere un valore specifico e liturgico, crea un colore insostituibile di vocali chiuse e di consonanti caratteristiche, che ha un deciso valore timbrico fondamentale e non meno importante di quello della strumentazione. Già altra volta avemmo occasione di osservare che tanto varrebbe eseguire la Messa di Papa Marcello, non in latino.

GIORGIO VIGOLO

C I N E M A

LA COMMEDIA DEGLI ORRORI

LA PAURA non è un istinto che serva precisamente a renderci buoni; e la rappresentazione delle sofferenze altrui ha in generale l'effetto di suggerirci tutti gli espedienti, anche i più abietti, che potrebbero risparmiarne a noi di simili, senza nessun riguardo per chi sta già soffrendo. La compassione è un sentimento torbido e confuso, che di rado acquista la trasparenza della carità. Da Caligola a Filippo l'Arabo la storia offre un catalogo prezioso d'istrici che compativano moderatamente le loro vittime ed enormemente se stessi. Occorre il dono della poesia tragica perché l'orrore e la pietà si trovino riuniti in una sola immagine, pura e capace di esaltare il senso della vita umana. Il resto è letteratura, della peggiore specie.

Non sembra che Irving Shaw e Edward Dmytryk abbiano ricevuto dalla natura un particolare potere plastico; tanto da abilitarsi all'insegnamento figurato di profonde verità. Non sembra che abbiano neppure una nozione sufficientemente consapevole delle verità da propagare. Ma hanno tutti e due la pretesa di intimidirci con le invenzioni della loro fantasia sovraccarica. Se nel 1948 l'autore del romanzo e più tardi il regista miravano separatamente a un uguale successo, lo sceneggiatore Edward Anhalt deve aver favorito le ambizioni sino allora inespresse, che si venivano concentrando intorno ai *Giovani Leoni*. Perché non tentare l'integrazione di quei modesti personaggi con le virtù universali del simbolo, e trasformare le loro vicissitudini in una parabola esemplare? La risposta negativa sarebbe stata la più giusta; ma non era la più conveniente, neanche dal lato commerciale.

Né uomini né leoni, così ci appaiono questi giovani, a dispetto della commozione viscerale che sono tenuti a procurarci con l'urto della loro informe materia. La forza di Marlon Brando si raccoglie tutta nei suoi laboriosi mutismi: un volto che riuscirebbe forse di pietra se non fosse aureolato da una chioma di grano artificiale, visibilmente destinata a ricordare la sua origine vichinga. Sfortunatamente, quando il bravo attore agitano, a tempo perso maestro di sci e ufficiale della Wehrmacht per necessità di cose, s'ingegna a spiegarci le ragioni del suo Hitlerismo, noi siamo lontani dal dare qualche peso alle sue parole, che d'altronde non ne hanno alcuna. Non abbiamo difficoltà a riconoscere l'attore nel gesto che gli assicura il possesso incontestato di May Britt; ma abbiamo ogni sorta di difficoltà ad ammettere che questo attore stia fingendo una crisi spirituale qualsiasi, e che possa venire in possesso d'una realtà meno elementare. Il regista si sbarazza di lui, alla fine, con un colpo di scena rigorosamente cinematografico; lo fa morire di spalle, in una pozzanghera, togliendogli così la facoltà di parola: secondo una maniera aderente al gusto del realismo macabro, che in questo caso appunto risulta stranamente giudiziosa.

Il carattere leonino di Montgomery Clift riposa, invece, nella sua debolezza imbattevole. Perché è un ebreo perseguitato da un disprezzo tanto tradizionale quanto incredibile, deve intraprendere le fatiche di Ercole per compensare nel giudizio altrui la sua apparente gracilità. Si presenta come un individuo affetto d'anchilosi, che si costringe agli esercizi più temerari. A questo patto, notevolmente costoso, gli è concesso di diventare l'uomo normale che già era: amico, marito e padre felice in uno squallido quartiere di New York. La vitalità superficiale di Dean Martin, che non si preoccupa mai di sembrare vigliacco, ottiene gli stessi risultati con spesa molto minore; e finisce quasi per provare il valore della salute, propria all'uomo medio americano, individualista di natura, che fa la guerra suo malgrado e suo malgrado la vince.

Ma il personaggio di Martin, relegato in secondo piano da Brando e Clift che invadono alla pari lo schermo, a tutto può aspirare meno che a portare il messaggio del film. Che resta affidato, secondo le intenzioni degli autori, al progresso drammatico dell'azione, al movimento delle cose e non delle idee, a quel che un tempo gli esperti di cinema chiamavano «il materiale plastico». Di questo materiale nei *Giovani Leoni* è una quantità esagerata, disposta in una luce mediatamente cruda; al punto da far concludere che la guerra non è il solo teatro degli orrori inutili.

ATTILIO RICCIO



TEATRO

DA DAUDET
A O'NEILL

NON SAREBBE illecito sostenere che *L'Arlésienne* di Alphonse Daudet e Georges Bizet è in qualche modo l'antenata della *Figlia di Iorio* da una parte e, dall'altra, persino del teatro andaluso di Garcia Lorca. Non per la lettera, certo, e neppure per lo spirito: per l'argomento. Prendere a tema di un dramma i costumi e le passioni "primitive" della Provenza nel 1872, quando sulla scena parigina regnavano Victorien Sardou e Emile Augier era una mossa audace; svolgere un'opera di teatro lasciandosi guidare più dal colore locale che dalle imperiose leggi dell' intreccio era un'originalità, come del resto era, al suo modo gentile e discreto, originale la scoperta che — sia pure sulle orme di Mistral — aveva fatto il Daudet narratore ai tempi dei Rougon-Macquart. Oggi, uno spettatore italiano non può non scorgere nell'idea stessa di mettere in scena la sciagura di una casata rustica un lontano preannuncio del "canto dell'antico sangue" e nella sorte di Frédéric, stregato dalla maliarda straniera, un vago presentimento di Aligi.

E tuttavia, a parte la musica di Bizet — la quale certamente appartiene a quel filone della riscoperta del folklore da cui finiranno per uscire il primo Stravinski e De Falla — nell'*Arlésienne* di tutto questo c'è davvero solo l'ombra. Più facile che scoprirvi elementi di vagheggiamento estetico e di simbolismo e ritrovarne le origini in *Miréio* e nel manierismo del Félibrige. E' un idillio tragico in cinque quadri (più che in tre atti) svolto nitidamente e delicatamente di scena in scena: né rustico né lirico, né realistico né trasognato. Bambineggiante, piuttosto, come fatalmente bambineggia chi indolge all'idea che nella vita rustica e nei costumi regionali si ritrovi qualcosa di più intrinsecamente poetico perché più vicino alla natura che nel vortice dissolvibile della vita cittadina. Ma non si può neppure dire che Alphonse Daudet intendesse suggerire una tale contrapposizione: egli indulgeva semplicemente all'immagine della natia Provenza nei modi, nelle forme e con i sentimenti che gli erano propri e avevano fatto di lui un così amabile principe della letteratura parigina.

L'opera non avvince né incanta: invita piuttosto a un delicato e indulgente diletto. Quel che oggi ci colpisce è l'estrema tenuità e lievità di disegno che l'autore riuscì a ottenere senza tuttavia mai rompere la convenzione meccanico-realistica su cui si appoggiava, né d'altra parte lasciar mai questa prevalere sull'intenzione evocativa e quasi di rimando: pittorica che lo muove. Pittura di genere, s'intende, ed è spinta quanto al comico fino alla macchietta del Capitano, che giustamente Sandro De Feo trova "tartinata"; mentre nella gamma sentimentale abbiamo l'incontro tra il Balthazar e La Renaude, cui da giovani l'imperativo morale vietò di amarsi e ora, vecchi cadenti, si ritrovano e si scambiano il più mesto e puro dei baci. Ma, anche qui, la maniera è così delicata da parere vera ingenuità.

Tale tenuità, lievità e manierato candore son quelli che valsero all'opera il suo primo clamoroso insuccesso: abituati a cibi ben più forti, gli spettatori trovarono che era roba per bambini e, come notava affritto il povero Bizet, parlavano, ridevano, si raccontavano i fatti loro, uscivano dai palchi sbattendo le porte. Noi, oggi, dietro quell'inconsistenza avvertiamo una sensibilità quasi preziosa.

A Spoleto, grazie alla regia di Raymond Rouleau, alle scene di Lilla De Nobili e alla recitazione di attori fra i quali eccelleva Francoise Lugagne nel personaggio della madre, è stata ricreata molto giustamente nello spirito appunto che dispiace ai primi spettatori: insistendo sulla lievità e delicatezza della trama.

Passare dall'*Arlésienne* a *A Moon for the Misbegotten* (Una luna per gli infelici) di Eugene O'Neill è un po' come percorrere d'un colpo, e sbattendo le ossa contro il muro d'arrivo, tutta la parabola del teatro moderno: dai suoi primissimi esitanti passi fuori dal dramma borghese alla sua disintegrazione finale in un realismo espressionistico o espressionismo realista — nel quale peraltro si può trovare tutto quel che si vuole allo

stato di relitto e di rottame: Ibsen, Strindberg, Gorki, Cechov, Georg Kaiser, passando non solo per il Provincetown Theatre, ma anche per Broadway, nonché per il romanzo realista e la confessione lirica. O'Neill sta lì in mezzo come un Ercole furente e devastatore, tormentato fino agli estremi dello spasimo dalla camicia di Nesso di una realtà che lo soffoca e da cui non si sa liberare.

Questa è, in ordine di tempo, l'ultima opera di O'Neill e fa parte di quella serie di nove drammi che il drammaturgo aveva concepito come "storia di una famiglia" e la quale insomma, se fosse stata terminata, avrebbe dovuto darci la sua autobiografia totale, fattori ereditari compresi. Ce ne rimangono *Long Day's Journey into the Night*, *Touch of a Poet* e questa *Moon for the Misbegotten*. In quest'ultima opera si tratta, in sostanza, di far confessare allo scapestrato primo figlio del guitto James Tyrone, Jim, un suo più miserevole che orrendo peccato e di mostrarci come un giorno la sua anima torturata e rabbiosa ottenesse un breve refrigerio, e l'ombra del perdono, fra le braccia di Josie Hogan, figlia del suo fittavolo e peccatrice imperterrita. Il marchio infernale che Jim Tyrone sente bruciargli nell'animo è questo: nel treno nel quale accompagnava all'estremo riposo la salma di sua madre, egli, invece di piangere e pentirsi dei dolori che alla madre aveva inflitto con la sua vita di vizioso e d'alcoolizzato, egli aveva passato le tre notti che aveva durato il viaggio con un squaldrina. Questo Jim deve confessare a Josie, che egli crede vergine e pura, prima di potersi sentire riscattato dalla tenerezza che prova per lei, e che egli sente ricambiata. Ma Josie, lei, ha semplicemente concepito una gran voglia di fare all'amore con Jim. Di qui (oltre che da una questione d'interesse fra Jim e il padre di Josie, il quale vorrebbe riscattare a buon prezzo la fattoria, circostanza che aumenta l'equivoco) la difficoltà per i due d'incontrarsi come esseri umani e non come animali.

Di qui anche una delle scene più smodate e spropositate, ma anche più straordinariamente patetiche del teatro contemporaneo: dura metà del secondo atto e tutto il terzo, e si svolge tutta (con qualche brevissima interruzione) fra Josie e Jim. Non riusciamo a trovare, nella nostra memoria, un esempio letterario paragonabile, nel quale cioè sia espresso con più violenza, con più tormento, con un empito più scomposto, più rozzo e più verboso, ma anche più visceralmente autentico, non già una passione o un'esaltazione, ma semplicemente questo: la difficoltà quasi insormontabile, per due esseri umani, di comunicare umanamente. Per un'ora e mezza, Jim si affanna come un toro infuriato contro questa incapacità; e Josie, che al principio credeva di sapere quel che voleva, è trascinato con lui nel gorgo. Il tutto accompagnato da gran bevute di whisky, naturalmente. Alla fine, la confessione esce dalla bocca di Jim. Josie si sente anch'essa purificata e i due s'addormentano affranti, l'uno fra le braccia dell'altra, sui gradini della casa, sotto la luna che splende "per i mal nati". La mattina, si beve un altro sorso di whisky e ci si dice addio. Quello che è stato è stato. Si torna a parlare il linguaggio di sordomuti della realtà quotidiana.

Non è un dialogo, quello cui abbiamo assistito: è una lotta al buio. Se ne esce affranti e, se non commossi, certo scossi. Teatro, romanzo, autobiografia: c'è tutto, in questo O'Neill, e una specie di ululato mistico per giunta. Josie Quintero, con la sua regia, è riuscito a tenere l'impasto informe nei limiti del teatro. Gli interpreti maschili sono ottimi. Ma Colleen Dewhurst fa della figura di Josie una creazione così completa e vigorosa, una donna così formidabile, che il dramma sarà ricordato per lei. E' una grande attrice questa che il Festival di Spoleto ci ha rivelato. Diremo di più: una grande attrice tragica, che vorremmo rivedere in una parte in cui possa dare tutta la sua misura. In America, essa ha già interpretato Lady Macbeth. Noi ce la immaginiamo splendida in *Medea*.
NICOLA CHIAROMONTE



Roma. Linda Christian all'aeroporto di Ciampino.

MUSICA

LE CICALLE
DELL'ASIA

IL TEATRO giapponese Kabuki, già l'anno scorso era stato evocato scenicamente nella regia dell'Iris di Pietro Mascagni. Ma ora esso è diventato una realtà autentica per le due rappresentazioni di balletti che ha dato all'Opera di Roma la Compagnia Nazionale Giapponese di Danze, diretta dal famoso Jusuke Hanayagi, considerato il più fedele maestro e custode della tradizione in questo campo. La danza Kabuki sta al Teatro Kabuki all'incirca come il nostro balletto all'opera lirica; con questa differenza, che in Giappone la danza, con accompagnamento di canto, preesisteva al teatro; parrebbe, anzi, che preesistesse a tutto, come manifestazione religiosa originaria. Infatti nella mitologia nipponica, il mondo nasce dalla danza. In principio era la danza (e non la musica). Nella cosmogonia giapponese la danza è il demiurgo gioioso da cui procede l'amore e la creazione. Il principio maschile (il dio Izanagi) e il femminile (la dea Izanami) roteano originariamente intorno alla divina trave del cielo, ignorandosi; ma appena si percepiscono, danzano in estasi e così fondano il tempo e il loro popolo.

Ciò che più colpisce, noi occidentali, in queste danze Kabuki è la poesia dei significati che dal più profondo salgono alla visibile trama dei gesti, delle movenze. Anche qui, tutto il fuggibile non è che simbolo. E ciò che ci viene da questa forma primigenia di danza è, oltre a tutto, una edificante lezione di estetica, sull'inerenza misteriosa del significato al gesto. Significato e simbolo sono come qualche cosa di implicito, di inge-

nito nella danza e che la danza dispiega dall'invisibile.

L'impressione principale è di una poesia lieve, alata come un profumo, che sorvoli su un fondo terribilmente tragico, di un dolore insostenibile, antico più del mondo. Fra questi due elementi c'è un urto che si risolve in grazia, in fascino, in leggiadria. I giapponesi dicono: "ascoltare un profumo", e questa rimane forse l'espressione più adeguata per rendere l'effetto delle danze Kabuki. Non tutto, intendiamoci, è della stessa purezza e intensità. A nostro incompetentissimo parere, non mancano gli influssi occidentali della moderna estetica del balletto. Sia pure in modo quasi impercettibile, essi turbano l'assoluta ingenuità del Kabuki, ne incrinano l'innocenza, prestandogli delle intenzioni formalistiche, delle aspirazioni estetizzanti alla danza pura, inconciliabili col suo profondo contenuto religioso, cui abbiamo accennato.

Come si è detto, questi balletti, sia pure su una trama tenuissima, non sono che simboli, ideogrammi danzanti. Il gesto, la movenza, il ritmo intrecciano il loro alfabeto. Ed ecco apparire una donna fremmente sotto la pioggia di primavera; oppure la Fanciulla Airone che danza in kimono bianco, sotto la neve, ma quando ricorda che fu uccisa per amore, il suo kimono diventa rosso sangue; o, ancora il povero giardiniere zoppo, innamorato di una donna bellissima della Corte, che suona, suona su un tamburo di seta, credendo che se riuscisse a trarne un suono, la bellissima lo amerebbe. A un tratto gli sembra di sentire dei suoni. E' divenuto pazzo.

Anche l'innegabile particolare

primitivismo arcaico della musica giapponese è elemento importantissimo che contribuisce a creare uno stato di leggero incantamento, in cui le immagini della danza sorgono come il fumo dal tripode, come figure nel sogno. E' una musica singolare, piuttosto magica. Un poeta giapponese l'ha paragonata al frinire delle cicale che penetra fin dentro le rocce e così in noi propaga un senso di calura e di malinconia. Oppure al breve romore dell'acqua in uno stagno ove salta una rana. Effettivamente il suono agito di questi mandolini a tre corde, gli *sciamisen*, penetra in noi, lancinante e monotono, come il frinire delle cicale nelle rocce ed evoca paesaggi assoli ed epoche della terra, desolate e aride, in cui gli uomini devono avere paurosa mente sofferto.

Solo per un eccesso di esotismo o per una montatura cerebrale e decadentistica questa musica può suscitare dell'ammirazione in ascoltatori occidentali. Al momentaneo interesse di riconoscere in essa caratteri modali, scale orientali, di cui la musica impressionista ha fatto molto uso, e perfino un certo puntillismo che potrebbe far pensare a Webern e a Stockhausen, succede presto un disagio dell'orecchio e una saturazione ricettiva, leggermente deprimente, anche per l'uso costante del modo minore. E mentre ai primi balletti si assiste con una specie di rapimento, poi l'attenzione si stanca, subentra un senso d'irrequietezza, qualcosa dentro di noi formicola e si ribella; si ha la spinta invincibile a uscire da un mondo che non è il nostro e in cui alle lunghe per noi è difficile respirare. E ciò per la musica, più che per la danza; per quella musica che penetra nei nostri nervi come nelle rocce, mentre le immagini della danza restano figurative ed esterne.

Non possiamo dire se si tratti solo di valutazione relativa al nostro orecchio occidentale; ma temiamo assai che a questa musica manchino gli armonici di un carattere veramente universale, e che essa resti perciò un fenomeno arcaico, limitatamente nazionale.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

I PERICOLI
DELLA BRUTTEZZA

UN BRUTTO film francese non è brutto semplicemente, al modo facile e dimesso dei film che promettono poco ma pretendono anche meno; è brutto al modo francese, involuto e complicato, con quel tanto di "sufficienza" che rende quasi antipatiche le virtù e affatto imperdonabili gli errori. Nel cattivo gusto italiano si scopre subito l'eccesso di sincerità, in quello inglese l'eccesso di riservatezza, in quello americano l'eccesso d'innocenza. Nel cattivo gusto francese non si trovano né sincerità, né riservatezza, né innocenza, ma l'intenzione, manifestamente impossibile di trasformare in oro il rame. Il brutto film italiano sarà volgare, l'inglese tedioso, l'americano volgare e tedioso insieme; ma nessuno di questi film vorrà farci credere che noi siamo, senza saperlo, dinanzi a uno spettacolo intelligente. La bruttezza italiana inglese e americana rimane molto vicina alla mediocrità; solo la bruttezza francese si considera a un passo dall'eccellenza.

Tutte le sofistiche hanno di regola un effetto dubbio; quando sono adoperate a torto, l'effetto riesce disastroso. Gli uomini non pensano che a quello è un film fabbricato con le ultime risorse dell'umorismo suburbano, per una clientela irrimediabilmente povera e triste. L'impressione di miseria generale è così violenta che bisogna aver un cuore di pietra per sorridere alle invenzioni brillanti della sceneggiatura. Se non che il regista non si contenta di riproporre sulla durezza sentimentale dello spettatore; si preoccupa di ravvivare lo squallore delle scene con immagini cariche di allusioni, che si rivolgono in particolare alla memoria del critico. Ora l'errore più grave per questo genere di film, è di svegliare il critico che dorme nello spettatore. Non occorre molto tempo a un occhio appena esercitato per accorgersi che la consuetudine umoristica francese, sia pure interpretata nel senso più largo e comprensivo, non prevede un caso così disperato. La soluzione migliore è di non riferirsi, neppure per un istante, a René Clair e alla sua scuola, né ad alcun'altra scuola autorizzata.

Nel dialogo immaginario di Landor e dell'Abbé Delille, l'inglese fa osservare al suo interlocutore che in poesia non esiste l'aurea mediocrità: la distanza è molto maggiore dal buono all'eccellente che non dal cattivo al buono. L'osservazione, ancora esatta per quanto riguarda la poesia, va completamente capovolta se tentiamo di usarla nelle cose cinematografiche. Qui veramente non vale che l'aurea mediocrità: l'eccellente conserva tutto il suo carattere d'eccezione e non concorre in minima parte a formare la regola. Per mirare al successo, un film deve sottoporsi umilmente alla prova del pubblico, che giudica secondo un modello sempre informale, sempre variabile, ma lento nell'evoluzione. Un buon film può nascondere diverse ambizioni, meno quella dell'unicità, che costituisce la ragione dell'opera poetica. Un buon film è, per definizione, qualche cosa che assomiglia a un altro film favorito dal successo. Un cattivo film è un film che non assomiglia abbastanza a quell'altro. Il grado della differenza stabilisce una gerarchia di valori, che è pericoloso ignorare.

I francesi fingono ostinatamente d'ignorare le differenze non solo tra la regola e i suoi vari esempi, ma tra la regola e l'eccezione. Hanno la vanità di supporre che, recitata con una certa enfasi da un attore francese, la battuta di un giornale illustrato possa sembrare un aforisma inedito di Shamsfort. E non si fermano qui; arrivano facilmente alla conclusione che una generica dall'aspetto sconcertante può essere chiamata, se la parte lo richiede, a esprimere con assoluta efficacia l'incanto diabolico della bellezza. Gli uomini non pensano che a quello appartiene, senza dubbio, a un ordine molto lontano dalla mediocrità cinematografica; ma non sorprende tanto per le sue pretese che restano fuori di luogo. Sorprende ancora, e forse di più per la sproporzione tra quello che gli uomini pensano e quello che gli stessi uomini vedono. Non si capisce dove questi forsennati trovino tanta forza d'immaginazione da continuare sino alla fine del film, su una strada così poco fiorita.

