1959

Nicola Chiaromonte

La realtà fatta fuori

Considerazioni sul cinema

SEMBRA che fra leggere un buon libro e vedere un buon film una differenza ci sia, e non si possa negare.

Per cominciare, un buon libro ci «dice» qualcosa, mentre un buon film ci «mostra» qualcosa. A voler essere esatti, bisognerebbe dire che il film ci «ha mostrato» qualcosa, perché non appena il film è terminato è terminata anche l'emozione, e non la si può riafferrare che a parole, in astratto: il film non è una narrazione, come sembrerebbe risultare dai resoconti dei critici cinematografici. È una cosa molto diversa: un seguito di azioni fintamente presenti; e l'emozione cinematografica è l'emozione di partecipare a un'azione immaginaria dall'esterno, non dall'interno dei personaggi, come nel racconto. La memoria di un racconto è la memoria del senso che hanno i fatti narrati dal punto di vista di quelle pure possibilità di coscienza che sono i personaggi; in ogni momento del racconto c'è una parte indivisibile al tempo stesso che perfettamente distinta dal significato complessivo della storia.

Non è di questa specie di memoria che si tratta, a proposito del film, ma di una memoria complessiva e indistinta in cui emergono questo o quel momento. Ora, l'importante è che nessuno di tali momenti si può fissarlo con la memoria senza alterarne la natura: senza da una parte immobilizzarlo mentre all'origine era mobilità pura, dall'altra tradurlo in un linguaggio mentale — logico, discorsivo e figurativo insieme — che non è più quello cinematico originario, ma un suo equivalente generico. Ciò che è avvenuto sullo schermo non si può ripetere. La memoria non meccanica — la memoria delle qualità e dei significati — sembra non aver presa sul film, e questo è un fatto unico: non si ripete per nessuna altra arte, tranne forse (e solo parzialmente) per la pantomima e per il balletto. Ma c'è da notare che la pantomima e il balletto sono composizioni di figure allusive ciascuna delle quali si può «fermare» con la mente senza alterarne il senso, in quanto ognuna allude al disegno d'insieme e ne contiene lo stile: le figure della pantomima e (più specialmente) del balletto non si danno in nessun modo come equivalenti di azioni reali il cui senso sia nel loro attuale susseguirsi e *in nessun altro luogo*.

Si ammetterà, d'altra parte, che la memoria di un quadro o di un edificio è un'immagine ferma e in sé conclusa. Quanto alla musica, si potrebbe osservare che le persone dotate di una buona memoria musicale sono poche e che un film non è diverso da una sinfonia, in quanto in una sinfonia, quando l'evento sonoro è terminato, anche l'effetto è terminato, e non si può ripetere altro che ripetendo l'esecuzione. Lasciando da parte la questione della differenza qualitativa che certamente esiste fra l'esperienza della musica e quella del film, l'analogia fra una continuità musicale e una successione d'immagini cinematiche è completamente falsa. La falsità è dichiarata dal fatto che un brano musicale

non è una semplice successione di suoni: è uno sviluppo ritmico, la creazione di una durata temporale interamente qualitativa. Anche se le note sono dimenticate, la qualità rimane e, quando diciamo «Mozart» o «Stravinsky», sappiamo perfettamente a quale qualità unica e a quale mondo di significati intendiamo riferirci.

A questo punto, il cineasta si risente e dice che, quando lui dice «Eisenstein» o «John Ford», sa benissimo che cosa intende. In un certo senso, è vero: quei registi hanno una maniera di mettere insieme un film che è facilmente riconoscibile: uno stile, se si vuole. Ma che cosa significhi «stile» di un film è tutt'altro che chiaro. Si tratta piuttosto di un'impronta caratteristica ma diffusa, simile a quella che distingue, nei prodotti industriali, una «marca» dall'altra. In ogni caso, non significa certamente quel controllo completo sulla materia dell'opera — quella maestria — che, nel caso di Giotto o di Tolstoi, fa che «stile» sia sinonimo di «significato»: l'universo quale lo vede quell'individuo artista.

Al cinema, «stile» può significare l'uso di certi espedienti tecnici; ovvero il «tempo» dell'insieme; o la bravura degli attori; oppure la vivacità del dialogo; e può anche essere il modo in cui tutti questi elementi sono integrati nella tensione della trama. L'importante è che, una volta terminato il film, quel che rimane è un effetto globale, una certa eccitazione, un'impressione complessiva simile a quella che si può avere al termine di un evento sportivo più che allo stato d'animo che fa «nascere» in noi la contemplazione di una forma poetica, plastica o musicale. Abbiamo «consumato» qualcosa che sembrava buono o cattivo, intelligente o stupido. Ma ora dov'è? E che cos'era, esattamente?

LA QUALITÀ che rende il cinema così universalmente affascinante è forse proprio il fatto di non essere altro che uno spettacolo subito svanito, e di somigliare magicamente all'esperienza attuale del passar del tempo. Il *pathos* delle immagini cinematografiche sta nella loro evanescenza: cercar di fissarle, di fermarle, di trattarle come se componessero una forma stabile, significa eliminare il loro prestigio essenziale, dissipare sortilegio, contraddirne l'essenza, obliterare proprio quel tanto che hanno di poetico e patetico. Dare una forma non durevole a che effettivamente non dura è, si potrebbe dire, l'essenza dell'arte cinematografica. La possibilità di riafferrare con la memoria senso di un'azione cinematografica appr quindi come una qualità intrinseca e inse rabile di questo mezzo d'espressione: esso ta come nessun altro mezzo può l'impr bilità reale di far tornare indietro il te reale, o anche di riportarlo alla memoria tro che per frammenti, esattamente come ta in maniera prepotente e soverchiante il so attuale di un tempo reale tutto carico ansioso d'eventi.

Un'impressione d'insieme, e una conf di frammenti che è tuttavia impossibile comporre in un insieme, è quel che rim dopo il migliore e il più commovente dei f Ci si può, naturalmente, ricordare la s del *Potemkin* in cui il marinaio prend mano il pezzo di carne brulicante di ve o quella famosa della scalinata; o ci si ricordare della delicata maniera romantica gli *Enfants du Paradis*. Ma, nel provoca ricordo, siamo immediatamente coscienti fatto che non abbiamo lì l'immagine che scitò l'emozione estetica, bensì ciò che n mane: pezzi sparsi, *disjecta membra*. L'e zione era nel seguito d'impressioni che a mo quando vedemmo il film, e ora è tra sa per sempre: ripeterla — rivedere il — non la risuscita né arricchisce, perch tratterà sempre di una ripetizione in f alla quale la «prima volta» rimarrà, per q to si faccia, la vera e genuina. Questo n mai il caso di una poesia, di una musi di una pittura: certo, possiamo rileggere to volte il XXVI canto dell'*Inferno* s provare altro che fredda ammirazione: la volta che, in noi, i versi si mettono a vere, è una volta *nuova*, nella quale pr tano e si fondono tutti i significati arm col mito dell'Ulisse dantesco dei quali nel frattempo, abbiamo potuto avere rienza.

Il ricordo di una sonata o di un qu può essere quanto si voglia incerto e f

Fondazione Ugo Spirito

mentario. Ma, per una ragione che riguarda la natura stessa dell'oggetto, lì manteniamo il possesso del tutto malgrado il fatto che molti dei particolari ci sfuggono: alcune misure di Mozart sono sempre Mozart, e un giallo di Van Gogh è Van Gogh. Perché? Perché in quelle opere si tratta sempre e soltanto del significato, ed è a tale significato che continuamente rimanda la materialità del suono o del colore: questa pura qualità è quel che rimane impresso nella memoria. Mentre la memoria del cinema è memoria di fatti finti in modo che il senso sembri esservi incorporato a tal punto da far tutt'uno con il loro movimento apparente, sicché non esiste che in quello. In realtà, le immagini cinematografiche non hanno un senso, ma solo una direzione, che è la direzione irreversibile del loro momentaneo prodursi. Per questo la memoria non può ravvivarle, come non può ravvivare gli eventi passati del tempo reale se non interviene il miracolo della reviviscenza descritto da Proust, oppure la scoperta improvvisa del loro senso e valore: della loro verità vera.

Simili metamorfosi, conversioni e illuminazioni sono il sigillo di quella che si chiama la «vita spirituale»: l'esperienza del tempo su cui si fondano non rinvia al tempo materialmente vissuto, ma a ciò che, nel tempo, abolisce precisamente le discontinuità, gli oblii, gli errori e le opacità del tempo vissuto. Mentre è la possibilità di abbandonarsi a un tempo fittizio straordinariamente simile al vero — ma straordinariamente più intenso — che c'incanta nel film; e quel tempo finto, una volta trascorso, ci lascia con una fame insaziabile di tempo vero, tutto pieno, corporeo, godibile e, per così dire, percorribile. La catarsi del reale in una forma irreale, che è il proprio dell'arte quale l'abbiamo conosciuta finora, al cinema non ha luogo.

SI È DETTO che «la gioia che ci dà il cinema consiste nella rivelazione della qualità fotogenica degli oggetti in movimento».

Forse, più che «gioia», «eccitazione» è la parola adatta a descrivere l'impressione che ci fece la prima immagine di una locomotiva lanciata a tutta corsa che vedemmo sullo schermo. Eccitazione per che cosa? Per il fatto — altrettanto magico quanto destinato a rimanere eternamente infantile nella sua essenza — che lì vedevamo una cosa mai prima vista: l'azione in sé e per sé, il movimento puro e semplice, avulso da ogni contesto di realtà che lo invischiasse, mostrato immediatamente nella sua assolutezza, quale non può mai essere nella percezione ordinaria.

Tranne in momenti di emozione violenta, come per esempio quando, nell'attraversare una strada, un'automobile lanciata a tutta corsa per poco non c'investe, oppure quando una persona invade il campo della nostra coscienza con gesti e grida concitate, nella vita reale non vediamo mai dei movimenti puri. Bisogna anzi dire che — contrariamente all'opinione di certuni — il movimento, l'azione netta, non sono la parte più importante della nostra esperienza del reale, ma rappresentano solo i momenti in cui il mondo esterno assume per noi il carattere di un'aggressività febbrile, ci minaccia o ci esalta con la sua presenza senza lasciarci il tempo di pensare ad altro che all'occasione incombente, al pericolo o alla promessa imminenti con cui essa ci assale.