ATTILIO RICCIO



TEATRO

T. S. ELIOT DRAMMATURGO

L'EDITORE Bompiani ha voluto raccogliere in un volume i drammi di T. S. Eliot nelle traduzioni di Alberto Castelli (*Assassino nella cattedrale*) e di Salvatore Rosati (*La riunione di famiglia*, *Il cocktail party* e *L'impiegato di fiducia*). La pubblicazione è assai utile a farsi un'idea complessiva ed equilibrata di T. S. Eliot drammaturgo, permettendo di scorgere filiazioni e affinità che possono sfuggire a una lettura separata, nonché di apprezzare la grandissima cura messa dal poeta a tradurre in forma teatrale la moralità affermata nelle liriche. Raro è l'esempio di un letterato che, passando dalla forma narrativa o lirica a quella drammatica, abbia avvertito che il passaggio non è solo di forma o di genere, ma di sostanza: un passaggio dall'asserzione suggestiva alla dimostrazione, e che affrontare la scena significa sottoporre le proprie certezze interiori alla prova del giudizio logico, e dunque esplicitarle fino a metterle in luce le ragioni obbiettive, argomentandole dal punto di vista degli altri, in terza persona. La difficoltà del passaggio, Eliot dimostra di averla intesa a fondo, e di aver lavorato a superarla cercando, ogni volta che si accingeva a un nuovo dramma, di ottenere una maggior fusione fra linguaggio poetico e azione drammatica, tesi moralistica e svolgimento scenico. In questo senso, dal linguaggio lirico e assertorio di *Assassino nella cattedrale*, con la sua forma semi-liturgica, allo sviluppo interamente prosaico e comico dell'*Impiegato di fiducia*, col suo intreccio realistico basato sul tema classico della sostituzione di persona e conseguenti giochi di agnizione, il progresso è indubbio. Che poi al progresso del congegno teatrale corrisponda un regresso di contenuto poetico come di sostanza drammatica è un'altra questione, e dipende — crediamo — dalla natura aprioristica e difficilmente ragionabile del moralismo di Eliot. D'altra parte, diremmo che la rilettura dei drammi dell'autore della *Waste Land* permette di constatare che l'impulso a scrivere teatro derivasse in lui naturalmente sia dall'estetica antiromantica del "correlativo obbiettivo" che il poeta deve saper trovare ai suoi concetti, sia, più sostanzialmente, dall'esigenza di riscatto in un assoluto etico senza la quale, per Eliot, né la poesia si giustifica, né l'individuo può trovare salvezza dalla vuotaggine di una vita in cui — come dice il Coro nella *Riunione di famiglia* — «noi tutti fingiamo di essere l'insolita eccezione alla schiavitù universale».

Fra Eliot lirico e Eliot drammaturgo non c'è soluzione di continuità, anzi un raro sforzo di sviluppo e di coerenza. Si può riconoscere questo e, al tempo stesso, senza diminuire la serietà e la nobiltà dello sforzo, sostenere che il teatro di T. S. Eliot, in quanto tentativo di persuadere della validità di una morale preconcepita attraverso la dialettica di situazioni, azioni e personaggi, è fondamentalmente mancato: mancato perché la tesi vi è continuamente sovrapposta all'azione (tranne nell'*Assassino nella cattedrale*, dove tesi e azione sono la stessa cosa, riducendosi all'esposizione reiterata del tema della salvezza trascendente), e mancato soprattutto perché la tesi stessa non sopporta sviluppo dimostrativo, ma solo affermazione. E' dall'impossibilità essenziale di formulare il "correlativo obbiettivo" del suo moralismo anglo-cattolico in termini scenici che viene, nei drammi di Eliot, il progressivo rafforzarsi della struttura esteriore e realistica dell'azione a scapito sia della poesia che della logica interiore dei personaggi.

Assassino nella cattedrale è qualcosa come un dramma sacro, dove l'opposizione fra ambizione mondana e vocazione spirituale, potere terrestre e verità trascendente ha per lo meno le apparenze del conflitto tragico. *Riunione di famiglia* (il titolo italiano traduce male il sarcasmo dell'inglese, che si potrebbe forse meglio rendere con "La famiglia riunita") è una tragicommedia in cui il linguaggio lirico e il ricorso all'espedito delle Eumenidi che perseguitano l'uxoricida Harry dovrebbero far da contrappeso alla direzione sostanzialmente comica della famiglia Monchensey, così ferocemente tratteggiata nel primo atto. Ma, sebbene le parti liriche siano all'al-

tezza della migliore poesia di Eliot, commedia e tragedia non collimano: quello che si esprime nella lirica non è, per parlare il linguaggio di Eliot, il "correlativo obbiettivo" dell'odissea morale di Harry, ma i pensieri di Eliot a proposito della desolazione moderna in generale; nella commedia, invece, è l'Eliot cinereo e fustigatore, che parla, ma più per sentenze e apoteismi che per dialogo.

Nel *Cocktail party*, i commenti lirici sono del tutto esclusi, lo sforzo è nel senso di ottenere la massima possibile aderenza fra l'assunto moralistico (la tesi che, nella vita, la scelta e fra «accontentarsi del mattino che separa e della sera che riunisce per quattro chiacchiere vicino al fuoco» e quella "sconosciuta" di cui «sappete ben poco finché non ci giungete»: la vita per cui è necessaria la fede) e lo svoglimento realistico della situazione di Celia e di Edoardo, gli adulteri che si trovano a dover decidere che cosa faranno dal momento che il loro adulterio è diventato un fatto pubblico. Edoardo sceglie la prima via: quella dell'accettazione e del ritorno nella mediocrità da cui solo per illusione d'amore era uscito, mentre Celia si fa religiosa e finisce martirizzata dai cannibali. Ma anche qui, l'azione è forzata da un "deus ex machina" ironico-simbolico: lo psicanalista Sir Enrico Reilly, il quale è forse anche per Eliot la sola forma in cui Cristo può apparire ai moderni, mentre la sua "clinica" è forse anche la Chiesa. Ci sono due scene veramente belle, e d'alta poesia, nel *Cocktail party*: l'una è quella fra Edoardo e Celia nel primo atto e l'altra è quella fra Sir Enrico e Celia nel secondo; ma il terzo atto è del tutto superfluo e anche incongruo, col racconto del martirio di Celia, dove Eliot spinge le cose all'estremo senza alcuna necessità, dato che nessun martirio può aggiungere nulla alla scelta della "via sconosciuta" fatta da Celia nel secondo atto. *L'impiegato di fiducia*, infine, è una commedia pura e semplice, quasi perfetta quanto a meccanismo, ma dalla quale sarebbe difficile risalire a una verità trascendente qualsiasi: nelle mani di uno Shaw, la storia di Sir Claudio Mulhammer e sua moglie lady Elisabeth, tutti e due in cerca dei figli naturali avuti prima del matrimonio e abbandonati, e che tutti e due credono di identificare nella persona di Colby Simpkins, il quale poi non vuol esser figlio di nessuno, e si contenta di suonare mediocrementemente l'organo in una chiesa di provincia — nelle mani di uno Shaw, diciamo — una tal storia avrebbe potuto dar fuoco a una girandola ininterrotta di scherzi, diatribe e sarcasmi; in quelle di Eliot rimane neutra e grigia, un puro meccanismo, tranne per due o tre frammenti di scena e qualche ironia sulla scapattaggine di lady Elisabeth, teosofa, numerologa e occultista.

Non a caso si è fatto il nome di Shaw: quel che più colpisce nei drammi che han seguito *Assassino nella cattedrale* è il ritorno, attraverso lo sforzo di "correlare obbiettivamente" trama e significato, a Ibsen per quanto riguarda il lato grave e "spirituale" dell'azione drammatica e a Shaw per l'ironia e la satira. Harry della *Riunione di famiglia* è un personaggio fra fra Ibsen e Strindberg, e Celia del *Cocktail party* è il caso più puro di rinascita dell'eroina ibseniana che si trovi nel teatro moderno; ibseniana, e non anglo-cattolica, è la scelta che a lei s'impone del salto nel buio della libertà personale — la "via sconosciuta" — e per questo ci commuove. La tematica della poesia di Eliot è naturalmente assai lontana da Ibsen e da Shaw, ma tanto più colpisce il riproporsi del problema etico in termini analoghi.

Che, partito per trovare le vie di un teatro antinaturalistico e edificante (non diciamo "religioso", perché tale non era l'intenzione di Eliot, il quale è profondamente cosciente dell'essenza "profana" del teatro), T. S. Eliot abbia ritrovato Ibsen e Shaw ci sembra un esempio dei più istruttivi quanto alla difficoltà, volendo fare del teatro modernamente serio, di uscire dai termini in cui il problema del rapporto fra l'io e gli altri e fra l'io e il mondo è stato impostato da quelli che sono i fondatori del teatro moderno. Il "superamento", se è veramente tale, non può venire dal partito preso o dalla volontà. E nemmeno da questo o quella verità rivelata.

NICOLA CHIAROMONTE



Lorella De Luca a Venezia.

MUSICA

IL LAGO DI PUCCINI

HO l'impressione che il centenario di Puccini (se ne toglie una stupenda edizione della "Tosca" diretta da Karajan a Vienna) all'aperto! E forse ancora più generica è restata l'aspirazione a dare una più solida base alla considerazione del musicista. Siamo ancora al punto che Puccini, uno dei musicisti più amati, è insieme dei meno stimati. Di fronte alla intuizione immediata con cui il popolo dei teatri lirici di tutto il mondo è subito entrato nel suo mondo, resiste più che mai nella sua ostilità l'atteggiamento di vaste zone della critica, la quale in gran parte non si è resa conto dell'importanza del problema, non ha insomma avuto accesso in quella *dimensione Puccini*, che l'intuizione popolare aveva invece scoperto di primo acchito.

Ciò che fu in vita la più segreta amarezza del musicista, "sentirsi amato, ma non considerato", pesa ancora come una riserva e una limitazione di molti sulla sua opera, sebbene in questi ultimi anni i segni della rivalutazione siano evidenti e crescenti, e si sentano, ora qua, ora là, pronunciare giudizi sulle sue finenze armoniche e orchestrali, sulle sue doti ereditarie di grande musicista di razza, sulla drammaticità e la tenerezza del suo "recitar cantando", per cui lo si sente nominare come forse il più diretto discendente di Monteverdi. E così tante altre bellissime cose corrono ormai sulle bocche in rinnovato onore di Puccini; ma sono tutte frasi che restano nell'aria, che ancora non trovano sistematicità e autorità tali da modificare un bilancio reso passivo dalle diffidenze preconcette o dai paraocchi di un'estetica

per cui Puccini è ancora al di là delle sue possibilità esplicative. Soprattutto non si coglie quel *quid* vitalistico, quel "fascino e mistero" del suo intenso lirismo, quelle particelle di felicità o di infelicità acuta che si sprigionano dalla sua musica come amore e gioia di vivere. "E non ho amato mai tanto la vita...". Io chiamerei questo *quid* unico e sempre così genuino, un *a priori* affettivo che ha le sue radici nella costituzione vivente del musicista, nel suo modo di vibrare nell'eros del sentimento e delle passioni, senza mai trapassare nel sensualismo o nel decadentismo. E' questo che così singolarmente lo differenzia da Wagner o anche da Debussy e loro epigoni; è questo che lo ha così totalmente preservato dal dannunzianesimo, diversamente da Mascagni, da Zandonai, da Respighi, Pizzetti, ecc. A comprenderlo nuoce ancora la vicinanza troppo forte (*nemo poeta in patria*), il pettegolezzo che impedisce la biografia, la mancanza di spazio prospettico, per cui specie agli Italiani riesce così difficile vedere la singolarità di questo lucchese o, se lo fanno, sa di retorica; meglio forse lo vedono occhi stranieri; e da stranieri infatti, e perfino da Stravinsky, abbiamo sentito le prime grosse rivalutazioni di Puccini. Ma fra noi è difficile che i critici anche meglio intenzionati e impegnati e volenterosi, quando, usciti dalla retorica, passano alle osservazioni e ai rilievi, sappiano farlo col rispetto dovuto a creatore genialissimo, di fronte al quale un critico è sempre povera cosa, inezia trascurabile. E, invece, con quale incredibile confidenza e sufficienza il grande musicista viene trattato! Non si lesinano apprezzamenti e più azzardati. Puccini era un debole, era un superficiale, aveva sbagliato questo e mancato quello, non sapeva creare personaggi maschili; e quasi gli si danno consigli, come un raffinato può darli a un semplicità. A veder bene il tono non è poi molto diverso da quello con cui cinquant'anni fa o anche meno si trattava Giuseppe Verdi.

Le difficoltà di accedere alla *dimensione Puccini* sono principalmente di natura psicologica, derivando da ben caratteristiche inibizioni e censure con cui la musica di Puccini, per la sua intensità emotiva, di cui si ha pudore, viene eliminata dalla soglia della coscienza critica. Del resto, chi scrive queste cronache ha avuto modo di sperimentare in se stesso il medesimo fenomeno proprio in un sogno musicale estremamente tipico, che gli piace qui riferire, dedicandolo a Puccini come testimonianza di sincerità. In uno di quegli stati onirici vicini al risveglio, che poi si ricordano meglio, mi pareva di uscire da un lungo tunnel nelle prime ore del giorno e di rasentare col treno una distesa d'acque tra i monti, che era tutta un tremolio di fittissimi diamanti. C'era in quel brulichio una gioia, quasi il fremito originario della vita e della gioia di vivere. Al tempo stesso, sorgeva dal profondo delle acque un canto affascinante che portava la mia felicità al diapason, e mi pareva di riconoscere Wagner e il suo Tristano, una delle musiche che cioè io mettevo più in alto. La commozione troppo intensa mi fece svegliare, ma non così bruscamente che io non riuscissi ad afferrare la frase musicale che stava dileguando. Ebbene: essa non era il Tristano, ma il celebre motivo di Puccini: "E non ho amato mai tanto la vita!".

Ciò che oggi mi sembra più interessante in questo sogno non è tanto il meccanismo della inibizione elusa, l'abbandono onirico alla felicità di amare Puccini che tuttavia non poteva passare se non di contrabbando, travestendosi da musica di Wagner. Mi sembra più importante il segreto valore che io nel profondo dell'inconscio davo alla musica di Puccini, rivelandola quasi a me stesso nella essenza del suo intimo lirismo come paesaggio mattutino di acque sfiorate dalla luce. E chissà che proprio il lago amato dal musicista non mi apparisse nella visione suscitata dalla sua melodia.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

TITOLI DIMENTICATI

TRA i mezzi di comunicazione, che la società moderna ha acquisito per i bisogni genericamente culturali dell'individuo, il cinema non è oggi il più popolare né il più conveniente. Al paragone, la televisione ha il vantaggio di un costo molto minore e di una comodità che rischia di secondare persino troppo la pigrizia del consumatore. Se va perdendo il gusto della novità, il teleschermo accentua però il suo carattere ambiguo d'arsene domestico; e non credo, sinceramente, che la pessima qualità dei programmi sia sufficiente a frenare la domanda di un servizio ormai indispensabile al decoro della famiglia borghese. La recente esperienza della radio inglese, che ha praticamente bandito gli "intellettuali" dal Terzo Programma, dimostra quanto sia facile ed utile il passaggio da un fine elevato ad uno meno elevato nei trattenimenti per la massa, e quanto sia improbabile la variazione in senso inverso.

Il predominio incontrastato della televisione, secondo alcuni investigatori americani, non dipende tuttavia né dalla moda né dalle condizioni economiche del mercato. Per imporsi all'attenzione del pubblico il televisore trova una via più profonda e meno battuta di quella che seguono gli altri mezzi di comunicazione: la via inconsapevole del minimo sforzo. Un film pretende dallo spettatore una concentrazione delle facoltà mentali abbastanza prolungata e continua da riuscire faticosa sotto diversi aspetti. La donna americana ha scoperto nel televisore l'apparecchio confortevole che le offre a domicilio lo stesso genere di ricreazione, depurato, per così dire, degli inconvenienti specifici: uno spettacolo per il *living room* o addirittura per la stanza da letto; uno spettacolo senza formalità e senza impegni di sorta, subordinato alle sue abitudini e ai suoi orari, e ridotto, quando occorre, alle proporzioni del dormiveglia. In questa cornice, così flessibile, poco importa se viene a inquadarsi il grande attore che pronuncia il discorso di Marc'Antonio o la biondissima ragazza che illustra le virtù d'un nuovo sapone da bucato. Le due perorazioni ottengono un eguale, effimero consenso.

Lo spettacolo di massa potrebbe adagiarsi nella forma ipnotica della televisione, e al cinema resterebbe affidata, insieme al teatro, la cerchia ristretta degli interessi artistici più ardui e sperimentali, se, a differenza del teatro, il cinema non fosse destinato a compiere i suoi esperimenti in un campo che include di regola diversi milioni di spettatori. Si tratta quindi di stabilire con la necessaria chiarezza quale sia il genere di film che non resiste alla concorrenza della televisione. Un problema difficile, ma non insolubile.

Anche la stampa, che è un mezzo di comunicazione molto più antico e provato del cinema, si è sentita e continua a sentirsi minacciata dalla prepotente volgarità della televisione. Gli scrittori e gli editori di lingua inglese si chiedono se il libro risponde ancora e risponderà nell'avvenire alle esigenze artistiche dell'uomo moderno. La domanda è legittima, ma per fortuna teorica. La risposta pratica, l'hanno data gli stessi editori con un'invenzione delle più semplici, delle più oneste, delle più eleganti: il volume senza rilegatura, di prezzo basso, stampato in serie, costituisce un invito irresistibile per il lettore di lingua inglese; che, mentre compra i giornali nell'edicola d'angolo, posa macchinamente la mano una volta su un romanzo di Angus Wilson o di Joyce Cary, ma un'altra sulla *Farsaglia* o sui *Dodici Cesari*. Così si spiega, se queste cose si devono spiegare, che al tempo suo l'Hogarth Press riuscì a vendere solo trecentotrenta copie del *Waste Land*, l'opera più discussa del più illustre poeta vivente; e ora i Penguin Books fanno riapparire sui banchi del marciapiede, stranamente inediti, titoli dimenticati sui banchi di scuola. L'esempio è forse utile. Può darsi che in ultimo la cultura, per agire sulle masse, abbia bisogno semplicemente di buoni organizzatori; e che gli organizzatori, in compenso, abbiano bisogno di una cultura almeno mediocre.

ATTILIO RICCIO

TEATRO

TRAGEDIA
E SENSO TRAGICO

A MOSCA, nel 1934, di fronte all'ottimismo ufficiale degli scrittori sovietici per «le magnifiche sorti e progressive» garantite dai piani quinquennali, André Malraux sollevò un'obiezione che rimase famosa: «E' il poveraccio schiacciato da un tram?». Non era soltanto un tratto di spirito. Era un invito a considerare il "residuo tragico" ineliminabile del comunismo. Se l'ottimismo sovietico non fosse ufficiale, di parata e dettato dall'alto: dottrina di Stato, ma (per assurda ipotesi) espressione genuina di una fede collettiva, il destino del disgraziato investito da un tram sarebbe simbolo appropriato della forma che può assumere la tragedia in una società che si consideri perfettamente razionale: la forma dell'accidente puro e semplice, il quale quanto più è casuale, imprevedibile e inevitabile tanto più contraddice la razionalità dell'insieme. Ma, naturalmente, egualmente inevitabile, perché si potesse parlare di tragedia, dovrebbe essere la necessità che regge quella razionalità e la rende universalmente creduta e credibile: tanto necessaria da essere arcana e fatale.

Inutile dire che la necessità che deriva dall'imperio di un uomo o di un meccanismo amministrativo non può apparire né arcana né fatale. Ma, nell'assurda ipotesi che lo fosse, il lamento dell'uomo sovietico mutilato da una macchina potrebbe assurgere ad altrettanto tragica grandezza che il lamento di Giobbe sul suo letamaio, o la protesta d'innocenza di Edipo a Colono. Esso avrebbe in comune con la protesta tragica un altro elemento essenziale: metterebbe in dubbio la razionalità e la giustizia dell'ordine che ha lasciato accadere o causato la sciagura senza tuttavia pretendere l'impossibile, ossia che l'arcano e imperturbabile ordine si alterasse e scomponesse per risparmiare o proteggere questo o quell'individuo. E tuttavia, l'esigenza della giustizia rimarrebbe. La morte di Edipo è, alla lettera, un'apoteosi. A Giobbe, nella versione originaria del poema, il Dio d'Israele non aveva nulla da rispondere, e la risposta che gli dà nel capitolo aggiunto tardivamente non è una risposta, ma l'ingiunzione di tacere; tuttavia, per scagionare Giobbe, un terzo scrittore si sentì costretto a escogitare, con la restituzione dei beni, l'espedito posticcio di un lieto fine. Quanto alla risposta dei sovietici a Malraux, essa fu, manco a dirlo: «Elimineremo gli accidenti del traffico». Le società (come le religioni) dispotiche non ammettono il conflitto tragico: devono esigere il lieto fine, ossia l'annullamento finale di ciò che è accaduto, e che il conto fra l'uomo e ciò che lo schiaccia si chiuda comunque in pareggio. Bisogna che il destino sia giustificato: il che ai Greci sarebbe parso una contraddizione in termini, oltre che irrisorio.

Lo spirito moderno, nella misura in cui, da Descartes in poi, si è preoccupato di promettere all'uomo un universo più coerente e soddisfacente di quello dei teologi, si è mostrato singolarmente nemico — o piuttosto: dimentico — della tragedia. L'atteggiamento antitragico per eccellenza è quello di Goethe, quando diceva di non poter sopportare un contrasto non risolto. Per un altro verso, tuttavia, la storia del pensiero e dell'arte moderna può esser vista come la storia dei tentativi di ritrovare nella pura considerazione di ciò che è, a costo di qualunque disordine, dubbio e squilibrio, quel senso lucido della necessità delle cose e, insieme, della libertà dell'uomo, da cui scaturisce propriamente il sentimento tragico. Senonché, nella maggior parte dei casi, per "necessità", i moderni intesero e intendono l'una o l'altra forma di determinismo, confondendo la necessità fisica, naturale, logica o psicologica con quella necessità puramente morale che è la necessità tragica. La quale è il contrario di ogni determinismo: immotivata e irriducibile, e si manifesta nell'eccezione a ogni pensabile legge: nel Caso, non nella catena delle cause visibili; nell'Evento subitaneo e personale, non nella continuità impersonale del trapasso di una cosa nell'altra, di un momento nel momento successivo.

sivo, dove non c'è più posto né per l'individuo né per la singolarità dell'Evento. «Il destino — dice A. N. Whitehead — sono le leggi della fisica», ed è un malinteso tipico dei moderni.

Tragico, infatti, non è ciò che accade infallibilmente e regolarmente, ma ciò che potrebbe fino all'ultimo momento non accadere, e invece accade: è nella semplicità assoluta di un tale "accidente" che si manifesta il destino, ed è in esso che i Greci riconoscevano la presenza di un Fato superiore alla volontà degli uomini e degli Dei. Ma nulla è più difficile allo spirito moderno che riconoscere nell'accidentale, nel caso, nei casi molteplici, e insomma nell'ordinario corso delle vicende umane la presenza di un'incalcolabile necessità: questo nome, i moderni lo riservano a ciò che è calcolabile e formulabile, mentre i casi sono "accidenti" più o meno sfortunati e insignificanti che aspettano una formula che li ordini, o un espedito che vi ponga rimedio. Invece, per i Greci, tutto il senso del destino di Edipo si può dire che stesse nel fatto che l'incontro con Laio non era stato che un caso: solo un caso — un fatto puramente voluto dagli Dei e preordinato dalla Moira — poteva avere conseguenze tanto tremende e — capitando a un uomo come Edipo — tanto esemplari.

L'incomprensione del tragico propria dei moderni, è bene riassunta in certe considerazioni di W. H. Auden su Omero che troviamo citate nel bel libro di un umanista americano, Herbert J. Muller, sullo "spirito della tragedia" (H. J. Muller - *The Spirit of Tragedy* - A. Knopf editore, New York 1956): «Il mondo di Omero — dice Auden — è insopportabilmente triste perché non trascende mai il momento immediato: si è felice, si è infelice, si vince, si perde, e alla fine si muore. E' tutto. Gioia e sofferenza sono semplicemente ciò che si prova nel momento attuale, e non hanno nessun significato oltre questo: si dileguano come son venuti; non indicano nessuna direzione; non cambiano nulla. E' un mondo tragico, ma senza sentimento di colpa, giacché il difetto tragico, in esso, non è un difetto della natura umana, e ancor meno del carattere dell'individuo, ma un difetto insito nella natura stessa dell'esistenza».

A ciò H. J. Muller pianamente obietta che il tema stesso dell'*Iliade* è l'ira di Achille e i mali infiniti che da tale umano difetto procedono a Greci e Troiani, mentre la tristezza del mondo omerico non era evidente né a Omero, né ai Greci, né alla maggior parte dei lettori prima di Auden. Ma l'essenziale, nelle riflessioni del poeta è, oltre il malinteso che gli fa confondere il tragico col triste, fatti tra loro diversissimi se non antitetici, l'equivoco per cui, cercando il difetto d'Omero, quel che propriamente trova è l'incapacità cristiana, moderna e razionalistica di fermarsi a ciò che è, di considerare l'immediato, di non cercare in ogni cosa, e nel mondo nel suo insieme, il trapasso in qualcosa d'altro, la freccia indicatrice di una direzione ulteriore (verso che cosa?), e insomma le "istruzioni per l'uso".

NICOLA CHIAROMONTE

I giornali citano, e ci sarà certo un motivo, le battute e le definizioni di Raf Vallone. Ecco l'ultima, da *Paris-Presses*: «Molte volte mi sono chiesto che cosa pensasse veramente della psicologia degli italiani. L'ho capita quando una francese mi ha raccontato che per settimane e settimane era stata perseguitata da un giovane italiano, non particolarmente avvenente, che le telefonava in tutte le ore, le sedeva vicino in autobus, la seguiva dovunque e la comprometteva. Finì con lo sposarlo. Immediatamente l'interesse dell'uomo cessò: era un italiano».

Hanno chiesto, chissà perché, a Tina Louise, che cosa pensi dell'arte astratta. La bella (ed egoista) interprete di "Piccolo campo" ha risposto: «Mi piace, ma sono troppo bella per permetter che qualcuno mi deturpi».

Una risposta di Sofia Loren, al giornalista americano che le chiede: «Ma infine, che cosa ha vostro marito, che non abbia anche un uomo americano?». «Me».



Roma. Anna Maria Ferrero al Luna Park dell'Eur.

MUSICA

L'ALFABETO DEI SUONI

È SEMPRE un argomento attuale il rapporto di innegabile inferiorità in cui si trova la musica nel quadro generale della cultura italiana? Per molte ragioni, più o meno note, essa non è considerata parte integrante della nostra cultura e perciò l'alfabeto della musica non si insegna nelle scuole, né le sue varie discipline nelle università. La musica insomma non entra nelle basi formative della educazione, essendo ritenuta da molti un fatto più edonistico che altro, uno svago superfluo, passatempo di snavi disoccupati, o, peggio, melomania, isterismo, indizio di sensibilità molle.

Di questa disistima e diffidenza la prova lampante è il comportamento dei nostri ceti intellettuali, letterari e artistici, culturali in genere, rispetto alle pubbliche esecuzioni di musica che vengono quasi sistematicamente disertate. Gli spettacoli d'opera sono guarniti talora a forza di inviti con un pubblico non pagante, altra volta sono costoso pretesto di esibizioni mondane. Concerti da camera del più alto valore musicale, con esecutori di fama internazionale si svolgono non di rado nello squallore di una sala pressoché vuota. E' vero che a questa diserzione partecipano oggi largamente i musicisti stessi, divisi nei loro gusti e sdegnosi o incuranti di ascoltare musica che non sia la propria o dei loro amici di gruppo. D'altra parte, personalità ragguardevoli ostentano quasi con rude compiacimento la loro totale ammusicalità; e un insigne filosofo diceva di non avere mai messo piede in una sala da concerti, perché non aveva tempo da perdere.

E' questo purtroppo un atteggiamento, comunissimo in Italia,

fra le persone di cultura, il quale per altro ci mette in una posizione non invidiabile di inferiorità rispetto ad altri paesi europei, all'Inghilterra, per esempio, all'Austria, alla Germania, alla Cecoslovacchia ecc. dove la musica non è studiata solo da professionisti, ma è ambito corredo di ogni persona coltivate. Un caso come quello dell'attuale Ambasciatore inglese a Roma, coltissimo e raffinato musicista che suona egli stesso ammirevolmente nei concerti offerti nella sua ambasciata e sa essere inoltre incantevole conversatore nelle sue conferenze (in italiano) all'Accademia di Santa Cecilia, non sarebbe forse concepibile fra i nostri diplomatici. Più amaro diventa questo discorso se lo si estende alle nostre assemblee politiche, dove mai accade che senatori o deputati si levino a parlare di questioni attinenti alla musica, che pure ha dietro di sé tutto un mondo che ne vive, nei conservatori, nelle accademie, nei teatri, nelle istituzioni di concerti, che spesso porta la sua attività in modo tipicamente rappresentativo anche fuori dei confini; mentre da parte degli stessi enti governativi l'unico interessamento si riduce il più delle volte alla assegnazione delle sovvenzioni o della cariche remunerative, per le quali spesso una totale assenza di cognizioni musicali è considerata come uno dei titoli preferenziali per ricoprirle. Per il resto è troppo noto l'abbandono in cui dai nostri politici sono lasciate le questioni più gravi, come quella degli enti lirici o delle istituzioni di concerti; e così l'insensibilità a quella annosa vergogna nazionale che è la mancanza di un auditorio nella capitale, episodio che sintetizza e simboleggia le condizioni di inferiorità musicale del nostro paese, poiché crediamo che Roma sia l'unica

capitale europea sprovvista di un auditorio.

Probabilmente se si approfondissero le conseguenze di questo disinteressamento delle nostre assemblee legislative per i problemi della musica, una delle prime constatazioni sarebbe che una vera e propria legislazione che regoli e coordini le varie attività musicali è in Italia quasi del tutto inesistente o carente. Ciò che più colpisce nel presente stato di cose è un'assoluta "mancanza di coordinamento" fra le molte e disperse attività di musica che lo Stato direttamente o indirettamente sovvenziona, senza peraltro che la funzione della vita musicale nel paese sia pensata con quel minimo di chiarezza e di logica, che porterebbe poi a dedurre da una esatta idea della funzione anche quella degli organi e della loro armonica coesistenza. Così pure la tutela, la difesa delle sue istituzioni musicali è nulla da parte dello Stato. Mancanza di coordinazione vuol dire inferiorità funzionale, sperpero di danaro, dispersione di energie; e vuol dire anche abbandono del campo, nelle sue manifestazioni più delicate e importanti, a iniziative cui lo Stato resta del tutto estraneo, per non dire del peggio.

Purtroppo si deve aggiungere che per creare una vera attualità di questi problemi e fare comprendere che essi possono avere le più notevoli ripercussioni, occorre una coscienza, una sensibilità per la questione musicale che non è facile improvvisare di punto in bianco, quando l'Italia, da molti secoli, ha perduto per la musica quella nozione alta di attività educativa, indispensabile a una cultura compiuta, che invece fu vanto del Rinascimento e dell'Umanesimo.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

LA METAMORFOSI
SBAGLIATA

TUTTI ricordano la storia dell'impiegato K., che si sveglia una mattina trasformato in un mostruoso insetto. L'impressione della scoperta è gradatamente riassorbita nella cronaca minuta dei fatti che seguono: piccoli fatti ormai, dopo l'orrore iniziale, ma rilevati e connessi con tanta esattezza, con tale fedeltà d'immagini che così appunto riescono ad allontanare dal racconto l'ombra dell'allucinazione; e ogni circostanza successiva, dimostrandosi inevitabile, riceve il riflesso, tragico veramente, della realtà quotidiana. Il modello kafkiano della metamorfosi, tra i non pochi che la letteratura di ogni lingua ha fabbricati, rimane moderno perché non ricorre a nessun espediente di gusto alchimistico e romantico, né si propone di rappresentare i limiti misteriosi, assurdi, di un'ipotesi freddamente scientifica. Kafka non s'ingegna a convertire il semplice possibile in un ambiguo reale; al contrario, si preoccupa di comprendere e di farci comprendere come mai il reale, già così carico di ambiguità, sia semplicemente possibile. La malattia — o la colpa, o la paura — è un'esperienza comune che non richiede l'intervento della fantasia per prendere corpo; la fantasia occorre, come una vista più acuta e penetrante, per analizzare tutte le alterazioni che può inavvertitamente subire il tessuto abituale dell'esistenza.

Gli ultimi ad intendere la lezione del simbolismo moderno saranno naturalmente gli autori cinematografici. Si osserva, a loro giustificazione, che il cinema è vincolato ad una quantità di condizioni, e a una qualità di strumenti espressivi, così fatte da rendere praticamente inattuabili le ambizioni d'un genere più sostenuto. Ma l'argomento, che si rovescia con grande facilità, vale solo ad esprimere la convinzione, costante nella mente dei produttori cinematografici, che il pubblico non sia abbastanza adulto per i godimenti complicati dell'arte. Aspettando che il pubblico cresca e si educi, il linguaggio cinematografico si proporziona sempre meglio all'indole primitiva e infantile dello "spettatore medio", inventato dagli uffici commerciali e statistici.

A Londra, la scorsa settimana, è stato presentato un film — "La vendetta di Frankenstein" — come il più grande "horrorama" della stagione. La critica lo ha accolto con l'ironia che lo stesso neologismo pubblicitario suggeriva.

A Roma, "un'impressionante film di fantascienza" ha avuto pochi giorni fa l'indiscutibile merito di "portare per la prima volta sullo schermo la trasformazione atomica degli esseri umani". I tempi mutano con velocità persino eccessiva, ma la fantasia dell'uomo non trova nulla di nuovo per la sua delizia. Il magnetismo fornì ai romantici un'armatura robusta per sostenere nell'aria le loro acrobazie; la fisica nucleare serve ai neopositivisti per gli stessi giochi.

L'esperimento del Dr. K., sempre secondo l'annuncio dato dai giornali e dai cartelli murali, aveva un carattere così stringente che nessuno, assistendovi, sarebbe rimasto impassibile. Infatti: dopo le prime esitazioni, il pubblico non ha più trattenuto un moto di doloroso stupore nell'apprendere che la bestiola, compagna di lavoro del dottore, vagava nello spazio ridotto, per effetto di un esperimento non del tutto riuscito, a "una corrente di atomi di gatto". Benché la differenza tra l'atomo umano e l'atomo di gatto risulti evidente, era prevedibile che il temerario dottore, provando sul suo corpo le forze elettroniche di traslazione, riuscisse vittima di una svista analoga alla precedente. Ma la sorte ha voluto altrimenti. Ritrovandosi nella cabina della stazione ricevente, con la testa e il cervello di un'enorme mosca, il dottore è sopravvissuto tuttavia il tempo necessario per dirigere le disperate ricerche dell'insetto, possessore illegittimo del suo nobile capo, e tracciare finalmente le sue ultime volontà. La stoica consorte, incapace di trasformarlo senz'altro in una corrente mista di atomi umani e di mosca, ha eseguito l'ordine di morte, impiegando una pressa gigantesca d'acciaio: un mezzo, come si vede, più rudimentale, ma molto più sicuro della traslazione elettronica.

ATTILIO RICCIO

luzione, vediamo che il tema tragico si è dilatato. Mancano dei veri antagonisti, manca la storia che contenga elementi validi a giustificarla: ci sono soltanto due amanti intelligenti, sensibili, oppressi e infine annientati da una serie di fatti il cui valore non ha per loro un interesse.

Per questo motivo, caro Nicola, mi pare impossibile ammirare un'opera che pure a volte ci ha commosso e per la quale conservo una buona dose d'entusiasmo. Mi potrai dire che non è giusto esprimere simili giudizi, che Boris Pasternak va esaltato anche solo per averlo scritto, questo libro, con la sua critica indiretta allo Stato sovietico, e che stando così le cose, noi, che non siamo in Russia, dovremmo celebrare i di lui meriti e tributare al romanzo lodi sì alte da indurre finalmente le autorità sovietiche a permettere ai russi di leggere il *Dottor Zivago*. Però non credo che tu diresti questo. Sono convinto che, come me, tu ammiri troppo Boris Pasternak per farlo. Quali che siano le efficienze del *Dottor Zivago* come romanzo, esso è stato scritto da un uomo che apprezza la libertà, e l'apprezza in una società dove viene continuamente attaccata. Per questo egli merita certamente tutto il nostro rispetto. Ma d'altra parte, poiché è un uomo di tale stampo, sono sicuro che desidera che noi diciamo del suo libro quello che riteniamo sia la verità. Né di più né di meno.

[LIONEL ABEL.]

La replica di Chiaromonte

CARO LIONEL, io considero il *Dottor Zivago* uno dei più bei romanzi che siano stati pubblicati dopo la *Recherche* di Proust, se non il più bello. Questo sia per la vastità della trama che per il valore intrinseco dell'opera.

Il contenuto di storia — ossia d'esperienza individuale e collettiva — di cui vuol riprendere le fila non mi sembra indifferente alla valutazione di un romanzo. La trama del *Dottor Zivago* si stende sugli ultimi cinquant'anni di storia russa, periodo fra tutti cruciale della storia contemporanea, nel quale storia di Russia e storia d'Europa si sono intrecciate in modo ormai indissolubile. Tutte le questioni di fronte alle quali, dopo il 1914, ci siamo trovati e ci troviamo ancora in Occidente si sono imposte con tragica forza ed evidenza in Russia, a cominciare dal problema stesso della storia: se, cioè, la storia umana abbia una razionalità in-

trinseca che l'individuo è moralmente tenuto a riconoscere, piegandosi come alla forma stessa della necessità. Connesse a questa principale sono le altre: quella, per esempio, se di fronte alla necessità collettiva la libertà dell'individuo abbia ancora un senso; quella del risorgere della forza e delle sue ragioni in un mondo che pareva destinato alla libertà; quella della sorte delle comuni aspirazioni e degli stessi affetti umani in un mondo dominato dalla necessità e dalla forza; quella della sopravvivenza, in un simile mondo, di una semplice verità — o di una stabilità qualsiasi — affidandosi alla quale l'individuo possa preservare la propria identità; la questione, infine, del conflitto fra ragione politica e ragione individuale, che è insieme il punto da cui partono e quello cui alla fine ritornano le altre questioni.

Tutti questi problemi sono presenti in forma sia di casi e di personaggi che di dibattito e di riflessione nel romanzo di Pasternak, e ne costituiscono il contenuto essenziale.

Quanto al valore dell'opera, esso si può misurare dal fatto che nell'insieme essa è all'altezza sia del tema che tratta sia dei significati umani che il tema contiene. Pasternak ci dà un quadro di quei grandi avvenimenti attraverso le vicissitudini di un gruppo d'individui, e il quadro non è inferiore alla grandezza degli avvenimenti medesimi. Il significato ultimo del libro è affidato a un personaggio — Yuri Zivago — profondamente originale in questo che, in esso, la coscienza (non la coscienza analitico-psicologica del romanzo tradizionale, ma la dimensione stessa della coscienza) diventa la protagonista della narrazione: cosa che nessun romanziere prima di Pasternak aveva tentato in maniera così esplicita; da Proust a Kafka e da Mann a Joyce, il romanzo moderno tendeva proprio a questo, ma non poteva ottenerlo, preso com'era nel dilemma fra spontaneità psicologica e astrazione intellettuale o formale. Pasternak ci racconta poi una storia d'amore che è fra le più belle e poetiche della letteratura moderna, in quanto — dopo molto tempo — l'amore vi è espresso di nuovo nella sua integrità e — direi — innocenza essenziale, libero da quell'egocentrismo (e quindi da quella colpevolezza intrinseca) che costituisce insieme il fascino e il limite delle storie d'amore dell'Ottocento.

L'intelligenza di Pasternak romanziere è, infine, all'altezza delle questioni sollevate dagli avvenimenti. Ciò non tanto per le risposte che attraverso i suoi personaggi egli ci propone,

quanto per la chiarezza con la quale ci mostra quale sia il vero luogo delle questioni medesime: l'animo individuale, non i «fatti». Come non pretende di darci un quadro totale della rivoluzione russa e di ciò che seguì, così Pasternak non vuol formulare alcuna risposta globale alle questioni del nostro tempo, ma solo comunicare francamente le convinzioni cui egli è giunto. L'importante è che noi sentiamo la profondità e la serietà del travaglio attraverso cui il suo spirito è passato prima di formulare: qui, nel peso d'esperienza di cui sono grante, sta la loro verità.

Mi scuso ora in obbligo di specificare i miei argomenti. Comincerò con una citazione tratta dal saggio di Isaiah Berlin su *Tolstoj e la storia*: «Qual'è, dunque, il compito dello storico? Descrivere i dati ultimi dell'esperienza soggettiva — le vite private degli uomini — i «pensieri, le esperienze, la poesia, la musica, l'amore, l'amicizia, gli odi, le passioni» di cui, secondo Tolstoj, si compone la vita «reale», e soltanto questo?... Questa specie di purismo artistico — predicato ai suoi tempi da Flaubert — questa preoccupazione per l'analisi e la descrizione dell'esperienza, dei rapporti, dei problemi e della vita interiore degli individui (propugnata e praticata più tardi da Gide e dagli scrittori che, in Francia e in Inghilterra, hanno subito la sua influenza), Tolstoj la considerava al tempo stesso falsa e triviale».

Il rifiuto del «purismo artistico», così forte in Tolstoj, mi sembra una caratteristica comune dei grandi romanzi russi. Fu a questo che essi dovettero la loro grande fama. Ma fu anche per questo che, quando essi cominciarono a essere conosciuti nell'Europa occidentale, apparvero ai letterati europei (soprattutto francesi) come delle specie di mostri: grandi, senza dubbio, ma anche mostruosi. Finché questi «mostri» influenzarono la letteratura europea al punto che Dostoevskij, per esempio, finì con l'essere considerato il romanziere per antonomasia: non tanto per i grandi problemi umani che dibatteva attraverso i suoi personaggi quanto perché si supponeva che egli avesse liberato l'immaginazione psicologica dalle strettoie della coerenza naturalistica. Tuttavia, se accettarono la letteratura russa, gli scrittori e critici europei ebbero sempre tendenza a mantenere la loro accettazione nei limiti del purismo artistico (o tecnico): a ciò li portava, anche quando cercavano il nuovo, il formalismo che è l'eredità tenace della cultura classica (o piuttosto:

classicista). Così, in particolare, il Tolstoj moralista e interrogatore fu considerato un personaggio in un certo senso diverso dal Tolstoj artista, e a lui inferiore. Non è che la passione per le idee e l'interrogazione morale fossero condannate in quanto tali. Ma che potessero costituire l'intenzione profonda dell'opera, che l'autore stesso si sentisse impegnato nell'interrogazione e che volesse impegnarvi anche il lettore, pareva una trasgressione brutale delle leggi dell'arte. Non si poneva mente, così giudicando, al fatto che l'arte classica (ossia ellenica) era nata appunto da una simile unità d'intenzione e da un simile desiderio di comunicazione completa ed esplicita.

Le ragioni per cui, verso il 1850, e particolarmente con Flaubert, si venne a considerare che l'individuo artista era tenuto a una forma estrema di moralità stoica, la quale lo obbligava a essere un artista e niente altro, sono complesse. La più ovvia è che, di fronte al filisteismo dilagante, l'artista si trovò allora effettivamente nella situazione dell'eroe stoico, solo con la sua convinzione intima contro l'intera società costituita. Ciò non toglie che la norma fosse ambigua: significava che, in quanto individuo, l'artista non era tenuto a nessuna regola, tranne il suo proprio sentimento della qualità; ma che, d'altra parte, esisteva — evidente e rigorosa — una quasi monastica regola dell'arte, ed era dell'ordine di un imperativo etico. Con ciò, il proposito esclusivo di fare arte era elevato a fondamento estetico e morale insieme della vocazione d'artista, mentre le idee e le preoccupazioni morali — ossia la trama intellettuale dei rapporti fra l'individuo e il mondo — venivano considerati oggetti esteticamente negativi, ovvero ridotti a puri momenti della sensibilità, immersi nel flusso psicologico allo stesso titolo delle impressioni e sensazioni momentanee. A questo punto — si può ben dirlo — il «purismo» trapassava in puritanismo.