Tali momenti — importa notarlo — sono però anche momenti di grande certezza, in cui il mondo si riduce a un'intensissima attesa, a una scelta semplicissima, alla questione di evitare o afferrare con prontezza ciò che ci passa accanto, o anche di aspettare febbrilmente ciò che ci capiterà; l'inerzia abituale delle cose, la flaccidità del tempo ordinario sembrano allora vinte. Il fascino del pericolo, del rischio, del gioco d'azzardo, dell'azione violenta sta in questa grande semplificazione del mondo che in essi è insita: è legato all'istinto che porta l'individuo a tentar di possedere la vita senza indugi nell'occasione fisica, come un oggetto, possedendone insieme, d'un sol colpo, il senso. Ora, il mondo è *anche*, certamente, quale si presenta in tali momenti di frenesia: tutto presente, tutto da ghermire o da evitare, e radicalmente insensato nel suo accadere. Perciò quell'istinto può — a seconda delle circostanze — essere acquetato dalle ragioni del cuore e della mente, op-

Fondazione Alfred Lewin

pure ipnotizzato dalle emozioni collettive, dagl'incantesimi e dai meccanismi; ma vinto, mai. Il cinema è appunto l'arte d'ipnotizzarlo momentaneamente offrendogli sfogo precario in un mondo d'ombre in movimento; ed è anche un modo di abbandonarsi alla convinzione che vivere significa essere coinvolti in un seguito indefinito di casi materiali e che il mondo è privo di qualsiasi senso stabile.

NELLA VITA REALE, comunque, il movimento è sempre subordinato a qualcosa d'altro, si presenta sempre nel contesto dei molti altri segni e avvertimenti che ci vengono dal mondo esterno: isolato, significa molto poco. Quando, per esempio, vediamo delle persone gesticolare e muoversi dietro i vetri di una finestra dall'altra parte della strada, i loro movimenti ci appaiono segni certissimi di qualcosa e, al tempo stesso, vaghi al punto da essere enigmatici. Quei gesti sono l'effetto finale di sentimenti, intenzioni e scopi di varia specie, e non possiamo saperne nulla di preciso se non sappiamo quello che c'è dietro: anche se arrivassimo a capire attraverso i gesti quel che significano nell'immediato, rimarrebbe da sapere quel che significa ciò che abbiamo capito nella trama dei giorni di quella gente, e della loro esistenza tutta quanta. Eppure, lo spettacolo è affascinante. Quella pantomima significa certamente qualcosa, visto che i gesti esteriori sono i sintomi più chiari e meno equivocabili delle intenzioni ed emozioni attuali di una persona: il risultato ultimo della sua vita interiore, per così dire. Quindi non possiamo fare a meno di speculare intorno a quella muta agitazione, a quello spettacolo così puro che può avere un numero quasi infinito di significati, e tuttavia — esattamente come l'ambiguità irritante di un indovinello — indica insistentemente di non averne che uno. Al tempo stesso sappiamo che, ignorando come ignoriamo il loro contesto reale, non potremo mai, sulle tracce di quei gesti incoerenti, arrivare a sapere quel che essi realmente significano per quelle persone. Dal motivo all'atto, è passato un tratto di tempo che non si può far tornare indietro. Solo quando i gesti sono estremamente espliciti possiamo attaccar pra delle etichette vaghe come «coll «amore» e simili. E solo quando gli at no francamente atti di violenza essi div no indicazioni assolutamente certe, anc i motivi della violenza ci rimangono nas

Nel contesto vivo dell'esperienza, i menti, le azioni, l'aspetto con cui si p tano normalmente le cose, non sono fatti più ambigui: sono anche i meno ficativi. Quel che importa è ciò che p e ciò che segue quelle manifestazioni i gabili: le ragioni, i motivi, il senso sost le del loro apparire, i significati che pos leggervi alla luce di quella qualsiasi con za che ci è data degli uomini, della dei fatti culturali. Nel film (e la sua consiste essenzialmente, se non unica in questo), il campo della coscienza è mente occupato da gesti, azioni, movi segni esteriori; e questi aspetti fugac mondo son fatti apparire non solo dot una certezza suprema, ma anche come go stesso di ogni significato. Tutto ci non può essere indicato da un gesto o lo stesso) da un'espressione verbale pur te utilitaria e funzionale (in rapporto al medesimo) è escluso per principio dallo mo. Malgrado i tentativi che si fanno s di nuovo per far dire al film più che no sa effettivamente dire, il film riuscito — lo che «prende» perché riesce a sostit tempo reale il tempo finto della sua azi è il film in cui le immagini si susseguo condo la loro logica elementare e non do intenzioni complesse. Il risultato è tamente affascinante per tutto quello mane in noi di primitivo e d'infantile.

Nella vita reale, amiamo; «amiamo d re», come dice Sant'Agostino; c'interr mo sull'amore e non siamo mai sicu l'amore e di ciò che l'amore significa. schermo, l'eroe e l'eroina *fanno* l'amore to e basta.