La contraddizione sorgeva dalla situazione reale dell'arte sia rispetto alla società che rispetto ai suoi propri problemi, e quindi era fruttuosa. Ma rimaneva contraddizione, come appare specialmente chiaro nel caso del romanzo. Giacché, dal punto di vista dell'arte pura, il romanzo è quella forma letteraria che esiste solo in quanto viola le regole: quella, in particolare, alla quale è impossibile applicare le norme dell'estetica neoclassica. La sola regola del romanzo è che racconti una storia in termini del mondo comune; anzi direi: del mondo presente, sebbene nel romanzo il presente

sia suscettibile di numerosi travestimenti. Quale storia, in qual modo, con quali mezzi, spetta al romanziere decidere. Ma la sola cosa che il romanziere non possa fare è di essere un puro artista; cioè, nel suo caso, un puro poeta.

In un breve saggio sulla natura della poesia, Roger Caillois ha recentemente dato una definizione della poesia che mi sembra suggestiva: «Era poesia [alle origini] — dice Caillois — tutto ciò che si desiderava conservare intatto nella memoria. Il resto non era altro che parole intercambiabili». In questo senso, il romanzo è ovviamente una forma d'arte ibrida: misto com'è di storia vera e di favola, di realtà e di poesia, esso non può fare a meno delle «parole intercambiabili» di cui è intessuta la trama dell'esistenza quotidiana. Per di più, in un romanzo, delle frasi fatte del tipo «*La baronne fit appeler sa voiture*» (in cui Valéry riassunse sardonicamente la critica dell'artista puro al romanziere) possono ricorrere quante volte convenga senza darci il minimo fastidio. Il *mot juste* di Flaubert non è una preoccupazione di romanziere. E lo stesso è vero, a molto maggior ragione, dell'intervento delle idee e delle questioni morali, che il medesimo Flaubert trovava così irritante. In un romanzo, le idee e le questioni morali esprimono semplicemente la presenza dell'autore, il suo desiderio di comunicare al lettore il significato pieno della storia: il romanzo, infatti, non mira tanto a conservare gli eventi «intatti nella memoria» quanto a comunicare il loro significato e a cambiare, nella coscienza degli altri, l'immagine del mondo quale è dato e accettato nel corso ordinario dei rapporti umani. In un certo senso, il romanzo moderno è sempre una polemica contro la storia ufficiale in nome della storia vera degli uomini.

Questo è ciò che i grandi romanziere russi videro con grande impeto e schiettezza, e vollero esprimerlo nelle loro storie. A muoverli, non era quello che Oscar Wilde chiamava l'orribile zelo d'impartire opinioni, ma piuttosto la passione per la storia comune e, nel cuore della storia, il contrasto fra il flusso irreversibile del tempo e l'unicità dell'individuo che è l'anima stessa del romanzo. Come Proust e Joyce avrebbero mostrato, questa passione non poteva esser soddisfatta dalla pura rappresentazione.

Permetti che ti dica, caro Lionel, che le tue osservazioni sul *Dottor Zivago* rivelano l'influenza del «purismo artistico». In conseguenza

za del quale, e della rigidità morale che esso comporta, i tuoi giudizi indicano una forte avversione non per Pasternak certo, e nemmeno per il libro in se stesso, ma per il significato che esso vuol partecipare, la specie di questioni che solleva e persino il suo stile. L'avversione, com'è naturale, si manifesta in una certa ingiustizia. Giacché non è giusto presumere che Pasternak si sia proposto di scrivere la storia della rivoluzione russa dal 1905 al 1926 e poi l'abbia ridotta allo sciopero di una sartoria e a un quadro della guerriglia partigiana. Quel che Pasternak si è proposto è evidentemente assai diverso: raccontare la storia di ciò che era avvenuto durante quegli anni a un determinato gruppo di individui più o meno direttamente connessi col personaggio principale. Quel che Pasternak fa (e costituisce l'originalità del libro per quel che riguarda il tema della «storia») è descrivere e giudicare la rivoluzione da lontano e dal basso, senza mai pretendere di considerarla dall'alto e di giudicarla nella sua totalità. Anzi, direi che le critiche del bolscevismo e del marxismo che si trovano nel libro si possono ridurre alla negazione di principio che la rivoluzione costituisca una totalità. È proprio necessario ricordare che, per quanto riguarda la prospettiva romanzesca, il punto di vista di Pasternak è quello classico: il medesimo punto di vista dal quale si pose Stendhal per descrivere Waterloo? La negazione che l'evento sia *uno* — quello che pretende la storia ufficiale — è assolutamente connotata al romanzo moderno.

È d'altra parte ingiusto dire che Pasternak non ci dà un'immagine forte — anzi epica — della rivoluzione russa e che rimpicciolisce la parte che vi ebbe Lenin. La sua descrizione di Mosca prima, durante e dopo l'Ottobre 1917, è a mio parere una grande e solenne immagine della rivoluzione. Non è soltanto un quadro di violenza, fame, freddo e disordine: comunica la grandezza essenziale dell'evento. I pensieri di Zivago dinanzi alla realtà della rivoluzione sono carichi di un sentimento che è di vero e proprio terror sacro, come dinanzi a un evento nel quale le forze umane scatenate si uniscono a quelle del cosmo per dare all'individuo il senso della propria piccolezza e labilità: «Egli capiva di non esser nulla dinanzi alla mostruosa macchina dell'avvenire; temeva quell'avvenire e l'amava; ne era segretamente orgoglioso e, per un'ultima volta, come per un addio, guardava avidamente le nuvole e gli alberi, gli uomini che camminavano per la stra-

da, la città russa schiantata dalla sventura; era pronto a sacrificarsi perché tutto andasse per il meglio, e non poteva far nulla». Né io trovo altro aggettivo che «religioso» per definire la serietà con cui Zivago e i suoi familiari accolgono quel che sta accadendo. Noi capiamo al tempo stesso che cosa sia la rivoluzione e che specie di individui siano quelli quando l'autore ce li mostra accettare miseria e stenti senza la minima reprimenzione e pensare, per esempio: «Nella vita dei ricchi c'era davvero qualcosa di morboso. Un'infinità di cose inutili. Mobili e stante inutili nelle case, inutili finezze di sentimento, espressioni inutili». Oppure, quando, riuniti a festino per mangiare l'anatra che Zivago ha ricevuto in dono da uno sconosciuto, improvvisamente la loro attenzione è rivolta al mondo attorno: «La serata sembrò loro un tradimento... Fuori si stendeva la città, oscura e affamata... Sentivano che solo una vita simile alla vita di tutti gli altri, perduta senza ritorno in mezzo alle altre vite, era veramente vita, e che la felicità chiusa fra quattro mura non è felicità; tanto che l'anatra e l'alcol che sembrano i soli in tutta la città non sono più né anatra né alcol». (Tra parentesi, la scena in treno fra Zivago e lo strano cacciatore sordomuto che gli regala l'anatra è anch'essa un'immagine di rivoluzione, sorprendente e illuminante insieme). C'è da domandarsi se lo spirito autentico della rivoluzione russa non si ritrovi per la prima volta in queste pagine «intatto» da ogni teatralità come da ogni ideologia.

I pensieri di Pasternak a proposito della rivoluzione non sono poi soltanto pensieri che passano, o commenti di moralista: sono i temi stessi del libro, e ritornano con solenne contrappunto in tutto il corso della narrazione. Il tema dell'accettazione virile di ciò che accade (un'accettazione che non esclude né il giudizio fermo, né la rivolta morale, anzi li presuppone) ritorna altrettanto costantemente quanto quello dell'impossibilità di esser felici, meglio: di vivere veramente, se si separa la propria esistenza da quella degli altri. Se l'amore di Zivago e di Lara non può durare è appunto perché, nel loro rifugio in fondo ai boschi, i due amanti sono oppressi da un sentimento insopportabile di astrazione dal gran mare di dolore e di speranza che sommerge la Russia: che rimangono nascosti o che ritornino in mezzo agli altri, sanno che la loro felicità è condannata. Il destino è fra loro in un senso assai più reale che non, fra Tristano e Isotta, la spada di re

Marco: sta in fondo alle loro anime. Ed è proprio tale coscienza di sé e del destino degli altri insieme che fa della loro vicenda un poema d'amore così nuovo: così straordinariamente serio, direi, nella sua febbrile esaltazione.

D'altra parte, la visione che Pasternak ha della storia è anch'essa legata all'impossibilità per l'individuo di separarsi dalla vita dei propri simili. Per Pasternak, la storia coincide talmente con l'esistenza collettiva, è a tal punto patrimonio e destino di tutti che egli paragona l'evento storico alla trasformazione che subisce il bosco a primavera: «In questa trasformazione — egli scrive — il bosco si muove con una rapidità che supera quella degli animali, perché l'animale non cresce così presto come la pianta. Eppure il suo è un movimento che nessuno riesce a scorgere. Il bosco non si sposta, non possiamo coglierlo sul fatto, appostarci per sorprenderlo. E in questa immobilità ritroviamo la vita della società, la storia, che pure eternamente si muove e eternamente cambia, anche se le sue trasformazioni non sono subito avvertibili... Nessuno fa la storia, la storia non si vede, come non si vede crescere l'erba».

Di questa storia invisibile e irrefrenabile, i condottieri e i fondatori di nuovi Stati: i «geni dell'angustia mentale», come li chiama Pasternak, sono appena gli «stimolanti organici». La storia vera degli uomini, insomma, è sempre al di là di quella che gli uomini credono di fare con la loro volontà, si compie sempre attraverso e oltre i loro disegni e le loro azioni. Da qui, tra l'altro, la singolare bellezza delle descrizioni della natura in Pasternak: le foreste, le nuvole, gli astri, il paesaggio hanno nel romanzo il carattere di apparizioni drammatiche: immagini di stabilità che irrompono improvvisamente e immotivate nel disordine degli eventi, esse sono come i segni e i simboli puri della vera storia del mondo, del ritmo reale della vita. Un tale senso della natura non ha nulla di idillico o di sensuale: è d'ordine visivo e intellettuale, sentimento statico di una permanenza delle cose che salva l'uomo dall'angoscia e dalla follia.

Infine, nella concezione dell'immortalità che ha Pasternak come della vita che riusciamo a ottenere nella coscienza dei nostri simili, si ritrova ancora e sempre il tema della solidarietà indissolubile dell'esistenza individuale con l'esistenza degli altri: «La presenza dell'uomo negli altri uomini, ecco che cos'è l'anima dell'uomo» dice Zivago alla vecchia Anna Ivanovna, atterrita dall'idea della morte imminente. Lo

1958

stesso tema ritorna nell'esperienza che ha Zivago della poesia come di un regno indipendente e impersonale di significati, alle cui leggi obbediscono le parole che concorrono a formare il verso.

Per concludere, i temi intellettuali che ricorrono nel *Dottor Zivago* mi sembrano comporre, nel loro insieme, un'unità singolarmente forte e coerente. Direi anzi che la vera unità del libro sta proprio qui: nel ritmo pensieroso e grave della narrazione, nel suo tono continuamente meditativo, nello scrupolo di giustizia che l'accompagna: nelle idee, infine. Altrimenti, esso si dissolve, come tu sostieni, in un seguito di episodi più o meno belli. Per questo, io trovo che i momenti in cui Zivago dichiara i suoi pensieri sono momenti di pura interiorità altrettanto poetici, per la maggior parte, quanto le più belle descrizioni di natura o gli episodi più drammatici.

Che cosa esigiamo dai personaggi di un romanzo? Che essi ci appaiano autori autentici dei loro atti e dei loro pensieri. Questo è quel che intendiamo quando diciamo che dei personaggi «esistono». L'esistenza di un personaggio impone a noi quando ci sentiamo impegnati nelle sue vicissitudini e ansiosi di sapere che cosa gli succederà, ossia che cosa succederà a quella pura possibilità della natura umana cui l'autore è riuscito a dar figura.

In questo senso, mi pare che si possa senz'altro dire che Yuri Zivago, Lara Larionovna e (con meno evidenza) Pasha Antipov, sono dei personaggi, ed esistono. Ma, certo, non esistono nello stesso senso e allo stesso modo in cui, nei loro rispettivi universi, esistono Julien Sorel, Natacia Rostov e — poniamo — Svidrigailov. Della loro apparenza fisica, per esempio, non sappiamo quasi nulla, e non sono neppure motivati in termini di psicologia: quel che li definisce è una certa situazione, un certo loro atteggiamento verso la vita, piuttosto che un seguito di momenti rivelatori della loro «natura», come in Stendhal o in Tolstoj. In altre parole, la loro identità non è d'ordine psicologico, ma intellettuale e morale.

Di ciò, la ragione è profonda: il tempo in cui questi personaggi esistono è un tempo fuori sesto, *out of joint*. Con ciò non intendo solo la guerra, la rivoluzione, lo sradicamento degli individui dai loro affetti, dalle loro speranze, dalle loro stesse vite, la gran furia degli eventi che sono il soggetto del libro. Intendo soprattutto l'impossibilità in cui sono questi personag-

gi (e, attraverso loro, l'autore medesimo) di concepire la propria identità come una semplice serie di occasioni nel tempo, di pensarla, cioè, in termini di quella *durée* essenzialmente continua che è la materia di cui son fatti i personaggi del romanzo classico. Quel che essi sperimentano è la rottura di tale continuità in se stessi e nel mondo esterno: nella lacerazione delle loro esistenze private, il frantumarsi del tempo esso medesimo. In una situazione estrema, gl'incanti del tempo *are all'overthrown*, come dice Prospero alla fine della *Tempesta*. Quindi, nella misura in cui i personaggi vogliono conservare la loro identità, devono affidarla a qualcosa che sia, insieme, più intimo di ogni occasione temporale e più impersonale del loro io naturale: una pura qualità dell'essere, sostenuta da quell'abbandono della volontà e docilità all'esperienza da cui scaturisce il sentimento di esser d'accordo col senso della vita universale. È attraverso la qualità della loro coscienza che Pasternak ci descrive Zivago e Lara, ed è attraverso il *pathos* della loro solitudine che essi manifestano la loro essenza originale.

A questo punto, si potrebbe osservare che ciò equivale alla sparizione del personaggio romanzesco. Ma non è forse appunto la meraviglia di questa sparizione — nella quale tuttavia la realtà della persona si afferma anziché svanire — che Proust ci comunica nell'odissea di Marcel dal tempo perduto al tempo ritrovato? E forse che il K. di Kafka è un personaggio nello stesso senso di Raskolnikov? Nel tentativo di rappresentare, in una trama di romanzo, l'odissea di una coscienza individuale ridotta a pura pensiero, Pasternak dimostra, fra l'altro, di essere uno scrittore veramente moderno, consapevole che, in un romanzo, oggi, la pura rappresentazione non c'interessa più.

A farla breve, l'idea implicita nei personaggi del poeta russo è che ciò che determina gli atti di un individuo e decide del suo destino è quello che egli pensa del mondo, non la sua «natura». Il mondo esterno è retto dal caso, ma il rapporto fra l'uomo e gli eventi è governato da una necessità di cui l'uomo stesso è l'origine. Questa è concezione profonda e originale, e sarebbe facile riconnetterla a talune tendenze del pensiero e dell'arte moderna. Per esprimerla, Pasternak non ha cercato nuove tecniche: l'ha esposta direttamente e francamente in un romanzo che, pur nella grande sottigliezza e complessità della costruzione, mantiene la forma tradizionale. Nel far questo, na-

turalmente egli è incorso in difficoltà e incertezze; ma io, per conto mio, non ho nessuna obiezione a quella che tu chiami l'«innocenza» del suo stile, dal momento che esso trasmette un significato tutt'altro che «innocente».

Quanto ai personaggi medesimi, devo dire che, a me, il carattere di Zivago appare perfettamente impiantato quando lessi le pagine in cui l'autore ce lo mostra ai funerali di Anna Ivanovna. E riferisce così i suoi pensieri: «Egli si sentiva di fronte all'universo in un rapporto da pari a pari, e il modo in cui aveva assistito alla veglia funebre di Anna Ivanovna era del tutto diverso da quello in cui aveva un tempo vegliato la madre morta. Allora egli si sentiva perduto nel dolore, aveva paura e pregava. Adesso ascoltava il *requiem* come una comunicazione rivolta personalmente a lui e che lo riguardava direttamente. Prestava alle parole un orecchio attento e ne esigeva il senso chiaro che si esige da ogni cosa seria; e non c'era nulla di comune con la devozione nel sentimento che provava dinanzi alle potenze supreme della terra e del cielo: si sentiva loro erede, e s'inclinava dinanzi a esse come ci s'inclina dinanzi a dei grandi progenitori».

A me, questo sembra uno splendido modo di rendere il sentimento col quale un uomo giovane e fervido può affrontare la vita. Mi sbaglio? Un intellettuale moderno dovrebbe forse considerare un certo candore e una certa magnanimità come atteggiamenti di per sé sospettati: troppo «innocenti»? Non so. Quel che so è che da quel momento in poi io mi sentii fortemente preso dal personaggio di Zivago, e desideroso di sapere che cosa gli sarebbe accaduto, ossia come sarebbe riuscito a rimaner fedele al nobile orgoglio manifestato in quei pensieri. Zivago ci riesce, e la sua vittoria lo conduce a fare la morte del reietto su un marciapiede di Mosca. Nel frattempo, egli non si è comportato né come un eroe né come un santo e i suoi pensieri non sono stati i pensieri di un genio; è semplicemente rimasto l'uomo che era, in circostanze che hanno messo la sua anima a una prova nella quale all'ultimo si trattava di questo: rimanere «in un rapporto da pari a pari» con l'esistenza, oppure adattarsi alle circostanze. Nel raccontarci le sue vicissitudini, il romanziere ha voluto mostrarci, insieme ai suoi atti e ai suoi sentimenti, anche le sue ragioni, le sue idee, la qualità del suo rapporto con la vita, e persino con la poesia. Lo conosciamo, e siamo chiamati a giudicarlo, non ad approvarlo.

Ma, nel giudicare Zivago, dobbiamo tener conto non solo della sua «psicologia» (che, in un certo senso, non esiste), ma anche delle sue ragioni. Il purismo (o puritanismo) artistico non è un criterio sufficiente, per la semplice ragione che, in un'opera d'arte, gli atteggiamenti morali e le idee sollevano la questione di un significato che non è puramente estetico (da che la «forma» estetica ne è semplicemente il veicolo) e il quale impegna il lettore in un dibattito su quello che si chiama impropriamente il «contenuto» dell'opera, ma è in realtà il giudizio dell'autore su quell'oggetto di eccellenza comune a tutti che si chiama «mondo». Questo è quello che ogni lettore degli *Ossessi* o di *Guerra e pace* implicitamente fa; e questo è anche ciò che un lettore di *Dottor Zivago* non può esimersi dal fare, proprio necessario aggiungere che le idee, in un romanzo, non possono essere astratte dalla situazione emotiva dalla quale scaturiscono: non vanno trattate come tesi filosofiche?

Tu dici che Zivago è un artista, ma non è un uomo. Io, una simile affermazione non riesco a spiegarla se non come conseguenza del tuo puritanismo estetico. Pensi davvero che esse un artista sia qualcosa di «aggiunto» al fatto di essere un uomo? Qualcosa che, in un qualche modo, oltrepassa l'umanità e ne sospende le norme? Qualcosa dunque che va messo a parte, se uno vuol essere pienamente umano? Ebbene, Pasternak questo non lo crede, e Zivago neppure. In lui, Pasternak ha precisamente voluto rappresentare l'artista come un uomo che attraverso una tragedia collettiva e vi riesce come l'uomo che di lui hanno fatto l'oggetto poetico e l'esercizio dell'intelletto. Questo Zivago lo mantiene a costo di apparire inetto o inumano — o inetto e inumano insieme — a coloro i quali pensano che la poesia e il pensiero non appartengono alla vita reale, e anche a quella specie di artisti per i quali l'umanità rappresenta poco più che la materia della loro arte. Quanto a lui, Zivago, il suo solo privilegio è quello di esser dotato di una coscienza viva e articolata; e non è solo un privilegio visto che lo obbliga, e che egli obbedisce nei suoi atti a ciò che ha capito col cuore e con la mente come alla forma stessa del suo destino.

Può ben darsi, quindi, che quando spara il tronco d'albero perché non vuol colpire un uomo, Zivago agisca da poeta. La sua azione, per non essere gratuita né priva di significato: non è un gioco. Il motivo né è serio, e conviene al personaggio: «La parte di osservatore inatti-

di una lotta a morte che infuriava attorno a lui era al di sopra delle forze umane — pensa Zivago in quel frangente. — E non era la fedeltà al campo cui l'aveva incatenato la cattività, e neppure un riflesso di difesa, ma semplicemente l'ordine delle cose che lo spingeva a obbedire alle leggi del dramma scatenato davanti e attorno a lui. Non poteva sottrarsi alla regola del gioco. Ci si batteva, si tirava sui compagni e su di lui. Bisognava rispondere ».

Qui si tratta semplicemente della legge a cui sono sottoposti i soldati in battaglia. Zivago vuol agire come uno di loro; non è un obietto di coscienza e non desidera rimanere innocente. In una battaglia, ci sono sempre soldati che si rendono conto dell'assurdità della guerra, e non hanno da essere degli intellettuali per decidere di sparare a caso. Quando uno dei suoi colpi uccide un uomo, il sentimento di Zivago è di pietà, non di colpa. L'assenza del sentimento di colpa è del resto uno dei tratti essenziali del carattere di Zivago: corrisponde al fatto che, più che decisioni volontarie, le sue azioni sono il risultato di un certo abbandono alla sorte. Questo è singolarmente evidente nella storia del suo amore per Lara. Sicché, per esempio, quando riceve la bella lettera d'addio di Tonia, egli è squassato dal dolore al punto di svenire (particolare che è sfuggito alla tua attenzione), ma non per questo si sente colpevole della sua passione.

A tale proposito: un poeta cui accade di essere innamorato è forse tenuto a mantenere l'amore distinto dai sentimenti poetici? È ciò che tu sembri presumere quando interpreti il fatto che Zivago, dopo la sua separazione da Lara, sente il desiderio di consegnare il ricordo di lei « a un'immagine di straziante tenerezza e dolore » come una prova che egli ama la sua poesia piuttosto che Lara. Quanto a me, mi sembra affatto naturale che un poeta concepisca una tale idea nella pienezza stessa del suo cordoglio. Celebrare col canto una perdita irreparabile è un istinto antico quanto l'umanità. I giochi funebri per Patroclo, nell'*Iliade*, scaturiscono da questo istinto. Scrivere una poesia per Lara è l'ultima cosa che Zivago può fare per lei, e proprio non capisco per quale ragione dovrebbe essere considerata come un « surrogato » del dolore. Tanto più che il dolore di Zivago è stato espresso con parole dirette e semplici nelle pagine che precedono: la scena della separazione dei due amanti è una delle più commoventi del romanzo. E prima ancora, nella straordinaria immagine della casa nel bo-

sco assediata dai lupi, dove Zivago e Lara si sono nascosti, l'autore ci ha certo fatto sentire, insieme alla qualità unica del loro legame, la minaccia che incombe su di esso, l'impossibilità che duri.

E adesso dovrei difendere Lara. Tu dici che è un personaggio puramente letterario, combinazione di Nastasia Filippovna e di Nastacia Rostov. Io non negherò che in Lara ci sia qualcosa di queste due creature. Anzi, suppongo che l'autore medesimo, se l'idea gliene fosse venuta, non avrebbe esitato a dire che in Lara c'è qualcosa sia di Nastasia che di Nastacia. Pasternak, infatti, non esita a servirsi della letteratura come fonte delle sue metafore: di una ragazza, per esempio, dice che somigliava a un personaggio di Gribojedov; del colpo di Stato d'ottobre 1917, che c'era in esso « qualcosa dell'implacabile luce di Pushkin, l'Annunziatore, e dell'impeccabile fedeltà al reale di Tolstoj »; e va fino al punto di dire d'un paesaggio che era « la natura come l'ha rappresentata la pittura moderna ». Paragoni simili, dopotutto, capita abbastanza spesso anche a noi di farne nella vita: nel romanzo tradizionale li si evitava perché si supponeva che i sentimenti si plasmassero esclusivamente secondo le leggi naturali, non secondo le acquisizioni della cultura. Ma, nel *Dottor Zivago*, la sensibilità intellettuale è essa stessa protagonista della vicenda.

D'altra parte, che Lara richiami quei personaggi letterari (o, forse meglio, appartenga alla loro stirpe) non significa che sia una figura puramente letteraria. Al principio del romanzo, la qualità del suo essere è definita con un movimento dell'animo che richiamava, al femminile, quello di Zivago giovane: « Sono qui per veder chiaro nell'insensata bellezza della terra, per dare un nome a ogni cosa e, se le mie forze non basteranno, per generare, per amor della vita, dei figli che lo faranno in mia vece ». Un movimento d'orgoglio vitale. E già con questo siamo in un universo poetico assai diverso da quello di Dostojevski e di Tolstoj. In ogni caso, a cominciare dalla scena intensa e delicata insieme nella quale Zivago rivede improvvisamente Lara nella biblioteca di Juratin, essa diventa la creatura di Pasternak e di nessun altro: è descritta con classica semplicità nel suo portamento, nel modo come legge un libro o porta un secchio d'acqua, nella dignità regale di cui soffre la misera stanza infestata dai topi in cui vive. Ma, naturalmente, soprattutto nel suo amore per Zivago e in quello di Zivago per lei. Si può dire che, nella seconda parte del romanzo,

Lara è sempre vista attraverso gli occhi di Zivago, nella prospettiva di una soggettività esaltata. Ma, attraverso questa, essa acquista tuttavia una realtà pienamente obiettiva. L'immagine di Lara che appare a Zivago come un'illuminazione mentre egli è intento ad ascoltare gli incantesimi della strega mi sembra una delle immagini più straordinarie che siano mai state inventate per esprimere il trasporto d'amore; e non riguarda solo la facoltà poetica di Zivago: riguarda anche Lara, l'essenza femminile di Lara. Delle sembianze fisiche di lei non sappiamo altro se non che ha i capelli biondi, gli occhi chiari e delle belle braccia; arriviamo tuttavia a conoscere molto bene la donna che è: la sua fragilità, la sua serietà, quel senso di nobiltà ferita che è in lei l'unico segno — ma non risanabile — del suo errore giovanile. A mio parere, Lara è una delle più belle immagini femminili di tutta la letteratura moderna.

In un'certo senso, tuttavia, il tentativo di provare che Pasternak ha creato dei « veri personaggi » è contraddittorio, visto che — come ho già detto — quel che egli ha effettivamente descritto è « ciò che rimane » del personaggio in condizioni nelle quali l'identità stessa dell'individuo è minacciata e tende a ridursi a un seguito inconsistente di occasioni e di atti.

C'è, nel *Dottor Zivago*, un breve momento nel quale gli individui esistono in pace e potrebbero quindi diventare personaggi « a tutto tondo », per così dire. Pasternak ci comunica la natura propria di un tale momento a proposito della descrizione, nella prima parte del libro, della fermata di un treno in una stazione, coi passeggeri che scendono a rifocillarsi. L'occasione sembra sorprendente, finché non si arriva, nel libro, alla descrizione di un altro viaggio: quello della famiglia di Zivago da Mosca a Varykino attraverso la Russia in rivoluzione; allora si capisce perché l'autore abbia visto, in quel primo viaggio, l'immagine stessa della pace. Questa: « Presi uno a uno, i movimenti della gente erano freddi e calcolati; ma nel loro insieme erano incoscienti e inebriati dal gran flusso vitale che li univa. Quella gente penava e s'agitava mossa dal meccanismo delle sue cure particolari. Ma quei meccanismi non avrebbero funzionato se non fossero stati governati, per cominciare, da un sentimento supremo e fondamentale di spensieratezza. La spensieratezza nasceva dalla coscienza di una solidarietà delle esistenze umane, dalla certezza che esse erano naturalmente in comunicazione l'una con l'altra, dal sentimento

di felicità che si provava a sentire che tutto ciò che accade non accade solo sulla terra nella quale si seppelliscono i morti, ma anche altrove: in quello che gli uni chiamano il regno di Dio, gli altri la Storia, o quale altro nome gli si voglia dare ».

Qui c'è un'intuizione straordinariamente penetrante di ciò che costituisce l'essenza della pace, con l'ordine intimo e la fiducia nel futuro che la pace comporta. Se si paragona questa immagine di viaggio con l'altra, quella dell'interminabile ventura di Zivago e della sua famiglia attraverso l'immensa distesa della pianura russa, con il disordine, il tumulto, il ribollire di tutta una società al fuoco della violenza scatenata, si afferra molto bene, credo, il senso del trapasso da un mondo di personaggi a tre dimensioni a uno nel quale, la continuità psicologica essendo spezzata, gli individui diventano, per così dire, delle entità traslucide. In un tal mondo, dell'individuo non rimane che la sua odissea: il seguito delle sueventure, sventure e trasformazioni. Dall'*Asino d'oro* al *Simplicissimus* (citato — in parte scherzosamente — da Pasternak come uno dei suoi modelli insieme alla *Capanna dello zio Tom* e al *Robinson Crusoe*), romanzi che descrivono una simile realtà non ne mancano. Ma, di fronte a un universo di questo tipo, solo uno scrittore convenzionale si metterebbe a immaginare i nessi psicologici fra il personaggio e i suoi atti. Naturalmente, i nessi psicologici continuano a esserci; ma non sono più fatti dominanti, e quindi di sopprimere che lo siano conduce a mascherare il significato della storia anziché a svelarlo. Il famoso « behaviourismo » del romanzo americano si spiega in gran parte con la coscienza di una realtà in cui l'individuo « non ha tempo » di ordinare la propria vita interiore e anzi la sente come un disordine, mentre si suppone che i nessi fra un atto e l'altro siano naturalmente chiari.

Per tornare al *Dottor Zivago*, la trasformazione di Pasha Antipov, il giovane intellettuale, nel capo rivoluzionario Strelnikov, non ha bisogno di essere spiegata, e in ogni caso non si spiega certo con l'idea di vendicarsi del mondo che ha causato la caduta di Lara, o con la disillusione provata da Antipov nell'accorgersi che Lara non lo amava. Essa ci è data come un fatto: la transizione dall'esistenza privata a quella pubblica. A renderla accettabile e verosimile, basta che fra il giovane Pasha, figlio di un condannato politico, il bolscevico Strelnikov e l'uomo disfatto che una notte si sui-

cida sulla soglia della casa di Zivago, non ci sia — come non c'è — contraddizione. Per capire la loro funzione nel racconto, noi non abbiamo da sapere dei personaggi di Pasternak più che l'autore stesso non ce ne dica: quel che in loro importa, infatti, è la linea del loro destino, sono le loro apparizioni e sparizioni nel corso della storia e, infine, il loro significato nel gran quadro dell'odissea di Zivago.

La quale odissea, in ultima analisi, non è altro che la storia della fedeltà di un uomo a se stesso, dal primo orgoglio virile alla dolorosa purezza della coscienza di un uomo maturo che accetta il destino senza sottomettersi. Alla fine, tutto quel che rimane di Zivago è la memoria di lui nel cuore di coloro che l'hanno amato e alcune pagine scritte. Egli non ha voluto né affermare se stesso contro gli eventi, né adattarsi: non ha, cioè, cercato il senso della vita nella volontà, ma ha voluto semplicemente vivere secondo la propria verità interiore. Domandarsi se egli sia l'ultimo abitante di un mondo condannato o l'annunziatore di una nuova verità: un vinto o un vincitore, non mi sembra rilevante. «Un altro, passo a passo, seguirà l'orma viva del tuo piede / Ma tu, tu non fare alcuna differenza fra la tua vittoria e la tua sconfitta» dice Pasternak in una poesia recentemente pubblicata in traduzione inglese.

«Realizzare lo sforzo di essere fedele a se stesso... rimanere identico a se stesso in quanto essere ragionevole»: mi sembra che queste parole di Edmund Husserl indichino con la massima semplicità il compito che s'impone all'uomo moderno quando la constatazione della relatività intrinseca di ogni conoscenza dei fatti fisici lo mise faccia a faccia con un mondo in cui sembrava non esserci più posto per quella che fino allora si era chiamata la «verità». Tra i poeti e gli scrittori moderni, Pasternak mi sembra quello che s'è più seriamente e profondamente reso conto sia della difficoltà che della necessità di una tale impresa. Nelle poesie, nel romanzo e nel suo comportamento personale, egli ha mostrato di saper condurla con un'intelligenza non inferiore al suo talento d'artista. Non sul terreno della ragione ragionante, ma — come si addice a un poeta — su quello dell'amore. Un amore che si afferma oltre l'orrore e oltre la pietà e il quale, nel suo intrepido orgoglio, ricorda quel che c'è di più nobile nel pensiero di Nietzsche. È l'amore del quale Pasternak ha scritto che «non è uno stato d'animo, ma il fondamento stesso su cui poggia il mondo».

Queste, caro Lionel, sono alcune delle ragioni per cui io ammiro il *Dottor Zivago*. Che cosa se ne potrà pensare fra cinquanta o fra cento anni, non lo so e non pretendo di poterlo indovinare. Ma sono convinto che è un'opera d'arte di grande forza e di grande significato oggi, in termini dell'attuale situazione della vita associata, dell'arte e della coscienza. Che sia un romanzo perfetto, non lo direi. Trovo anzi che uno dei tratti più commoventi e rivelatori è, in esso, la difficoltà che prova il poeta ad esprimersi nel linguaggio di tutti i giorni: la lotta, cioè, per servirsi delle «parole intercambiabili» e tuttavia arrivare a dire ciò che egli vuole «preservare intatto nella memoria». Ma non è questa forse la lotta propria dell'arte moderna?

[NICOLA CHIAROMONTE]

Il messaggio di Pasternak

I CRITICI DI SINISTRA, sulla falsariga d'uno scritto di Carlo Salinari, hanno voluto ravvisare nel romanzo di Pasternak «un'arte rivolta indietro, al passato: un tramonto, anche splendido in certi casi, ma pur sempre un tramonto» [C. Salinari: «Sciolochov e Pasternak», nel *Contemporaneo*, 18 gennaio 1958]. È questo un appunto che ci interessa prendere in considerazione.

Perché sarebbe un «tramonto» l'arte di Pasternak? Perché avrebbe tinte crepuscolari, simbolistiche, decadenti, mistiche, individualistiche, borghesi? «È il destino individuale che viene rivendicato a gran voce nel corso di una rivoluzione che pare voglia negarlo e calpestarlo, è l'individuo e il valore sacro della sua esistenza che sono al centro del messaggio cristiano, sono gli affetti quotidiani dell'individuo in cui l'arte può cogliere il simbolo segreto della vita» e, per contro, si rifiuta «la stessa morale eroica dei grandi protagonisti del movimento rinnovatore». Il «tramonto» dunque starebbe tutto qui: nel fatto che la narrativa di Pasternak celebra la morale dell'uomo e non quella dell'eroe, il destino individuale e non quello collettivo, l'amore e non la lotta, il piccolo e non il grande. Pasternak avrebbe il torto di cantare liricamente valori non illuminati dal sole dell'avvenire: valori «reazionari», in una parola, come l'amore del prossimo, l'ideale della libera individualità, il lavoro onesto, il dovere, le cose quotidiane; e non sarebbe soltanto torto di filosofo e di storico, ma anche e soprattutto torto di poeta, se in Pasternak la concezione gene-

rale del mondo, la poetica e il modo di giudicare la rivoluzione russa coincidono. A noi importa fermarci al «torto» del poeta: la visione privata, antistorica, idealistica della rivoluzione (lirica dice, in una parola, il Salinari, opponendola a quella epica di Sciolochov, perché essa non dà «il senso della tendenza di sviluppo della società a lui contemporanea»).

Ora noi ci domandiamo, anzitutto, se la dinamica e la dialettica della storia non si collano proprio attraverso il conflitto tra il vecchio e il nuovo, tra il piccolo e il grande, tra il destino individuale e quello collettivo; e se quella dinamica e quella dialettica non debbano riflettersi pur sempre nella coscienza dell'artista se vogliono diventare realtà artistica. E, stavolta, la coscienza del poeta interiorizza il movimento dell'epoca, osservando tutto ciò che in essa va tramontando e tutto ciò che va nascendo, appuntando la sua attenzione su ciò che del «mondo di ieri», rispetto alla rivoluzione, può essere e deve essere conservato, per non imprimere la vita in una teoria a tal punto rivoluzionaria da diventare adialectica. Ché non c'è dialettica in una visione del mondo come prima alba della storia; e non c'è dialettica quando le ragioni dell'individuo si schiacciano nel torcchio dell'antistoria per far più bello, e più retorico, il trionfo della rivoluzione d'Ottobre. Con la quale, lo sa anche Pasternak, comincia una «novella storia». Ma questa non si afferri nel suo sviluppo, anche iniziale, se non in un nesso dialettico con la vecchiaia: quella del destino individuale che può esser negato, non eliminato. La libertà borghese si conserva nella libertà dal bisogno; la rivoluzione francese si conserva in quella russa. L'uomo privato nell'eroe, il piccolo nel grande, il destino individuale in quello collettivo. La vita non si rifà, si continua a fare. Questo è dialettica. La realtà umana è cosa più complessa di qualsiasi teoria. Ascoltarne l'ampio respiro è il compito del realismo. Ed è perché vuole riflettere il reale nella sua complessità che Pasternak rivendica l'individuo e il particolare troppo dimenticati allorché le ragioni del socialismo e dell'universale schiacciano quelle dell'individuo e del particolare e, perciò, quelle stesse del realismo, celebrando le mete finali, risolvendo di colpo i grandi problemi, assumendo ad unico tema il destino collettivo.

Si oppone: Pasternak sacrifica, da parte sua, il realismo al lirismo, restringendosi all'unilateralità ancora più pericolosa della celebrazione dell'individuo. Ma l'individualismo di Pa-

sternak si spiega con l'esasperazione provata in un'epoca che pare voglia soffocarlo del tutto. Pasternak, in altri termini, è attento al particolare e all'individuo in un tempo in cui se ne soffre la disfatta. L'arte di Pasternak è rivolta indietro, sì, nostalgicamente; ma si tratta non tanto di una nostalgia del passato, quanto, una volta che si confonda con la speranza, di una prospettiva del futuro. Al quale si va incontro con la fiducia che l'individuo, il particolare, possa tornare a costituire un termine dialettico con la società, con l'universale. Non individuo assoluto dunque, né particolare irrelato.

Ma ciò che più conta, qui, è che l'arte, anche quando si fa sentire l'influenza del realismo, è ricondotta alla sua funzione d'interpretazione soggettiva del mondo. Così comprendiamo meglio l'appunto estetico di Zivago: «Poesia è solo ciò che è comune, quando è sfiorato dalla mano del genio». Il genio è la «veggenza straordinaria» di cui parla Pasternak in *Le onde*: capacità di forte interiorizzazione del reale che allarga le aspirazioni artistiche dal frammentismo lirico alla totalità narrativa. Questo è il senso delle parole di Pasternak alla direttrice di una rivista uruguayana, ricordate in *Tempo presente* da Nicola Chiaromonte: «Ho il sentimento che un'epoca assolutamente nuova di compiti e esigenze del cuore e della dignità umana — un'epoca silenziosa, che non sarà mai proclamata o promulgata ad alta voce — nasce e cresce senza che ce ne avvediamo». Pasternak non predica, ma canta la rivoluzione, con una commozione umana che anche della rivoluzione coglie segreti universali:

Vi sono nell'esperienza dei grandi poeti tali tratti di naturalezza che non si può, dopo averli conosciuti, non finire con una mutezza completa.

È solo in quella esperienza, solo nel mondo interiore del poeta, trasfigurata in un anelito di poesia, la rivoluzione trova un significato naturale, spontaneo:

E poiché fin dagli anni dell'infanzia io soffro per la sorte della donna e l'orma del poeta è solo l'orma delle strade di lei, non di più, e poiché solo a lei mi appassiono e per lei c'è da noi la libertà, io sono tutto lieto di annullarmi nel volere della rivoluzione.

Si tratta di una felicità estetica nella quale la comune retorica rivoluzionaria si trasforma nella sofferenza privata per la sorte della donna, la cui orma è l'orma del poeta. Il tema del-



CRONACHE DELLA SERA



T E A T R O

CAMUS E STAVROGHIN

A Parigi, febbraio. DUE settimane dalla prima rappresentazione, la riduzione degli *Ossessi* di Dostoevski scritta e diretta da Albert Camus si è affermata a buon diritto fra i grandi successi della stagione teatrale parigina. Gli altri due sono *La vie parisienne* di Offenbach messa in scena da J. L. Barrault e *La Bonne soupe* di Félicien Marceau: puro spettacolo la prima, mentre la seconda conferma la volgarità intrepida e la sconfinata facilità scenica dell'autore dell'*Oeuf*. Ma nell'impresa di Camus si tratta di ben altro che di un successo di pubblico: dell'affermazione definitiva (dopo le messinscène di Calderon, di Lope de Vega e del *Caligula* al festival di Angers, e dopo la riduzione del *Requiem per una monaca* di Faulkner) di Camus medesimo come uno dei massimi uomini di teatro contemporanei, con uno stile, un'autorità e delle intenzioni sue proprie. E' un avvenimento.

Il successo di Camus è in primo luogo successo di stile e di maestria: lo spettacolo è di una perfezione rara anche a Parigi. Regia, attori, scene, tutto funziona a meraviglia, senza la minima incertezza o caduta di tono, e soprattutto senza la minima forzatura e il minimo formalismo, e tuttavia con uno stile rigorosissimo. Condotta da Camus, il racconto di Dostoevski prende, sulla scena, l'andamento di un gran dramma popolare, chiaramente intelligibile nelle sue linee essenziali. Al tempo stesso, l'autore non ha sacrificato nulla del contenuto intellettuale dell'opera, anzi ha ordinato tutto intorno a questo, affrontando risolutamente il problema di condurre lo spettacolo contemporaneamente sui tre piani sui quali si svolge il denso, intricato e aggroviato romanzo dostojevskiano: satira, dramma psicologico e discussione metafisica. Come il romanzo, lo spettacolo "parte da un certo realismo per sboccare in una stilizzazione tragica", ha detto Camus nel dichiarare le sue intenzioni.

La ragione del successo sta senza dubbio nella sicurezza con cui Camus ha saputo ridurre in termini scarni e drammatici quella specie di incubo a volte feroce, a volte quasi insopportabile umano, sovraccarico d'invettive, di profezie e di geniali riduzioni all'assurdo, che sono *Gli ossessi*: il quale, a nostro modesto parere (e in questo non siamo d'accordo con Camus), con tutti i suoi colpi di genio (e in primo luogo, con quelle creazioni formidabili che sono i personaggi di Stavroghin e di Kirilov) è il più difettoso, il più confuso, e anche il più diabolicamente sofisticato, dei grandi romanzi di Dostoevski.

A poco, tuttavia, avrebbe valso l'intelligenza del testo se il regista non fosse stato all'altezza dello scrittore. Per questa messinscena, che da molti anni era stata la sua segreta ambizione, Camus è riuscito a ottenere il concorso di alcuni dei migliori attori della scena parigina di oggi: Pierre Blanchar, Pierre Vaneck, Michel Bouquet, Roger Blin, Tania Balachova, Catherine Sellers (la straordinaria interprete del *Requiem*, che ha lasciato la grande parte di Dona Prouhèze nel *Soulier de satin* diretto da Barrault per interpretare quella, breve e malgrado tutto secondaria, di Maria Timofeievna) sono i principali; ma gli altri non sono da meno, tutti esemplarmente docili alle loro parti e al posto assegnato loro dal regista. Da questi attori, Camus è riuscito a ottenere il massimo di sottomissione allo spirito dell'opera e alle esigenze propriamente collettive dello spettacolo (nel quale, come nel romanzo, nessuno deve primeggiare, ma ognuno a sua volta esprimere un aspetto dell'apocalittica situazione d'insieme); ma, al tempo stesso, il regista ha avuto cura di lasciare che ciascuno mettesse a suo modo il massimo di se stesso nella parte. Sicché, per esempio, Pierre Blanchar, che da molto tempo era assente dalle scene, vi ha fatto un ritorno trionfale incarnando la figura di Stepan Trofimovich, l'inetto e disarmante intellettuale "liberale" padre del tenebroso Pierre Verkhovenski. Mentre, d'altra parte, sarà difficile — a chi avrà visto questo spettacolo — pensare a Kirilov (il teorico del suicidio come liberazione dal mondo dallo spettacolo di Dio) altrimenti che nelle fat-

tezze di Alain Mottet, giovane attore finora appena conosciuto. Pierre Vaneck non coincide forse con l'immagine che ci si può esser fatti di Nicola Stavroghin; ma la sua prima apparizione in scena, giovane dandy veemente e "straniero", è sensazionale, e lo sviluppo del personaggio è dedotto con logica impeccabile a partire da quel primo disegno. Catherine Sellers, invece, si è calata con abnegazione totale nella figura dell'inferma Maria Lebiadkin, vittima adorante e abietta di Stavroghin: male incipriata e imbellettata, gli occhi disegnati col carbone, vestita di stracci, straccio umano essa stessa, ha il patetico di una bambola di bambina povera e spinge all'estremo l'eccesso di pietà con cui Dostoevski disegna simili figure. Ma, per fare un altro esempio, Nadine Basile, alla quale, nel personaggio di Dacia Sciator (la fanciulla povera che vive sottomessa all'imperiosa Varvara Petrovna Stavroghin, e ancor più alla crudeltà del suo diabolico figlio) Camus non ha concesso che alcune poche e brevissime battute; per il resto la fa star muta; eppure la completa dedizione dell'attrice alla parte fa che la figura di Dacia appaia completamente disegnata e viva.