L'OCCHIO dell'obbiettivo è veram come diceva uno *slogan* pubblicit l'«occhio del mondo»: l'occhio di nes di tutti. Ci dà una specie di percezion luta che nella realtà non è possibile, in

la percezione reale è per natura complessa, mpre accompagnata dalla ricchezza e, in- me, dall'incertezza di una coscienza indi- duale. Nella vita reale, non possiamo mai varci in una situazione di completa este- rità rispetto al mondo degli oggetti e del- persone: vi stiamo dentro, sempre coin- lti con gli affetti e con la mente. Ma la fo- grafia è un'operazione di magia meccanica r cui ci è dato estraniarci dal mondo e os- rvarlo dal difuori, sicché, invece di vederlo ltanto, noi possiamo (per la prima volta) ardarlo obbiettivamente: tenerlo *sotto* gli chi.

In questo singolare privilegio consistono il tere magnetico e l'importanza enorme del- bbiettivo come strumento. Ma il privilegio na anche il limite che l'obbiettivo non può i oltrepassare: *praticamente* illimitata, la gia dell'obbiettivo è anche per sempre chiu- nella presentazione dell'apparenza fisica lle cose *isolata da tutto il resto*. Il linguag- proprio dell'obbiettivo è il linguaggio del- parvenze fisiche, ed è il linguaggio più ele- ntare che possiamo concepire: il minimo mun denominatore di tutte le possibilità pressive dell'uomo. Elementare e comune al nto da essere, di fatto, l'idioma stesso del- articolato: l'idioma di un Calibano che si se perfettamente adattato a un mondo fat- to di ombre e di atti fugaci, purgato d'ogni spirito malizioso e d'ogni demone.

Le fotografie di disastri, personaggi politici, donne formose che vediamo nei rotocalchi, si suppone che abbiano la funzione di « portare il mondo fino a noi ». Ma ciò che quelle immagini effettivamente compiono è una funzione assai inumana: trasformano persone ed eventi reali in oggetti di puro sguardo, avulsi da ogni contesto vivo e da ogni significato men che elementare grazie alla chirurgia dell'obbiettivo. Sicché possiamo guardare senza vedere, afferrare senza capire, essere eccitati senza provare in realtà alcun sentimento particolare. L'immagine fotografica abolisce decisamente la densità e l'ambiguità degli eventi reali, isolandoli dalle paure, aspettative, desideri, idee e conflitti d'idee che ad essi ci legano e che ne costituiscono il senso. Ridotte a immagini nette, le cose diventano infinitamente più evidenti e, al tempo stesso, infinitamente più insignificanti che non possano mai essere in realtà. Quel che alla fine abbiamo è davvero la « pellicola » della vita. Piuttosto che portato fino a noi, il mondo è stato efficacemente « fatto fuori ».

L'occhio dell'obbiettivo ci offre questa cosa straordinaria: il mondo disinfettato dalla coscienza.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

1959

Elémire Zolla

Notte e giorno

Fra le tenebre di questa camera dorme Cecilia. Né solo tenebre occupano lo spazio, né solo in esse giace un corpo dormiente se talvolta un lieve affanno o un mormorio a labbra semichiuse, esalante, fanno disuguale il respiro: intermittenze che sono spie di esseri presenti seppure invisibili, accaniti l'uno contro l'altro.

L'orologio segna le tre del mattino con le dita fosforescenti, ma in altri tempi è assorta Cecilia, dove lampeggiano sterminate vicende nel transito d'un istante o altre si sfioccano lentissime in un intervallo invalicabile. È l'impasto di bile e carne sfilacciata e grano appastato e vino inacidente nel moto di fiore carnivoro dello stomaco di Cecilia a smuovere in lei il ricordo, anzi a farsi ricordo e previsione, a trasmettersi in una teoria di segnali, di emblemi, come lo stringersi del pugno sotto il cuscino o l'arcuarsi del piede che solleva il lenzuolo. Tutto un saettar di luci: traiettorie ed improvvisi bengala nella notte dapprima vedremo, e poi alla loro incerta luce profilarsi i volti e gli oggetti del sogno. Le carni, il pane ed il vino diventano persone: al momento in cui si trasformano in nauseosa poltiglia la loro anima si spicca per diventare una figura umana: il compagno del corso di cartellone con cui ella si chiudeva per ore nello stanzino a « far tutto tranne una cosa », poi il primo amante, l'altro compagno che la faceva vergognare di essere « una piccola borghese », o Matteo e infine lui, Dionigi, che rivede come in altri sogni seduto sulle gradinate dell'arena di Tarascona, mentre ella viene accostata da sua madre che la rovescia e le estrae il cuore con la mano anzi con il suo lungo braccio infilato nella va gina fruga per riemergere tenendo un liqua me compatto fra le dita e Cecilia, così umi liata, ma non sentendo umiliazione (di que sto ha una trionfante sicurezza), grida a lu che è seduto insieme al suo costante amico proprio con lo stesso Matteo: « Non potet restarvene seduti così, laggiù ». Ma la voce l smuore. Poi ancora, ella si trova in una ma celleria fra uomini intabarrati, decisi a sgoz zarla, e fra loro vede suo padre e dice « *Gangster* ».