Si dovrebbe certo anche parlare di Tania Balachova in Varvara Petrovna, la generale vanamente affannata ad affermare la propria autorità in un mondo che si sfascia, terribile solo per il povero Stepan Trofimovich. Ma, più che descrivere i meriti degli attori, si voleva qui dare un'idea di una regia che tempera mirabilmente le esigenze di uno stile quasi classico nella sua linearità e precisione con quelle della libertà e — diremmo — naturalezza di ciascuno degli elementi dello spettacolo, a cominciare dall'essenziale: dalla preminenza della parola e del significato della parola, ossia dal rispetto rigoroso del testo, al quale tutto viene subordinarsi senza sforzo. Qui sta il gran merito di Camus regista, in questo anche consiste la sua originalità, e da questo scaturisce la sua maestria. Di ciò sono ultimo esempio le scene e i costumi di Mayo: preziosi senza sfarzo, fedeli senza minuzia, stilizzati senza manierismo.

Abbiamo parlato dello spettacolo e dei pregi della regia perché in questo consiste precipuamente l'avvenimento. Ma dobbiamo pur dir qualcosa del rapporto fra Camus e Dostoevski quale si rivela in questa riduzione. Come già per Faulkner, anche qui Camus è riuscito a annettere Dostoevski, al suo proprio universo senza deformazioni arbitrarie: derivato principalmente da Dostoevski, il tema del nihilismo dibattuto da Camus nel *Mythe de Sisyphe*, ne *Les justes*, nell'*Homme révolté*, ritorna qui alle sue origini, assumendo una forza patetica e una naturalezza che in quelle opere era come mortificata dalla volontà di provare una tesi astratta. Tutta la sceneggiatura volge attorno al personaggio di Stavroghin, questo *étranger* vero e maggiore. Lo scrupolo di fedeltà al romanzo ha tuttavia vietato a Camus di fare quel che sarebbe stato relativamente facile, ossia limitarsi al dramma della maledizione di Stavroghin. Stavroghin e il suo rapporto da una parte — attraverso Verkhovenski, Sciator e Kirilov — col mondo dei "nihilisti", dall'altra con le tre donne: Maria, Dacia e Liza, costituiscono il perno del dramma ideato da Camus. Per dare al personaggio di Stavroghin, sulla scena, qualcosa dello spessore che egli ha nel romanzo, Camus ha introdotto (in una scena fra l'eroe e il monaco Tikhon) la famosa "confessione di Stavroghin" che Dostoevski aveva consentito a eliminare come impubblicabile nel 1871: aggiunta non solo giustificata, ma teatralmente felice, in quanto vi si condensa, ancor più che nelle figure di Kirilov e di Maria Timofeievna, l'atmosfera dostojevskiana. Ma, se Stavroghin è il personaggio principale e il principale motivo della riduzione, Camus non ha voluto che dominasse. Troppo gli importavano personaggi come Kirilov, Sciator, Scigalev: i nihilisti, con la loro "anima nera", Pierre Verkhovenski. In essi, infatti, consiste la ragione d'essere del romanzo: la sua dialettica ideologica. E ad essi, d'altra parte, Camus ha affidato la confessione di Stavroghin (troppo esa-



New York. La scrittrice Carson MacCullers dà il benvenuto a Marilyn Monroe durante un ricevimento in casa propria.

M U S I C A

UNA NIOBE IN IRLANDA

I Napoli, febbraio. L'ATEATRO San Carlo di Napoli, quasi a dimostrazione a tutto suo vantaggio che la crisi degli enti lirici è, almeno in parte, una crisi della buona volontà e di altre cose, sta portando innanzi un cartellone di notevole interesse. Giunto ormai alla ottava opera della sua stagione, iniziata il 29 novembre, ha ora felicemente varato un tritico, formato dalla "Cavalcata a mare" di Ralph Vaughan Williams, nuova per l'Italia, dai "Carmine burana" di Orff, nuovi per Napoli, e dalla ripresa del "Campanello dello speziale" di Donizetti. "Riders to the sea" è propriamente il titolo del dramma di John Millington Synge, musicato da Williams. E già se ne conosceva in Italia una bella traduzione di Carlo Linati. Protagonista assoluta dinanzi al tragico altare del mare è una vecchia madre, una Niobe d'Irlanda, che ha già perduto il marito e quattro figli, tutti dediti al rischioso mestiere di portare i cavalli a una fiera che si fa in un'isola vicina, dove però è impossibile il regolare sbarco, sulle bianche rocce scoscese. Bisogna perciò cavalcare coi cavalli sul mare, impresa audacissima che rare volte riesce. All'inizio della breve tragedia, la madre vede partire il suo sesto ultimo figlio, e già sente che perderà anche questo. Il mare ha riportato sulle rocce i miseri indumenti di un affogato, che presto si danno a riconoscere (dal punto a maglia dei calzini) per quelli dell'altro figlio: il quinto. C'è poco da stare allegri! Con passo precipitoso la sinistra vicenda incalza e anche l'ultimo figlio viene recato sulla scena cadavere. Il dramma di Synge ha subito forse una riduzione un po' drastica, attraverso i severi torchi di Williams; il timore dell'effusione, l'inibizione del pathos romantico

speratamente dostojevskiano e melodrammatico per un orecchio moderno), l'"attualità" degli *Ossessi*. E su questo, su quello che Camus sostiene essere il valore profetico e la lezione ancora attuale del grande romanzo, ci sarebbe molto da dire: lo spazio ci impedisce di dire. Ci limiteremo a osservare che se è ancor oggi possibile a un individuo cosciente della realtà morale d'oggi situarsi autenticamente in un'ottica cristiana, allora la dialettica di Dostoevski è ancora valida; altrimenti, no.

NICOLA CHIAROMONTE

hanno alquanto strozzato la già nuda azione, non lasciando il tempo a una vera e propria carica tragica di accumularsi anche nella musica e di creare la necessaria tensione: "In principio era già la catastrofe". E alla rapidità degli eventi si oppone una fondamentale staticità tragica. La partitura, scarna fino all'osso, culmina perciò nella finale trenodia — se così possiamo chiamarla — della madre sulla salma del figlio. E tutto ciò, anche per certo grigiore dell'orchestra, il recitativo spento, l'uso di armonie modali, fa molto Pizzetti. Analogia, che qui prende corpo anche in una vera e propria somiglianza di situazione con la Fedra e più precisamente con il lamento di Etra "dinanzi alla marina di Limna", sul cadavere di Ippolito. Solo che il Williams si mantiene estremamente sobrio e spoglio riuscendo peraltro in questo finale a raggiungere un suo, sia pure esangue, fervore tragico. La madre dice: "L'Onnipotente abbia pietà di Bartle e di Michele, di Sheamus e Patch, di Stephen e Shawn, e pietà dell'anima mia, e pietà di tutti coloro che sono ancora al mondo. Che possiamo desiderare di più? Nessuno al mondo può vivere in eterno e noi possiamo essere soddisfatti". La vecchia s'inginocchia, un colpo di vento spalanca la porta sulla voce del mare. La scena si oscura, si fa buio. Cala la tela. Come la povera madre anche la musica di Williams pare che sia soddisfatta di avere sacrificato sull'altare di un gusto tipicamente inglese, ma anche puritano, per la linea sobria e asciutta, tutte le "vanità" e gli incanti della melodia, del canto, dell'orchestra, e si sia rassegnata a non desiderare di più. Essa tocca, peraltro, in questo finale un punto di singolare forza stilistica e di austerità, che è anche eticità della sua arte e, forse, un poco, anche la morale della favola di questa musica alla svolta fra due epoche, una di abbondanza e una di carestia. Alla musica sono periti ormai i suoi figli migliori ("nulla al mondo può vivere in eterno"); è inutile voler fare della retorica canora, dell'enfasi orchestrale e contraffare la loro voce per illudersi di richiamarli in vita. Ma è anche vero che alla musica vivente, ricca di sangue e sia pure istintiva, che ancora correva nelle vene degli operisti italiani (denigratoriamente definiti "veristi"), è qui succeduto il fenomeno riflesso della critica, della musicologia, e una certa sterilità dell'invenzione, della fantasia. Tut-

te caratteristiche per cui Vaughan Williams, il quale non ha certo dovuto reprimere una esuberante personalità che non aveva, rientra e un poco si confonde nel quadro ben noto di quei musicisti del suo periodo, che fecero largo ricorso allo studio del canto popolare e dei primitivi, cercando di ritrovare per le vie della cultura (e non dell'anima) la semplicità e la purezza di quelli, ma anche di supplire alla propria povertà di temperamento. Oltre a quest'opera il Williams, mancato ai vivi l'anno scorso, alla bella età di 84 anni, ci ha lasciato numerose altre opere, anche ponderose, come un suo Falstaff (*Sir John in love*) in 4 atti, il "Bacio avvelenato" ecc. ecc.; ma noi crediamo che con l'allestimento del dramma di cui abbiamo discorso, il nostro paese sia più che in regola nei suoi doveri di ospitalità e di omaggio alla memoria dell'insigne scomparso. Di lui, del resto, abbiamo ascoltato nei concerti di S. Cecilia anche l'oratorio *Sancta Civitas* e la *London Symphony*.

La rappresentazione dei *Riders* al San Carlo ha avuto un deferente successo, contenuto e sobrio, come all'arte del suo autore si addice. Esecuzione assai accurata per merito principale di quel sensibilissimo e valoroso direttore che è Francesco Molinari Pradelli, della protagonista Myriam Pirazzini, del regista Viviani, dello scenografo Cristini. Seguirono, come abbiamo detto, sempre sotto la nitida bacchetta del Molinari Pradelli, i *Carmine Burana* di Orff, che assai si giovarono del contrasto col lavoro precedente e apparvero di una primaverile freschezza, specie per il bel giardino delle voci in fiore, così bene scelte, fra cui spiccava quella incantevole di Bruna Rizzoli. Bene anche, per la vivace regia del Viviani e i bravi Mariotti, Capecci, Mafalda Micheluzzi e gli altri. "Il Campanello dello speziale", dove Donizetti, prendendo un pizzico di Don Pasquale, uno di Dulcamara e mescolando il tutto con una *verve* senza pari in una quasi parodia di Rossini (compresa la citazione di "Assisa a piè d'un salice") si fa speciale egli stesso di una farsa grassa e ridanciana; la quale oggi ci fa stupire per la sorprendente facilità e felicità della scrittura, per il dono così sgorgante dell'invenzione, ma non ci fa ridere punto. Forse il comico è il genere che meno resiste al tempo. Svanita la comicità, resta lo scheletro della situazione, e il puntiglio dei contratti.

GIORGIO VIGOLO

C I N E M A

DIVERTIMENTI INFERNALI

UN NOTO regista americano ha confessato, poco tempo fa, il suo fermo proposito di dedicarsi esclusivamente alla produzione di film divertenti: la condizione dei tempi così dubbia, così inquieta, richiede che lo spettacolo cinematografico fornisca almeno il pretesto per una distensione psicologica ai bravi cittadini d'ogni paese. Questo richiamo alla necessità dell'"evasione" non è né curioso né originale; purtroppo precede sempre, con una puntualità sconsolante, gli eventi più terribili, lo scoppio delle guerre, delle rivoluzioni, delle carestie e delle paranoie universali. Anche se non sono naturalmente le più liete creature del mondo, come gli uccelli leopardi, gli uomini sentono di certo il bisogno naturale di divertirsi; ma il guaio è che non lo sentono mai tanto vivo e chiaro come quando dovrebbero appunto occuparsi e preoccuparsi di altre cose, spiacevoli e urgenti. La strategia della fuga nel sogno ad occhi aperti non ha solo il difetto di assomigliare troppo a quella dello struzzo; ha in più la conseguenza di rendere più stupidi gli individui già colpiti dal male, che pure nel linguaggio clinico si chiama stupidità.

Invece di supporre, come si fa di solito, che l'ispirazione sia crocifissa dalle condizioni storiche, è almeno altrettanto legittimo pensare che l'arte sia libera e in qualunque circostanza capace di guadagnare a se stessa il suo proprio pubblico. In altre parole, ogni arte trova il pubblico che si merita. La pittura astratta risponde con paurosa precisione alla domanda di quei diletanti del gusto visivo, che sono nello stesso tempo ansiosi d'evadere dal carcere della vita contemporanea. Il realismo socialista, per un altro verso, appaga l'istinto primitivo della fame, che in molte società viene metodicamente represso, presentando visioni d'una salute immaginaria, che valgono come allegorie d'una supernutrizione scientifica. L'astrattismo diventerà alla fine popolare, in virtù dei suoi riferimenti teorici e letterari che restano preclusi all'uomo comune. Il realismo socialista riesce impopolare, perché le sue ragioni sono troppo evidentemente in contrasto con la dottrina marxista.

Il realismo cinematografico è l'estremo e quasi disperato tentativo di riportare qualche milione d'individui deliberatamente distratti al centro della loro esistenza purtroppo problematica. E' una disgrazia che questo tentativo non sia condotto a termine con la coerenza e il vigore indispensabili. La guerra, che è un tema permanente di riflessione per la coscienza morale, sotto la luce dei riflettori cinematografici acquista la straordinaria proprietà di generare sentimenti, situazioni e caratteri altamente melodrammatici. E una volta sperimentato con successo, il tono melodrammatico continua senza interruzione da film a film: dal *Ponte sul fiume Kwai* a *Il nudo e il morto*. Solo un cronista molto volenteroso s'applicherà a registrare le differenze di grado, le variazioni di colore. Al pubblico simili distinzioni non appaiono. Le distinzioni che toccano l'animo del pubblico sono d'un altro genere. Un film come *Nella città inferno* si distingue dai precedenti film di Castellani — per esempio da *Sotto il sole di Roma* — perché è raccomandato dal nome d'un interprete irresistibile. Renato Castellani non aveva particolarmente da raccontare cose che non fossero già state raccontate due o tre volte; ma poteva, per così dire, compendiarle e chiarirne il senso, metterle in ordine con quella concisione, lucidità e sicurezza, che gli appartengono in forma così personale. Sfortunatamente, la via delle Mantellate non era il luogo più adatto per un suo incontro con Anna Magnani: era inevitabile che rimanesse sopraffatto. Non solo l'impronta del regista ne risulta affievolita, ma la narrazione, meglio ancora: la realtà che doveva essere ripresa al vivo con estrema fermezza, si sminuisce in un contrappunto incerto di scene studiosamente cinematografiche. L'effetto del film è così di mostrare un momento della Magnani al sommo delle sue capacità comunicative, assai meglio che la vita infernale delle recluse.

ATTILIO RICCIO

T E A T R O

UN'IMPRESA
ESEMPLARE

MOLTE volte, in questa rubrica, siamo tornati a dire che, se deve esistere in Italia un teatro moderno sul serio, bisogna che qualcuno — un piccolo gruppo di amici — cominci non già un "esperimento", ma un'impresa coerente e tenace del tutto distinta e indipendente dal teatro semi-governativo e malgovernato cui siamo ridotti. Oggi, non si tratta di ripetere quel che è stato fatto in altri paesi fra la fine dell'ottocento e il primo ventennio del novecento. Tuttavia, la storia delle imprese che, rinnovarono il gusto teatrale in Europa va ricordata: essa insegna soprattutto di che cosa e come si alimentò il sacro fuoco del teatro.

Nel numero del 15 dicembre scorso, il *Rendez-vous des théâtres du monde*, organo sostenitore del Théâtre des Nations, illustrava un bellissimo e, fuori di Francia, sconosciuto esempio di tali imprese: il gruppo *Art et Action*, fondato a Parigi nel 1911 dall'architetto Edouard Autant-Lara e da sua moglie Louise, e continuato in seguito con l'aiuto del figlio Claude (oggi regista di cinema) e della nipote Akakia. Del gruppo, e specialmente della straordinaria coppia Autant-Lara, avevamo già sentito parlare da amici comuni. Ma l'articolo di *Rendez-vous* ci offre per la prima volta i fatti ordinati in modo preciso. Li riassumiamo qui di seguito, insieme a qualche particolare avuto da quegli amici, che sono poi vecchi militanti il cui nome rimarrà egregio nella storia del movimento operaio francese e internazionale. L'accostamento non è casuale: in Francia, l'amicizia fra l'avanguardia artistica e quella politica, stabilita ufficialmente, per così dire, il 25 febbraio 1830 alla prima dell'*Hernani*, ha potuto essere interrotta, ma ancor oggi non è spezzata.

Dunque, Edouard Autant-Lara, che oggi è un vegliardo di ottantasei anni, era da giovane un architetto brillante e fortunato: fu lui, tra l'altro a introdurre in Francia le costruzioni in cemento armato. Ciò gli valse, ancor giovane, la ricchezza. Egli tuttavia aveva deciso che il giorno in cui avesse accumulato una certa quantità di denaro avrebbe smesso di fare l'architetto per dedicarsi al teatro. E così fece nel 1911. Sua moglie Louise Lara era socia della Comédie Française: vi rimase fino al 1919, quando diede le dimissioni perché persuasa che nella vecchia casa di Molière l'aria nuova non sarebbe mai entrata. Le idee dei due erano anarchiche e pacifiste: dopo il 2 agosto 1914, Louise Lara partecipò all'azione clandestina di un gruppo femminile per la pace "senza vinti né vincitori".

All'inizio, il gruppo *Art et Action*, o per meglio dire il signore e la signora Autant-Lara, organizzava, col concorso benevolo di attori professionali, spettacoli in questa o quella sala di teatro affittata per due o tre sere. Così, fra l'altro, fu recitato per la prima volta, nel 1912, *L'Annonce faite à Marie* di Claudel. Dopo la guerra, quando Edouard ereditò dal padre una casa situata al numero 66 della rue Lepic, a Montmartre, egli decise di affrancarsi da ogni servitù costruendosi un suo teatro (non tanto piccolo: trecento posti) all'ultimo piano dell'abitazione. Qui le rappresentazioni erano aperte a chiunque si presentasse, interamente a spese degli impresari: Autant-Lara rifiutò sempre qualunque obolo o contributo, anche amichevole, poiché la sua ferma volontà era di avere un "laboratorio" teatrale dove egli e i suoi potessero fare qualunque esperimento in assoluta libertà da ogni questione di danaro. Al tempo stesso, si rinunciò al concorso di attori professionali: si prendevano gli interpreti dove li si trovavano: fra amici e conoscenti e, spesso, fra la piccola gente del quartiere. Scene, costumi e apparati elettrici erano ideati e fabbricati in casa. A diciott'anni, il figlio Claude cominciò a essere lo scenografo del gruppo, mentre la nipote Akakia faceva di tutto: la regista, l'attrice, la scenografa, la costumista e persino l'elettricista.

Il programma di *Art et Action* si può ben riassumere in due frasi messe da Autant-Lara a epigrafe degli opuscoli che veniva contemporaneamente pubblicando: «Meglio fare un passo falso in avanti e malgrado con coraggio che far be-

ne e rimanere fermo» e «Alle consacrazioni anche autorevoli, preferiamo il balbettio dell'infanzia». Un'altra idea non meno fondamentale del gruppo era questa: «In un lavoro collettivo, è indispensabile che ciascuno sia libero... Nessun lavoro d'insieme che abbia assorbito i valori personali ha mai resistito al fallimento». Secondo Autant-Lara, se il teatro vegeta e il pubblico è poco sveglio, la colpa ne risale alla routine in cui l'arte drammatica s'è sclerotizzata. Bisogna «rompere questa congestione dello spirito» e «liberarsi completamente da una certa paralisi scenica dovuta alla non-cultura dei mezzi di cui ognuno dispone».

In conseguenza di che, il "laboratorio" fece ricerche e tentativi in tutte le direzioni, comprese quelle in apparenza più impossibili. Si fece, per esempio, della commedia dell'arte a partire dal primo atto di una riduzione teatrale dei *Viaggi di Gulliver*; nell'intervallo, si consultava il pubblico chiedendogli come avrebbe desiderato veder continuare lo spettacolo; sulla base delle indicazioni così avute, gli attori improvvisavano il seguito. Si inventò il "teatro da camera", ossia delle letture dramatizzate di classici: brani della *Divina Commedia*, delle *Egloghe* di Petrarca, del *Gargantua*, degli *Essais* di Montaigne, e poi *Candide*, *Le neveu de Rameau*, *La Tentation de Saint Antoine* di Flaubert, nonché (tanto per dimostrare che non si aveva paura degli estremi) la *Teodicea* di Leibniz. E su questa strada che, nel 1928, si mise in scena *Une Saison en enfer* di Rimbaud, la quale messinscena, ripresa nel 1948, doveva provocare un famoso canular letterario. Avendo infatti qualcuno scritto che non si aveva il diritto di manipolare Rimbaud quando non lo si capiva, la signorina Akakia si mise a tavolino e scrisse *La chasse spirituelle*, falso inedito di Rimbaud che mise a rumore la Parigi letteraria per varie settimane, e fu preso per buono, fra gli altri molti, da André Breton e da uno specialista di Rimbaud e autore lui stesso di celebri falsi baudelairiani, Pascal Pia.