Le prime luci fugano le tenebre, altra ti rannide s'impone su Cecilia alfine svelata nel la grigia chiarità. Non già i tracciati nell notte del sogno ora conviene scrutare e de cifrare, ma il corpo. Adusate al dolore do vevano essere le donne della stirpe di Cecili se sul volto citrigno sono segnati languor con pena in quest'ora mattutina, quasi che i sangue in lei sappia che questa da quell rampolla e già vi è confusa fin dal nascere anche quando l'umido piacere sembri pur d'ogni apprensione, spavaldo tremante amor

Il sole imperversa di fuori e un'altra me tamorfosi consegue, Cecilia si desta staccan dosi visibilmente dall'antica saggezza del san gue, mostrando un volto seccato, ironico biecamente allegro mentre si sporge a guar dar l'ora segnata sull'orologio sopra il ta volino. Mentre s'alza pare una greve ma

Questo è il primo capitolo di un romanz che uscirà prossimamento col titolo Cecili o la disattenzione.

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

QUESTI RAGAZZI

SEMBRA che la ventenne Shelag Delaney abbia scritto *A Taste of Honey* (tradotto in italiano "Sapore di miele"; ma sarebbe letteralmente "Un tantino di miele", cioè una punta di dolce in molta amarezza) dopo aver visto una commedia a successo di Terence Rattigan e essersi detta che se quella era una buona commedia, lei ne poteva fare una anche migliore. Non diversamente Françoise Sagan dinanzi alla produzione in serie di romanzi cinico-sentimentali in Francia.

Ma chi gliel'aveva detto, a Shelag Delaney, che quella di Rattigan era una buona commedia, anzi un paragone di commedia? Il pubblico, evidentemente, e la critica dei giornali: gli adulti, insomma. Il successo. Qui si vede la trappola tesa sotto i passi dei ragazzi e ragazze del nostro tempo, e si vedono anche la grande ingenuità e la grande astuzia con la quale essi vanno a caderci, d'un piede lesto e risoluto. Perché si potrebbe dire: come mai la signorina Delaney, avendo un certo interesse per il teatro (e anche un certo talento: l'impianto della sua commediola lo dimostra) non ha pensato a misurarsi con O' Casey, con Synge, con Shaw per cominciare (visto che è d'origine irlandese) e, per finire, anche con Shakespeare? Ma è evidente: perché quelli non sono autori a successo e non stanno lì davanti, pronti a essere imitati. Appartengono al mondo teorico e domenicale della cultura, non al pratico mondo di tutti i giorni: hanno scritto libri, non commedie di cui si parla in giro, nel giro in cui si vive. «Shakespeare: quello ha detto tutto, lui», osserva l'eroina di *Sapore di miele*: cioè è diventato completamente inutile; mentre la signorina Delaney vuol dire soltanto quello che le esce di dire. E a paragone di quel che lei sa di poter dire, Rattigan, naturalmente, non ha detto nulla di nulla: è un meccanismo ben montato sull'armatura di un discorso completamente convenzionale e *non vero*. Dunque, avendo noi, Shelag Delaney, certamente qualcosa da dire, sapendo con certezza che la vita di tutti i giorni non è fatta come racconta il signor Rattigan e che la gente vera non parla per niente come i suoi manichini *middle class*, non abbiamo che da prendere il meccanismo e farlo funzionare con i nostri fatti veri e il nostro franco linguaggio. E in men che non si dica, questa ragazza ha scritto *A Taste of Honey*, commedia infinitamente migliore di ogni Rattigan e che tuttavia vale pochino.

I nostri giorni rigurgitano di simili precoci *success stories*: di simili abbagli giovanili presi per buoni. Gli è che il mondo degli adulti, il mondo che sta sotto il naso, davanti agli occhi e a portata d'orecchio dei giovani, il mondo che stordisce, abbacina e assorda, non vale assolutamente nulla. Ma, dicono loro: questo è il mondo, no? E' in questo che bisogna affermarsi, *ergo* con questo che bisogna misurarsi. Il sillogismo è cinico alla radice: elude, per cominciare, la domanda se quei modelli valgano qualcosa, anzi ammette senz'altro che non valgon nulla; comporta la scelta deliberata della facilità, la preferenza deliberatamente data al successo come a un'evidenza prima, fondamento assiomatico dell'agire. Ma è anche ingenuo, e conduce a una serie inestricabile di equivoci e di errori fatali: in primissimo luogo, uccide la giovinezza, ed è un misfatto che strappa il cuore; in secondo luogo, condanna alla mediocrità.

Perché insomma, vogliamo vederla, la signorina Delaney, alla sua seconda commedia: avendo superato di gran lunga Rattigan con la prima, e tuttavia avendolo preso a paragone, con la seconda gli si avvicinerà un po' di più, e la terza risulterà assai probabilmente inferiore al modello. Questo proprio perché la nostra precoce inglesina vuol fare sempre meglio e, sulla strada che ha imboccato di primo impulso, far sempre meglio significa far peggio ogni volta. E anche perché, se tanto mi dà tanto, Rattigan il mestiere lo sa meglio di lei, e l'ha imparato *the hard way*, non c'è mica arrivato con un colpo d'ala.

Ma d'altro canto, al livello dell'esperienza quotidiana, dei comportamenti ordinari, dei valori correnti, quale lezione ha ricevuto Shelag Delaney se non che appunto bisogna uscire a ogni costo dall'anonimo, il successo è ciò che conta, e i quattrini sono la misura tangibile del successo? Se tale è lo scopo, perché avrebbe dovuto scegliere la via più difficile per ottenerlo? Lei, alla fine, non ha fatto che buttarsi d'impulso e d'impeto sulla via tracciata, nel mondo che s'è trovato dinanzi. E adesso è in trappola.

Già adesso, al primo passo. *Sapore di miele* è una commedia mezza riuscita e in sostanza molto debole. Riuscita per quanto riguarda, più che la situazione, il linguaggio. La giovincella Jo, figlia di una madre sventatissima, facile, egoista e volgare, una mezza prostituta, parla il linguaggio della sua situazione, ed è anche il normale prodotto di una tal madre: anche lei, al primo marinaio (e per giunta nero) che le capita, si lascia mettere incinta. Da quel mondo, non c'è uscita. E tuttavia, lei vuol altro: vuole l'amore, il calore, la schiettezza. La madre non gliel'ha date, queste cose, e il marinaio gliene ha dato solo l'illusione. Le arriva in casa un giovane che non vuole niente da lei, solo proteggerla e dare un senso al proprio vivere, dato che anche lui è disperato: omosessuale e vagabondo. Lui tiene in ordine la casa e fa da mangiare, lei lavora. Ma quell'affetto gratuito, quella gentilezza senza corpo, quel volersi salvar l'anima a sue spese, le danno ai nervi, la rendono isterica. Finché deve nascere il bambino, e scriteriata com'è, insopportabile com'è, la madre torna a prender cura della figlia, e il povero giovane solitario è messo alla porta. Nel bambino, le due donne troveranno una qualche redenzione. L'ultima parte della commedia, a forza di immagini natalizie, di amor materno, di esaltazione della maternità, non è "un tantino di miele": è una colata di melassa. Ma il titolo rimane sarcastico, come a dire: «bella consolazione...».

In questa melassa termina l'odissea di Shelag Delaney e della sua eroina, che eran partite per denunciare crudamente la crudezza dell'esistenza, per andar diritto alla verità brutale e farla finita con le belle parole, e arrivano a scoprire non la sostanza, bensì la rozza apparenza delle cose. Dalla quale è naturale che si rifugino nel sentimentalismo, che è anch'esso una forma di rozzezza, la più appropriata a esprimere la verità ultima d'un mondo siffatto. Alla fine, queste due ragazze ci commuovono: non per il miele che spandono, ma per l'impulso cocciuto che le mena d'errore in errore.

La commedia è ben recitata da Vivi Gioi, che è la madre; meno bene da Elisa Mainardi, che è la ragazza Jo; passabilmente da Renzo Giovampietro, Carlo Giuffrè e Marcello Tusco.

NICOLA CHIAROMONTE

POLTRONA

Serghiei Bondarciuk è il primo attore russo che prende parte a un film di produzione straniera: *Era notte a Roma*, di Roberto Rossellini. Nel film, egli sarà un sergente russo che viene ucciso, insieme con un inglese e un americano, in un lager tedesco. Bondarciuk conobbe Rossellini e Amidei a Venezia. Lesse la sceneggiatura, gli piacque. «C'era però un punto che non funzionava — dice —. Il mio personaggio è un vero tipo russo: sa fare di tutto, è operaio, contadino, suona la fisarmonica, alleva un tacchino con le proprie mani. Secondo la parte, dopo avere allevato il tacchino, io avrei dovuto mangiarlo. Impossibile: da noi nessuno mangerebbe un tacchino allevato con le proprie mani». Serghiei Bondarciuk è arrivato a Roma in questi giorni.

Chi è? Ecco una dichiarazione di Simone Signoret, alla rivista americana *Look*: «Conosco una grande attrice europea che dedica ventiquattro ore su ventiquattro al suo corpo, il suo viso, il suo conto in banca. Il marito deve prendere appuntamento con lei con molti giorni d'anticipo, se vuol compiere il proprio dovere coniugale».

Maurice Chevalier ha fatto pubblicare nell'ultimo numero del settimanale americano *Variety*, a pagina intera, questa semplice frase: "Viva l'America!".

Einstein,, Santayana, Freud, Russel, Trotsky e infine Charlie Chaplin sono, fra gli altri, i personaggi di "Great companions", un libro di Max Eastman, un americano che fa il viaggiatore, il saggista, il conferenziere, e che ha voluto raccogliere in un volume alcuni profili di personaggi diversi ma "uniti fra di loro da un fattore comune, l'intelligenza".