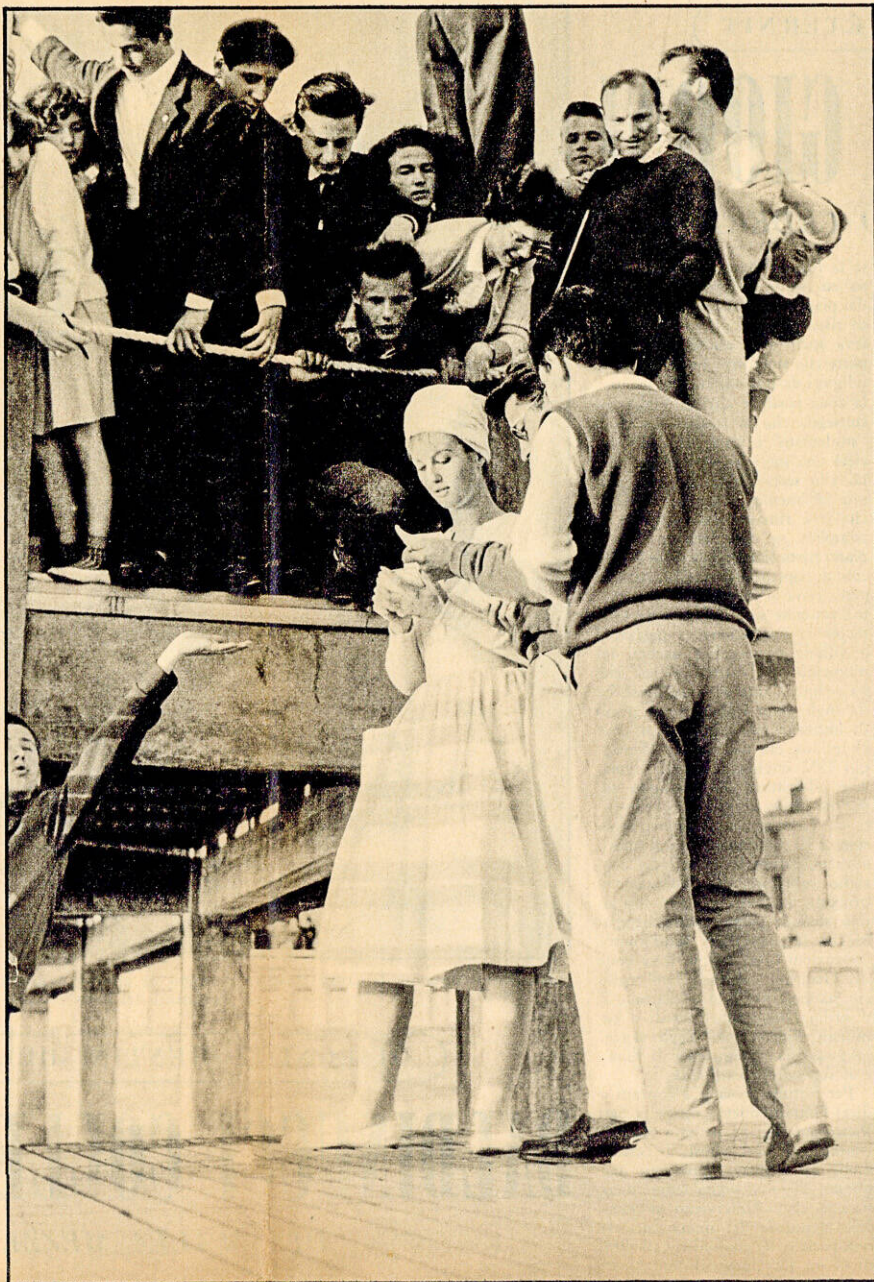
Il principio di Autant-Lara era che si può far teatro con tutto: principio meno assurdo assai che non sembri, giacché in sostanza è un appello a liberarsi dall'idea che il teatro sia uno spazio artificiale retto da leggi astratte e non, com'è, un luogo pubblico e libero dove tutto ciò che si può voler dire agli altri attraverso il gesto e la parola ha diritto di accesso: mettere in scena la *Teodicea* di Leibniz era evidentemente, per Autant-Lara, un esercizio diretto a vincere la "paralisi scenica" causata dal falso teatro dell'ottocento. Dal punto di vista di una tale ginnastica, *Art et Action* fece prodigi: non solo fu il primo teatro a recitare Claudel e Gide, Ghelderode, Romain Rolland e il *Secondo Faust*, ma anche il primo e l'unico a portare sulla scena Apollinaire, Marinetti, *Hérodote* e il *Coup de dés* di Mallarmé, *Hamlet* di Laforgue (esperimento poi ripetuto da J.-L. Barrault), Ribémont-Dessaignes e Aragon surrealista. In tutti questi esperimenti, il principio non era di "ridurre", ma di "drammatizzare" nel più assoluto rispetto del testo e lasciando al testo la parte dominante.

Dal 1911 al 1951, *Art et Action* ha dato 402 spettacoli rappresentando 112 opere e 82 autori. L'ultima impresa in ordine di data fu, nel 1950-51, una riduzione scenica degli *Ossessi* di Dostoevski a cura della signora Akakia-Viala e di Nicolas Bataille: la parte del precettore di Stavroghin vi era sostenuta da Eugène Ionesco.

NICOLA CHIAROMONTE

★
Come tutti gli anni, hanno assegnato in America, fra gli altri premi, quello per la miglior vignetta satirica. Lo ha avuto il giovane Bill Mauldin per una vignetta in cui si vede Pasternak a colloquio con uno sconosciuto. Dice lo scrittore russo: «Io ho vinto il premio Nobel: e voi, che delitto avete commesso?».

In Danimarca ha gran successo il balletto "Penicillina". E' messa in scena la lotta che si svolge nell'organismo durante una grave infezione: ballerini-leucociti si incontrano e si scontrano con ballerine-batteri. Nel gran finale, la morte è fulminata dalla penicillina, tutta vestita di verde. Il tema musicale è ispirato al ritmo cardiaco. Inutile dirlo, il soggetto è stato immaginato e scritto da un medico.



Cannes. Gli ammiratori di Mylene Demongeot.

M U S I C A

WAGNER BILINGUE

LA CRONACA del teatro lirico a Roma registra sul principio di maggio una esecuzione assai bene realizzata della Manon Lescaut di Puccini, di cui è stato principale artefice il maestro Gabriele Santini. Fattosi nei suoi giovani anni alla scuola di Toscanini si direbbe che egli ricordi e rinfreschi in se stesso, sempre di più il retaggio di quell'insegnamento.

A questa felice edizione hanno portato un contributo non secondario, due cantanti di cartello, famosi e ideologizzati dalla folla, come Antonietta Stella e Giuseppe di Stefano, in una rosa di collaboratori tutti pregevoli; sebbene sia qui doveroso osservare che il livello interpretativo del direttore d'orchestra non è stato sempre e del tutto assecondato dai cantanti, i quali al confronto sembravano ancora legati a qualche manierismo. Né si può tacere che il tenore Di Stefano, nonostante la forte tempra della sua voce, la indiscutibile bellezza del timbro e la prestigiosa presenza scenica, ha dato qua e là l'impressione di forzare la emissione, senza per altro cogliere in pieno taluno dei bersagli più ambiti di questo spartito, come l'invocazione di De Grieux al Capitano della nave. La Stella, a sua volta, sempre così brava e avvenente, continua a non perdere quota nella sua linea di progresso e di studio: ed è indubbiamente una incantevole cantante, specie negli accenti di graziosa femminilità. Un maggiore scatto di personalità o di quello che si chiama temperamento, ed ella potrà dare pieno rilievo ai suoi personaggi anche nel carattere, nella forza drammatica, oltre che lirica.

Alla Manon Lescaut il Teatro dell'Opera ha fatto immediatamente seguire la rappresentazione del *Tristano e Isotta* di Wagner o, per essere più esatti, del *Tristan und Isolde* (come si dovrebbe anche scrivere sui manifesti) dato che l'esecuzione è stata fatta in lingua tedesca. E' vero, tuttavia, che a rigo-

re non si può nel nostro caso parlare di una edizione integralmente originale, poiché l'orchestra conserva pur sempre la sua pronunzia così riconoscibilmente italiana per certi "portamenti" nel fraseggio, e i cori cantano in italiano. Sarebbe perciò più cauto dire che queste rappresentazioni di Wagner fatte con cantanti tedeschi e orchestre e cori italiani, sono sostanzialmente delle edizioni bilingue.

Gli interpreti vocali delle parti principali erano gli stessi che avevano cantato la settimana precedente alla Scala e cioè Brigida Nilsson (Isotta), Volfango Windgassen (Tristano) e Gustavo Neidlinger (Curvenaldo). Non era lo stesso, invece, il direttore d'orchestra che per Milano è stato un interprete wagneriano del valore e della fama di Herbert von Karajan e per Roma, invece, il volenteroso, sebbene non altrettanto noto, giovane direttore Heinz Wallberg. Non crediamo sia da escludere che il più scarso rendimento che ci è sembrato di avere notato generalmente nei cantanti, sia da attribuire alla loro offuscata freschezza ed al fatto che essi possono avere subito una leggera flessione passando da una bacchetta all'altra; e la nostra schietta impressione, specie nel I Atto, è che la preparazione dell'orchestra, passata nella stessa settimana da opere italiane, a una delle partiture tedesche di più ardua concertazione (per cui ci sarebbe voluto almeno un mese di buone prove), sia stata piuttosto insufficiente. Ciò si è sentito subito dall'attacco del preludio o da passi celebri come l'ingresso di Tristano nella tenda di Isotta, o l'incontro degli sguardi nella scena del filtro, ecc. Il bravo Wallberg — direttore in erba, di buone ma non eccelse doti — è riuscito a far marciare bene la partita doppia di orchestra e palcoscenico, ma non ad infondere una vita unica e respirante all'insieme: le voci erano come appiccicate sull'orchestra: i tagli, considerevoli. D'altra parte gli stessi cantanti ci

è sembrato che non mettessero il loro massimo impegno in questa recita minore, e che la Nilsson, nel I Atto restasse piuttosto assente e frigida, anche nelle sue altre bizzie di regina, impassibilmente tubate. Quest'opera, massimamente romantica, risultava perciò proprio priva di romanticismo. Il momento migliore della esecuzione si è forse centrato nel grande duetto del II Atto, dove anche Windgassen, i cui mezzi vocali accusano qualche stanchezza, è stato come trascinato a volo dai lunghi fiati della sua compagna, sulle ali del canto.

Le vecchie scene di Emil Praetorius, realizzate da Giovanni Grandi non hanno portato un decisivo contributo alla classe di questo spettacolo e ancora meno i costumi, consistenti in palandrane chiare, in cui i personaggi cercavano di non darsi a conoscere per wagneriani e di nascondere spade e armature del tempo di Artù, e insomma la loro preta qualità di eroi, di "Helden", per sembrare quasi dei vecchi signori in veste da camera. Un Tristano da camera, insomma. Altrettante riserve ci sarebbero da fare per la regia di Friedrich Schramm, specie nel III Atto, dove la piccola battaglia di resistenza di Curvenaldo contro Melò e i suoi armati è stata pressoché soppressa: o nel finale, in cui Re Marke resta fino in fondo con le spalle al pubblico, guardando il mare. Non dobbiamo però dimenticare le lodi dovute a Brangäne che, mentre a Milano era la Rössel Majdan qui è stata Rita Gorr, molto brava, forse anche perché in condizioni di maggiore freschezza rispetto agli altri. Buoni momenti ha avuto anche Neidlinger, specie nella famosa ballata di Curvenaldo. Per concludere, noi non usciamo più del tutto convinti da tali rappresentazioni wagneriane cosiddette "in originale" le quali dovrebbero essere un'eccezione e non una regola, come avviene da qualche anno a questa parte, con grave impoverimento del nostro repertorio. Non è infatti il caso di dimenticare che alcune rappresentazioni di Wagner in italiano, con bellissime voci e grandi direttori come Toscanini, De Sabata, Marinuzzi ripagavano largamente di ciò che si perdeva nella traduzione; a parte poi il grande vantaggio di far capire il significato del testo.

GIORGIO VIGOLO

C I N E M A

FAMIGLIE
ESAGERATE

A NOI non è toccata la sfortuna della ricchezza; non conosciamo che da lontano, per averla appresa soprattutto dai libri, quel genere di calamità che un padre sconsiderato può trasmettere al figlio innocente, fornendogli per sempre dei mezzi indispensabili al godimento della vita. Al contrario, tutto il tempo della nostra fanciullezza, e forse più, è stato rattizzato da una compassione muta e impotente per gli orfani, per i compagni di scuola che non potevano pagare le tasse, per i piccoli scrivani fiorentini. Non eravamo capaci, allora, di supporre che i ragazzi ricchi, quelli che venivano a scuola in automobile o non ci venivano affatto perché prendevano lezioni private, avessero un destino altrettanto e persino più infelice. Anche adesso, dopo una relativa esperienza e qualche passo nello studio della fredda psicologia, ci sembra che occorra proprio un cuore di pietra per non ridere sulle disgrazie della principessa del pisello. Il nostro errore era e rimane evidente: noi seguitiamo a credere che il denaro sia un ottimo strumento per fare qualche cosa d'altro, e non ci accorgiamo che il denaro è una pessima ragione per fare nient'altro che denaro.

Alla scoperta di questa morale ci conduce una schiera abbastanza serrata di filosofi, poeti, romanzieri, quasi tutti poveri per la verità, che hanno trovato il modo nei secoli di predicare contro il possesso dei beni materiali; e ci invita da ultimo un regista francese, Denys de La Patellière, che dedica duemila e cinquecento metri circa di pellicola in bianco e nero alla illustrazione delle "Grandi Famiglie", l'opera premiata e più nota dello scrittore Marcel Druon. E' forse utile precisare subito che, secondo un indirizzo letterario di moda, il disegno dell'opera di Druon risulta esemplato sul modello dei grandi romanzi, assai più che su quello delle grandi famiglie esistenti. Si spiega meglio, così, l'effetto di imitazione dell'imitazione che il film finisce per produrre inevitabilmente, come se raccontasse fatti non solo prevedibili, ma risaputi e già collocati al loro posto nell'archivio della memoria. Il senso dell'ovvietà che pervade parte per parte la cronaca di La Patellière, e dipende dalla sua origine libresco, è naturalmente aumentato dalla presenza di attori che impongono senza pietà il loro carattere ai personaggi, e li rendono indisponibili al minimo giuoco figurativo della regia.

Nella sua lunga carriera Jean Gabin ha ricevuto molti e diversi incarichi: tra i più recenti, qualcuno anche particolarmente delicato. Li ha adempiuti quasi tutti con diligenza, abilità e verosimiglianza, sfidando all'occasione i pericoli dell'età e il rigore delle convenienze. Non era mai stato il capo d'una Grande Famiglia; niente lo designava per un posto simile, che Fresnay occupa invece per diritto della persona. Ma, una volta investito del titolo, e assunte tutte insieme le funzioni di banchiere, proprietario di giornale, presidente d'una società per la produzione dello zucchero, era sottinteso che i suoi affari domestici dovessero seguire un corso poco confortante. L'impronta della stessa fatalità è visibile nella maschera del cugino, che Pierre Brasseur s'adopera con tutte le sue risorse a far vivere per qualche istante, sugli inizi del film, ma subito dopo restituisce alla fissità del grottesco. Lo antagonismo tra i due appartiene alla maniera teatrale e risponde ad esigenze quantitative: l'invidia e la idiozia di Brasseur sono compensate dall'orgoglio e dalla crudeltà di Gabin. Il conto torna con troppa facilità.

In questi conflitti prevalentemente verbali e di tono abbastanza futile, che dividono l'anima della Grande Famiglia, la sorte personale dell'erede sembra determinata da necessità meno mediocri, ma non meglio dimostrate: probabilmente, dalle leggi generali della società capitalista. Ma anche qui la faccia del giovane, al suo primo apparire, già rivela la condizione della vittima nata. Si ha l'impressione che a quell'attore sarebbe stata riservata la stessa tragica e inutile fine, anche in una famiglia di gusti più discreti.

ATTILIO RICCIO



T E A T R O

DEL PERSONAGGIO MODERNO

"L" UMILE — dice Aristotele nell'*Etica* — ha in sé qualcosa di male; visto che non si considera degno d'una sorte veramente buona (e quindi neppure capace di azioni veramente buone: questo Aristotele non lo aggiunge ma è implicito, visto che egli sta parlando dell'uomo umile in contrasto con il "magnanimo", il quale si considera insieme degno e capace di grandi cose: degno perché capace).

Potrebbe essere una definizione dell'eroe moderno: anche dell'eroe di romanzo, ma più specialmente del personaggio di teatro moderno. Del teatro di T. S. Eliot in maniera particolarmente scoperta, giacché Eliot ha una coscienza prestabilita dell'umiltà dei suoi eroi (in senso greco, non in senso cristiano), e non per nulla in *Family Reunion* mette in scena direttamente le Eumenidi e nell'*Elder Statesman* suggerisce un parallelo fra la fine di Lord Claverton e la fine di Edipo: sono, per dirla con Brecht, delle "alienazioni"; ma non c'è bisogno di dirla con Brecht, visto che un tal genere di contrapposizioni ironico-pietose è tipico della poesia di Eliot fin dal *Waste Land*. La ragione d'essere del suo teatro è proprio di mostrare insieme l'inadeguatezza dei suoi eroi (tranne, fino a un certo punto, Thomas Beckett e Celia del *Cocktail Party*), a una "gran sorte" e la speranza, malgrado tutto, che, "umili" come sono, essi finiscano per meritare che la loro vita non sia stata un puro nulla. Più che cristiana, questa speranza sembra a noi l'essenza stessa dell'intellettualismo di Eliot, materia di cultura e di classicismo più che di fede. O, se vogliamo, nelle sue poesie come nel suo teatro, T. S. Eliot predica la conversione degli *hollow men* a un'estatica coscienza della loro vuotaggine. Aspirare a più che questo non possono. Al tempo stesso, un "aldilà" della loro condizione esiste certamente. Quel che ne testimonia non è però tanto la persistenza d'una religione rivelata quanto, più semplicemente (e astrattamente), la memoria d'un passato in cui gli uomini seppero essere all'altezza della propria anima: l'universo della Cultura.

In ciò sta la modernità di Eliot; ma anche la debolezza del suo teatro, nel quale l'azione, più che significare direttamente le fasi d'una

scoperta drammatica, esprime la velleità che una tale scoperta ci sia. Ciò si potrebbe anche esprimere dicendo che il teatro di Eliot è un tentativo di costringere il dramma borghese a far trasparire la tragedia greca: in sostanza, un *pastiche*. *Pastiche* morale e intellettuale prima che letterario, come morale e intellettuale prima che letteraria era l'intenzione delle citazioni del *Waste Land*. Nei suoi finali, Eliot dà sostanza di parole a un'eco che è insieme l'eco dei ragionamenti di Ibsen e di Shaw e quella dell'"idea" del teatro classico: l'idea stessa della catarsi, della purificazione attraverso l'orrore e la pietà. Solo che le vicende dei suoi personaggi non comportano catarsi: sono anzi, di per sé, il segno che per tali esseri, e in un tal mondo morale, non è data purificazione alcuna, tutto è già accaduto e non c'è rimedio. In *Family Reunion*, certo, le parole con cui Celia annunzia la sua decisione di uscire dal mondo di Edward per riprendere possesso della sua anima sono belle, e riprendono degnamente il discorso ibseniano. Ma che poi vada a farsi missionaria e finisca massacrata dai cannibali non aggiunge nulla, anzi è penosamente falso. Quel che abbiamo ammirato in lei è un moto di decisione simile a quello di Nora; ma questo d'altra parte la porta fuori del suo personaggio, che era d'amante. Come personaggio, Edward, il velleitario, che sa di non poter cambiare, e rimane là dov'è, a soffrire la sua irrevocabile mediocrità, è più vero, più coerente con i fatti.

L'"umile", si direbbe, deve rimanere tale: non può pretendere a ciò cui per definizione ha rinunciato: "una sorte veramente buona" o, in questo caso, pienamente significante. Se è questione di salvezza in senso cristiano, quella potrà venire o non venire, ma gli è in ogni caso portata di mano, solo che la desidera interiormente. Ma se è questione — come sempre a teatro è questione — di significato, la sua sorte sta precisamente fra il significativo e l'insignificante, né buona né cattiva: mediocre. E non può cambiare all'ultimo momento, perché a teatro (come del resto nella vita reale) solo i cambiamenti già impliciti nello sviluppo dell'azione evidenti e visibili (e, prima ancora, nella situazione iniziale) hanno un senso: gli altri sono o delle improvvisazioni sospette o delle pre-



Roma. Mylène Demongeot, protagonista del film "La battaglia di Maratona".

meditazioni discutibili. Alla fine dell'*Elder Statesman*, quando noi vediamo Lord Claverton, dopo aver pronunciato il suo atto di contrizione, allontanarsi verso l'"ombra fredda", anche se non pensiamo immediatamente a Edipo a Colono, l'effetto che proviamo non è quello d'una catarsi, ma piuttosto di un'illusione: il gesto, cioè, "sembra" quello d'un magnanimo e (con l'aiuto delle precedenti parole) per un momento possiamo anche crederlo tale, perché infatti ogni uomo *dovrebbe* andare incontro alla morte con una qualche dignità. Ma è un effetto scenico. Lo sappiamo con certezza appena calato il sipario. Quel che ci aveva interessato fin

dal principio, nell'"eminente statista", era la sua vuotaggine: il ludibrio che della sua maschera avevano fatto (non senza un certo brio alla Shaw) il suo primo amico e la sua prima amante. La sua finale solennità ci appare in fondo un tentativo di ricomporsi sul viso la maschera che gli era stata strappata.

In queste contraddizioni e ambiguità del teatro di Eliot ci sono le contraddizioni e ambiguità proprie del teatro contemporaneo: le ragioni della stasi in cui esso versa. Da Eliot a Beckett, il teatro contemporaneo sembra infatti immobilizzato dal contrasto fra l'impossibilità di concepire il personaggio altrimenti che "umile" e cioè insignifi-

cante (perché concepirlo "magnanimo" sembra una menzogna) il desiderio, d'altra parte, di attingere a quell'orizzonte di significati in qualche modo "grandi", senza il quale non solo non c'è dramma, ma neppure niente da mostrare a teatro. E la questione non è tanto (anzi non è affatto) di arrivare a concepire un eroe "magnanimo": questo non potrebbe fruttare che gonfiezze. Si tratta forse piuttosto di ritrovare le ragioni della magnanimità non nell'universo statico della Cultura (come fa Eliot), ma nella grandezza stessa delle forze che sembrano oggi accanirsi a umiliare l'uomo.

NICOLA CHIAROMONTE

C I N E M A

AFFINITÀ ELETIVE

S I è parlato tanto di fotografia artistica, ma non si è mai scritta una storia dell'arte fotografica. Sono state scritte, invece, molte storie della cinematografia. E' probabile che tutte le pretese dei cineasti al titolo nobiliare di artisti dipendano da questa notevole differenza di trattamento. Ma da principio il film non fu che una successione di immagini fotografiche in movimento; divenne azione drammatica con l'ingresso dell'attore nel quadro visivo. A parte i curiosi esperimenti d'avanguardia che miravano apertamente a una forma astratta, l'invenzione del "sonoro" consacrò il bilinguismo cinematografico. Le equivocate relazioni tra cinema e letteratura, tra immagine e parola, presero un aspetto legale. Da allora il giuoco s'è fatto sempre più intimo, complicato e oscuramente pericoloso. Non è certo facile per un giudice chiarire oggi la posizione reciproca delle parti.

Al compito s'è dedicato uno studioso di problemi cinematografici, Michele Lacalamita, con pazienza e fermezza inquisitiva. Il lavoro includeva necessariamente la lettura meditata di molte opere narrative e il riesame di molte altre di natura critica, oltre alla familiarità acquisita con il repertorio cinematografico. I primi risultati di queste indagini parallele si trovano ora nel saggio "Cinema e Narrativa", pubblicato dalle Edizioni di Bianco e Nero. Bastano poche pagine per rendersi conto che Lacalamita è partigiano del cinema; ma nel suo libro l'amore della ricerca supera la tendenza del metodo, e il rispetto per gli autori studiati è almeno pari al desiderio di tirarli a sé. A chiusura del volume, pare legittimo chiedersi se il valore estetico del cinema non consista soprattutto nell'azione che la tecnica cinematografica esercita sulla tecnica narrativa: la conclusione dell'autore ha un carattere ambivalente. Per venire a questo punto d'equilibrio, la via scelta è naturalmente la meno insidiosa. Si sa che in America, tra il '20 e il '30, fu adottato come cifra preziosa quello schema di scrittura impersonale, che Flaubert aveva perfezionato più di sessant'anni prima per la delizia del lettore europeo. I nuovi romanzieri americani si regolarono con le cose "esterne" come si usa fare con gli ospiti, appunto, nei "parties": le lasciarono padrone di casa.

Trascorrendo alla generazione italiana immediatamente successiva, l'analisi testuale dimostra che Vittorini e Pavese, per esempio, soffrono quanto Hemingway e Caldwell di un'incurabile idiosincrasia per le effusioni sentimentali. Queste e altre constatazioni più pertinenti inducono a ritenere che la grammatica del film abbia potuto con successo prestare certe sue figure alla lingua letteraria. I documenti sono isolati con intelligenza e sottoposti a confronti minuziosi, delicati, persuasivi. Sfortunatamente, tutte le ipotesi, che la materia suggerisce, sono di pieno diritto reversibili. Niente impedisce di affermare — se non, forse, l'ovvietà del concetto — che sia stato il cinema ad apprendere la lezione della letteratura. Stendhal conosceva ed amava un solo genere di spettacolo, l'opera italiana; ma nei suoi quaderni si costringeva a non trascrivere che "piccoli fatti veri". La sua concisione è ancor oggi inimitabile; e quanto al ritmo e al "tempo" narrativo, i registi che si sono misurati e si misurano con lui hanno perduto in anticipo la partita.

In arte, diceva Proust senza aver letto Croce, non esistono progenitori. Tanto meno si può percepire un passaggio dall'una all'altra forma espressiva. Gli acquisti, che un artista si ripromette dallo studio d'un'arte diversa dalla sua, sono del tutto illusori. La legge singolare dell'arte non tollera, purtroppo, operazioni di scambio: debiti e crediti non si compensano mai, e restano a indicare pregi e difetti immutabili. Dire d'un romanzo che è cinematografico, e inversamente d'un film che è letterario, significa in entrambi i casi deplorare con garbo un'imperdonabile mancanza di gusto, di fantasia, d'originalità.

ATTILIO RICCIO



Le sorelle Kassler a St. Tropez.

GIANCARLO BONORA

T E A T R O

DA CLAUDEL
A ADAMOV

L'ESALTAZIONE, anzi addirittura l'apoteosi, di Claudel — in special modo di Claudel drammaturgo — è stata, in Francia, uno dei pessimi segni di quel che si preparava, e ora trionfa. Fino al 1939, infatti, Claudel poteva bene (e giustamente) esser considerato uno dei massimi letterati nazionali; ma l'avversione dei letterati, e anche del pubblico, per uno scrittore che rappresentava e voleva rappresentare la negazione aggressiva di tutti i valori intellettuali, politici e morali della Francia moderna, rimaneva preponderante. Un direttore di teatro poteva arrischiarsi a dare un dramma di Claudel solo a titolo d'eccezione, e a fondo perduto; e di rappresentare il *Soulier de satin* non sarebbe venuto in mente a nessuno: ci voleva Barrault, col suo gusto non poco manierato, per avventurarsi, nel 1943, in una simile acrobazia.

Questa resistenza della Repubblica delle Lettere e del pubblico a Claudel era un fenomeno sano. Valga quanto valga come lirico, Claudel è il contrario di un drammaturgo. La voga attuale dei suoi drammi (che però rimane ufficiale, e tocca solo un pubblico limitato) è certo malsana; e il frasario dei laudatori che lo estollono a proporzioni eschilee è semplicemente ridicolo. Ma è d'altra parte logico che, dopo esser stato "rivalutato" sotto quella "repubblica senza repubblicani" che fu la Quarta Repubblica, Claudel sia assunto alla posizione di poeta ufficiale della Quinta Repubblica, o piuttosto Terzo Impero, di De Gaulle: la confusione, già cominciata allora, fra repubblicani e monarchici, giacobini e patriottardi, laici e clericali, è oggi consumata.

Claudel è infatti il poeta della falsa grandezza, del falso rigore e della falsa ortodossia. Accettabile (per chi lo può accettare) come poeta lirico, perché dopotutto il poeta lirico è libero di chiudersi in un mondo di parole, egli è inaccettabile come drammaturgo, perché il drammaturgo deve render conto delle sue parole al cospetto del mondo reale. Ora, sulla scena Claudel si comporta col medesimo fare tracotante col quale Gide ce lo descrive in conversazione: pretende che noi crediamo a ciò che lui va dicendo a parole senza sollevare il minimo dubbio su quello che i suoi personaggi vanno effettivamente facendo sulla scena. S'è immaginato un universo tutto scritto in simboli da un Dio tiranno e poeta claudeliano, sicché esperienza del mondo e rivelazione divina, natura e teologia, siano la stessa cosa, e da un tale ordine non ci sia scampo che nella dannazione; s'è immaginata una Chiesa custode gelosa di questa immutabile scrittura; s'è immaginata la vita umana come un sacrificio rituale alla lettera della scrittura medesima, pena il ridicolo e la mediocrità, oltre che la dannazione eterna. S'è immaginato tutto questo, Claudel, e pretende di dimostrarlo a teatro; e pretende che noi gli crediamo.

Noi non gli crediamo. E non abbiamo da credergli neppure se lo prendiamo alla lettera, perché in realtà quel che egli ci domanda non non è di credere, ma di ammirare l'esaltante coerenza del mondo che lui s'è immaginato. Nei suoi drammi, egli crede di star dimostrando questa coerenza; ma in realtà sta ripetendo la sua ammirazione per la sua propria invenzione. Onde i suoi drammi sono delle reiterazioni *ad infinitum* di una dimostrazione puramente verbale: degli enormi atti di esibizionismo. Quanto a quel che avviene sulla scena, come sempre è il caso con i cattivi drammaturghi, esso può avere un numero indefinito di altri significati; o anche nessuno.

Nell'*Otate*, che la compagnia del Vieux Colombier ha portato a Roma giorni fa in un'edizione teatralmente ottima, la storia che Claudel vorrebbe farci credere è quella dell'inaudito sacrificio della vergine Sygne de Coüfontaine che, per salvare il Papa dalle grinfie di Napoleone e risparmiare alla Chiesa il disastro di un nuovo scisma d'Avignone, accetta di sposare il carnefice della sua famiglia, Toussaint Turelure (nei nomi da burattini sfarzosi che Claudel inventa per i suoi personaggi, estetismo traspassato nel fatisco, e quasi nel furtivo).

sco) e di tradire la promessa di nozze fatta al cugino Visconte Ulysse Agénor Georges de Coüfontaine (vedi sopra). Ma in realtà, se la trama ha un senso, è quello di un *mariage de raison* imposto, sotto lo specioso pretesto di salvare il Papa dall'abate Badilon a una donna che ha troppi fumi aristocratici e gallicani per la testa per vedere chiaro in se stessa e nei fatti. Affidata al villan rifatto Turelure, la fortuna dei Coüfontaine sarà molto più sicura che nelle mani di Ulysse Agénor, giovinotto che va inseguendo chimere legittimiste e salvando papi in tempi di astuzie fredde e di compromessi.

Se si crede che questa sia un'interpretazione capziosa, si legga quel che Claudel medesimo ebbe a dire nel 1951 della sua eroina, e cioè, testualmente: «... (per orgoglio) Sygne ha mancato di coraggio dinanzi al sacrificio... il quale era la condizione del riscatto, e insomma della riunione, delle due razze... Essa è rimasta inferiore al sacrificio che Dio le chiedeva». Ma perché non glielo ha fatto avere, questo coraggio, Claudel? Perché, invece di mostrarci la finta tragedia di un mezzo sacrificio, non ci ha mostrato la vera claudeliana tragedia di un sacrificio totale e di un totale adeguamento alla volontà di Dio, per cui Sygne de Coüfontaine sarebbe diventata, dietro consiglio del curato, la moglie sottomessa e ragionevole del barone Turelure, prefetto dell'Impero al chiaro fine di assicurare il proprio casato al carro del vincitore? Perché in questo caso, evidentemente, non ci sarebbe stato tragedia, ma la più borghese delle commedie. E' la stessa ragione per cui Claudel ha inventato la rocambolesca storia di un Papa rapito e di un pericolo di scisma, mentre sapeva benissimo che nel 1812 il Papa vero e storico aveva già buttato a mare da otto anni la causa dei legittimisti firmando il Concordato con Napoleone e consacrando Sacro Romano Imperatore nella scorsa settimana di solenne sponda.

Dopo Claudel, è con sollievo che abbiamo assistito a *Tutti contro Tutti*, di Arthur Adamov, onestamente rappresentato al Teatro Pirandello con la regia di Lucio Chiavarelli e in una buona traduzione di Lamberto Puggelli, che impersona anche uno dei due eroi principali della vicenda. Qui, almeno, non si cerca di uscire dal reale, ma anzi di entrarvi, di esasperarlo, di renderlo quanto più brutto e dissonante si possa.

Tutti contro Tutti svolge quello che era forse l'unico ed esclusivo tema del teatro di Adamov prima della disgraziata sua conversione al teatro "sociale", (della quale del resto, non gli si farà troppa colpa, perché era evidentemente difficile continuare a vivere in un'universo così povero e desolato come quello delle sue prime e migliori commedie): la "persecuzione". Persecuzione politica, razziale e personale: persecuzione di cui si è vittima perché si è nati in mezzo agli altri, e gli altri non sono "prossimo", ma nemici pericolosi: non perché lo vogliono, ma perché tale è la situazione presente dell'uomo in società. Tutti contro tutti, in un circolo vizioso che non si arresta mai: Zenno, profugo e zoppo, perseguitato perché profugo e zoppo, ruba la donna a Giovanni che l'aveva salvato dalla persecuzione; sicché Giovanni si fa persecutore zelante in un regime persecutorio; poi il regime cambia, e perseguitato diventa Giovanni; poi cambia ancora, ma qui c'è un intoppo perché Giovanni nel frattempo s'è innamorato di una profuga, onde preferisce farsi uccidere come profugo zoppo insieme all'amica anziché salvarsi. Conclusione, in fondo, ottimista, oltre che melodrammatica. Tranne che, presumibilmente, il circolo vizioso continua a girare. Adamov ha certamente un sentimento ossessivo del reale. Quel che gli manca è una fantasia capace di creare movimento scenico e conflitti, oltre che situazioni che si prolungano indefinitamente. Con questo, *Tutti contro Tutti* valeva la pena di esser conosciuto in Italia, e val la pena di esser visto.

Nicola Chiaromonte



Roma. Della Scala durante le prove di una scena alla televisione.

M U S I C A

I DUE BARBIERI

NEL cielo veramente non molto sereno della nostra vita musicale è sembrata improvvisamente addensarsi una nube più scura del solito, quando nella scorsa settimana è stata propalata — come un allarme di sirene per una incursione aerea — la notizia di un licenziamento complessivo dell'orchestra sinfonica di Santa Cecilia.

La notizia, pur essendosi poi dimostrata priva di fondamento, ha prodotto l'impressione poco lieta che bene si può immaginare ed ha colpito particolarmente la cittadinanza romana che a questi concerti sinfonici è legata dai suoi migliori ricordi musicali.

Intanto, quasi per reagire con la massima prontezza di riflessi a questa atmosfera di piccola apocalisse, l'orchestra di S. Cecilia ha dato uno dei migliori concerti della presente stagione, eseguendolo con un fervore e una bellezza di suono ai quali non siamo sempre abituati e che hanno destato oltre che l'unanime ammirazione, un vero stupore. Anche l'acustica dell'Auditorium di solito piuttosto cruda, sembrava un'altra.

Gran parte del merito va anche, indubbiamente, al maestro ungherese George Sebastian, il quale ha dimostrato luminosamente che su lui si può fare assegnamento come su uno dei migliori direttori d'orchestra che oggi abbiamo; un direttore generoso, ricco di straordinaria vigoria e comunicativa, che riesce a galvanizzare la sua struttura piuttosto massiccia con una tensione verticale della persona lungo un asse longitudinale, spesso sollevandosi sulla punta dei piedi in un solo fascio di nervi. La sua forza è nel braccio destro; del sinistro quasi non si serve fino a parere mutilo: anche della mano fa poco uso; dirige con la bacchetta. Si sente qua e là la consuetudine con il teatro e la concertazione delle opere teatrali in cui Sebastian primeg-

gia. Ma forse anche per questo egli ci ha saputo dare una interpretazione a tutto rilievo e colore, diremmo quasi fiammeggiante, della Sinfonia Fantastica di Berlioz; senza per questo riuscire da meno nella Sinfonia di Franck. Ma, ripetiamo, il dono principale di Sebastian è di essere un grande animatore dell'orchestra. E questa nostra orchestra fa delle sorprese, ha delle qualità latenti, che delle volte stanno quasi nascoste in una controvoglia di suonare; altre volte invece, quando essa suona con trasporto, con piacere, con gusto, si dimostra non solo alla pari delle orchestre più repute, ma dotata di un suo calore, di una sua spiritualità che la pongono perfino su un piano superiore e tutto suo proprio.

Passiamo ora ai successi della Filarmonica Romana, la quale ha varato nel modo più felice la prima delle annunciate "operine" e cioè il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello in una serata che può forse considerarsi la più *à la page* che la vita musicale e artistica della capitale abbia avuto in questo scorcio di stagione. Il Teatro Eliseo ci ha fatto vedere questa volta non la solita collezione di francobolli che si incontrano nelle varie sale da concerto, ma la presenza di un grande e sceltissimo pubblico, con la migliore gente di Roma.

Diciamo anche che — sebbene i paragoni siano antipatici e il raffinato pubblico dell'Eliseo troppo al disopra di essi — è stata questa una cattiva serata per Rossini e invece una beneficiata per il vecchio Paisiello che sembrava prendersi una rivincita. Certo, anche dal punto di vista della storia del gusto e delle sue oscillazioni, la serata ha avuto un raro interesse, presentandoci quasi una fuga di prospettive a cannocchiale (specie nella nota pagina in cui Don Bartolo canta a Rosina un'aria dei suoi vecchi tempi ed è quindi curioso

vedere come Paisiello e Rossini abbiano "citato" un'aria, *demodée*). Naturalmente il pubblico di oggi, (educato al gusto del Settecento e all'amore per Mozart) si trova in condizioni particolarmente adatte per apprezzare l'adorabile spartito paisielliano e trovare magari la sua bionda camomilla migliore del rosso brio rossiniano. Quanto a noi, abbiamo provato l'impressione che ci fanno la maggior parte delle opere del Settecento; ci siamo divertiti nel 1. Atto e ci siamo progressivamente annoiati negli altri due.

Al successo che è stato calorosissimo ha contribuito non poco la freschezza delle voci, la grazia, la finezza, il carattere degli interpreti. Basti dire che Rosina era Elena Rizzieri, Figaro Sesto Bruscartini, Don Bartolo, Fernando Capechi: e una vera fortuna per la recita è stata poi l'aver trovato il bravissimo Juan Oncina, tanto bel tenore, quanto vivace attor comico. Con mano altrettanto felice sono state scelte le altre parti, affidate a Paolo Pedani, Florindo Andreoli e Leonardo Monreale. L'orchestra era quella del Collegium Musicum Italicum con i solisti del gruppo "I virtuosi di Roma" (Italia e Roma!). La regia recava ben riconoscibile la firma di Corrado Pavolini. Delle scene e dei costumi rispondeva invece il Campigli.

Ma l'artefice di questa egregia edizione resta principalmente il solerte Renato Fasano, impareggiabile organizzatore oltre che *kapellmeister* volenterosissimo. Non hanno invece incontrato molte approvazioni le scene per il solito abuso di trespole, scale e scalette (come nell'Angelo di Fuoco a Spoleto) e con la trovata non peregrina di raffigurare la casa di Rosina come una gabbia (idea già sfruttata, ma con ben altro mordente nella "Maria Golovin" di Menotti alla Scala). Quanto ai costumi sarebbe stato difficile pensarne dei più incongrui con il soggetto e i personaggi.

Ed ora vorremmo solo domandarci quando ci sarà dato di ascoltare il *Barbiere* di Rossini, eseguito con altrettanto impegno, in uno spettacolo d'arte e di classe come questo. Ma sarà un'impresa troppo più difficile.

GIORGIO VIGOLO

C I N E M A

ELEGIA
ROMANA

DA che sono in Italia, non l'avrei mai immaginato, vivo sotto un cielo che non si può proprio chiamare un cielo, e tanto meno italiano: come un soffitto di cotone enormemente idrofilo, e terribilmente opaco. E' strano, da undici mesi percorro una città che riconosco benissimo in ogni minimo particolare, direi al tatto, ma dove non trovo il ricordo della sua nota più intima e singolare: il colore. Non vorrei sembrarle scortese, e neppure aver l'aria dello straniero scontento; certo lei non sarà d'accordo con me, se le confesso che non riesco a cancellare dalla mia mente l'impressione fastidiosa di rimanere in un luogo sbagliato.

— Lei è soltanto sincero, e un po' infelice, forse.

— Non infelice, ma perplesso. Ecco: lei si occupa di cinema, e passerà le sue serate con gli amici o a casa, con un libro. Io invece mi occupo di libri, non ho molti amici qui, e passo le mie serate al cinema. Naturalmente cerco film italiani, per la lingua, senza altre ragioni. Sono convinto di conoscere la vostra lingua meglio di qualsiasi altra, quasi quanto la mia. Ebbene, dopo tanti anni di studio, letture, carteggi, conversazioni piacevoli in italiano, al cinema mi viene in dubbio che dovrei cominciare da capo. Non sarebbe un gran male e sarei disposto a farlo; ma qualche cosa dentro di me mi avverte che il dubbio non è poi troppo fondato.

Infatti, non è verosimile supporre che spetti a loro cominciare da capo: ai suoi interlocutori cinematografici. Del resto, la lingua italiana è talmente difficile, e così poco conosciuta in Italia, che non si sa bene dove impararla. Il cinema ha per lo meno il merito d'essere diventata una scuola quasi perfetta del cattivo uso e degli errori linguistici.

— La ringrazio; e capisco anche, che un romano come lei non apprezzi il falso romanismo del cinema, soprattutto quando fiorisce sulla bocca di attori che sono sbarcati ieri all'aeroporto di Ciampino. Ma la questione per me è diversa: non riguarda solo il dialogo; riguarda i caratteri, il costume. E' il senso tutto intero della commedia, che mi sorprende e ferisce, perché non corrisponde più alle mie informazioni.

— Non teme d'essere male informato?

— Al contrario, sono sicuro d'essere informato benissimo. Non parlo delle mie esperienze personali e dirette, che considero trascurabili. Mi riferisco, invece, alla quantità di documenti che romanzieri d'ogni specie sono venuti raccogliendo da qualche secolo sulla vita quotidiana in Italia. Credo di conoscerli press'a poco tutti, e di averli pure classificati secondo un certo ordine critico. E' un fatto che le testimonianze meno attendibili, ma più concordi tra di loro, sono quelle fornite dai viaggiatori dilettanti, che scoprono qui tutte le delizie d'una perpetua vacanza e tutte le risorse d'una pessima letteratura. Ora, non le pare un po' assurdo, che il cinema italiano si dia tanta pena per attenersi precisamente a quel paradigma letterario, immaginato da stranieri senza immaginazione? Non è curioso che nei film italiani, i personaggi mostrino di possedere veramente le discutibili doti di carattere, che per convenzione i brutti romanzieri inglesi e francesi prestano agli italiani in genere?

— Bisogna riconoscere che i personaggi stranieri, negli stessi film, non sono né più veri né più intelligenti.

— Diventano anche loro dei villeggianti irrefrenabili. Certo, la villeggiatura di massa è un istituto esemplare della civiltà moderna, e uno dei suoi mezzi più efficaci per provvedere alla diseducazione degli adulti. Gli igienisti di tutto il mondo cominciano a preoccuparsene. Gli italiani, indifferenti a certi pericoli, continuano a credere negli effetti salutari e demografici della villeggiatura. E' un primo errore; ma il secondo, più grave, è di voler proporzionare lo spettacolo cinematografico a una concezione assolutamente balneare della vita.

ATTILIO RICCIO