Roma. Tina Louise in barca nel Giardino del lago di Villa Borghese. SANDRO VESPASIANI

MUSICA

IL BACIO SUL GHIACCIO

LE opere di Catalani, anche per effetto della grande stima in cui la tennero musicisti di valore, tendono a idealizzarsi, quando uno da tempo non le ha ascoltate, in una posizione storica leggermente mitica, che poi si trova alquanto diminuita alla nuova ascoltazione, a meno di non poter riascoltare una di quelle edizioni con interpreti eccezionali come le dirigeva Toscanini, nelle quali una vita ora per noi quasi inesplicabile doveva palpitare in queste pagine. Anche adesso, diciamo il vero, siamo andati al Teatro dell'Opera, pieni di amore e di fiducia postuma; anche adesso abbiamo dovuto riconoscere che la strada che condurrà da Verdi alla "seconda primavera del nostro teatro lirico" passa per i valichi alpini della Wally e, più precisamente, per la celebre pagina "Ebbene, ne andrò lontana...". Antonietta Stella l'ha cantata con purezza ammirevole. Lì siamo già vicini, al più commosso e ispirato Puccini, e alla neve della "Bohème". Ma per fare un'opera piena e tutta viva, di quelle pagine ce ne sarebbero volute alquante di più; e invece essa resta un edelweiss solitario in questo paesaggio di nevi su cui il miraggio wagneriano si riflette con un bagliore pallido. Anche il finale dell'opera con la sua valanga, sembra pensato come un "incantesimo della neve" invece che un "incantesimo del fuoco". E' per altro umanamente singolare che questo delicato musicista toscano, minato dallo stesso male di Chopin, condannato a un destino triste e a una fine immatura, abbia vagheggiato la poesia dei ghiacciai anziché il sole del sud; o meglio abbia subito, per oscura affinità elettiva, il fascino di morte e di amore negato che da essi emanava. Si notano in Catalani alcuni accenti di estenuazione che, anche per il loro gusto *liberty*, presentano strane affinità con certe liriche alpine di Giovanni Bertacchi; per esempio con quella intitolata "Nella grotta del Morterasch" dove il poeta bacia il ghiaccio: «E sul cristallo livido - premetti il labbro...».

Questo "bacio sul ghiaccio" è in fondo anche il motivo dominante della Wally di Catalani: ed è un motivo di esperienza vissuta, oggi si direbbe "esistenziale" che conferisce indubbiamente al suo ultimo spartito qualche cosa di autentico, anche se si esprima forse meglio nei due preludi al III e al IV atto, — tanto cari alla bacchetta di Toscanini, dai quali prendeva le mosse l'allora rinascente sinfonismo italiano. (Il preludio del III atto, col titolo "A sera", insieme con il Notturno e la Novelletta di Martucci e il Sogno di Ratcliff, rappresentò lungamente l'*italianità* nei programmi anteguerra dell'Augusteo, prima della *nouvelle vague* dei Novecentisti).

Ma, a parte queste primizie del sinfonismo, le vere e proprie strutture operistiche della Wally sono gracili, debole il taglio dei quadri, le idee musicali poche ed esangui, la caratterizzazione pressoché inesistente, ad eccezione del *ländler* nel II atto: tanto da potersi dire che se le cose migliori dello spartito vanno verso Puccini, molte altre inaugurano lo stanco e vacuo melodiare del tardo Mascagni o del men felice Zandonai, per tacere dei molti epigoni.

Questa edizione romana della Wally ha avuto la fortuna di stare nelle mani solide e sicure di Franco Capuana, conscio della migliore tradizione interpretativa di quest'opera, sensibilissimo nel dare mordente alle pagine più belle, contenendo l'esecuzione in una sorvegliatissima misura di gusto anche per i cantanti; fra i quali, oltre a quello della Stella, vanno fatti i nomi del tenore Limarilli, del baritono Guelfi e del basso Colella.

Nel pomeriggio della stessa domenica si è avuto all'Auditorio un concerto diretto dal maestro svizzero Peter Maag. Il richiamo del programma con musiche di Ciaicowski e Schumann, nonché l'intervento del pianista Aprea hanno avuto ragione della pioggia diluviale affollando le migliaia di posti della grande sala. Tito Aprea ha conseguito nel 2. Concerto di Ciaicowski una splendida affermazione che lo mette al primo piano del concertismo internazionale. Egli possiede doti eminentemente costruttive, con cui sa afferrare e affascinare l'uditorio con una tecnica brillante ed energica, ma, quando occorre, anche di un tocco sognante e vellutato. Il popolare Concerto di Ciaicowski, presentato con così robusta interpretazione, senza scivolamenti nel banale, ma anche con grande ricchezza di luci sonore e di chiaroscuri, e una forte carica emotiva, ha fruttato all'insigne pianista un vero trionfo. Egli è uscito dalla notevole fatica fisica e nervosa dell'esecuzione con energie fresche e intatte; tanto da poter subito appagare le insistenti richieste di bis, presentando l'altro versante della sua arte pianistica nelle stupende variazioni di Mozart su tema di Duport.

Il direttore Peter Maag che aveva iniziato il programma con la Suite di Ciaicowski dal balletto "la Fata Schiaccianoci" (deliziosa non meno che geniale) lo ha chiuso con una pregevole interpretazione (per quello che la preparazione orchestrale poteva consentire) della II Sinfonia di Schumann, in do magg. op. 61, tanto significativa e densa, quanto poco eseguita.

Lo Schumann sinfonista, una volta soggetto a tante cauzioni e riserve sulle sue doti di strumentatore, ha finito con l'imporsi alla generale ammirazione del gusto e alla considerazione della critica. Anche questa Seconda Sinfonia, solcata di presagi e con un bellissimo Adagio dagli accenti quasi mahleriani, è ormai entrata nel più attraente repertorio dei concerti e vi prenderà stanza, come fanno ben presagire le felici accoglienze che ora ha riportato.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

ESTETICA E ASTROLOGIA

VENT'ANNI fa, per i giovani il cinema costituiva ancora un problema: non un problema pratico, com'è diventato ai nostri giorni, ma un problema, come appunto si diceva nelle scuole, di natura teoretica. La grande preoccupazione, comune ai discepoli ed ai maestri di quella generazione, non era di stabilire quanto potesse costare un film, ma che cosa fosse un film. Più in generale, prima di tentare le vie del successo, l'apprendista si sentiva obbligato ad acquisire certe nozioni indispensabili di estetica; e doveva rispondere, con approssimativa esattezza, alla questione relativamente lontana «se il cinema sia un'arte e perché». Bisogna ammettere che la domanda non rispondeva ad un concetto rigoroso né dell'arte né del cinema, e confondeva una forma assoluta con una tecnica particolare.

Ma il cinema combatteva allora per la sua autonomia. E tutte le indagini che si venivano svolgendo intorno alla grammatica del film, al montaggio, all'arte delle immagini in movimento, miravano semplicemente a decretare la sua originalità espressiva, affrancandolo dalla condizione un po' umile del mezzo meccanico, che gli rimaneva fastidiosamente associato. Quante inquietudini delicate e fuor di proposito. Ci si rende conto, oggi, del tempo perduto in quel lavorio critico, quando si visita una qualsiasi mostra d'arte, e si vede senz'ombra di stupore il materiale meno prezioso, che so, il chiodo di ferro o la tela di sacco, elevato alla nobiltà del linguaggio figurativo. Al confronto il primo piano di Greta Garbo, benché non sia facile distinguerlo da una riproduzione fotografica, rivela di colpo e quasi per incanto quel carattere di liricità, strettamente moderno, che invano si cercherebbe tra i rottami delle forme astratte. Si dirà che Greta Garbo aveva per suo conto l'incomparabile facoltà di prestare, letteralmente, un profilo alle immagini confuse della bellezza femminile, che lo spirito del tempo proponeva: un profilo in qualche modo unico e, quindi, esteticamente imperativo. Nondimeno il suo destino era cinematografico e in nessun caso si sarebbe potuto compiere senza l'intervento della macchina da presa.

Col tempo il cinema ha acquistato il dominio dei suoi mezzi espressivi, e la consapevolezza della sua indipendenza; ma ha perduto di dignità morale. Gli anziani che furono spinti al cinema dall'impulso combattivo come a una frontiera avanzata dell'arte, adesso non chiedono che di ricevere i profitti della vittoria. E i giovani credono semplicemente d'aver diritto alla loro parte di benessere. La sola questione che si dibatta oggi nel cinema con vero interesse è quella che riguarda il suo ordinamento commerciale. Sfortunatamente, la scienza economica, se è una scienza esatta, non ha ancora saputo applicare l'esattezza dei suoi calcoli al mercato dei valori cinematografici. Per quanto si studi la tendenza dei consumi voluttuari, nessuno riuscirà mai a capire che genere di voluttà superiore offra un film biblico al buon cittadino, che non trova una differenza apprezzabile tra la regina di Saba e Cleopatra. Non solo è il caso di affermare che se il naso della regina di Saba fosse stato più corto di un centimetro, la storia del cinema italiano avrebbe seguito un corso diverso; ma si deve aggiungere che ogni naso, persino il più fotogenico, ha la sua storia personale, che finisce in tristezza.

L'inferno dell'arte è lastricato di buone intenzioni; il paradiso del commercio non è lastricato affatto, perché le intenzioni cattive ritornano subito polvere. Quando il cinema rinuncia ad ogni pretesa artistica, si libera nello stesso tempo da ogni regola morale. Questo non vuol dire che i suoi affari vadano necessariamente meglio; vuol dire solo che nella speranza di migliorarli essa s'affida al caso. Le previsioni però diventano impossibili per il senso comune, e l'unica scienza che se lo può permettere, rimane l'astrologia.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Alfred Lewin

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

FABBRICANTI DI NULLA

COM'E' noto, un cervello elettronico perfezionato può già scrivere poesia, comporre musica, giocare abbastanza bene a scacchi: nulla si oppone a che escogiti anche drammi, commedie e farse; bisogna trovare un operatore capace di formulare nel linguaggio che la macchina può capire, quello della logistica, la poetica-base da cui poi dedurre lo schema delle situazioni da svolgere. Ora, tale poetica è già disponibile nella produzione letteraria corrente: basterebbe sintetizzarla una volta per tutte in termini logico-matematici e ne uscirebbero opere teatrali (o prose di romanzi) perfettamente accettabili.

Come gli specialisti di cibernetica tuttavia vi spiegheranno, il limite operativo di tali prodigiose macchine è che possano eseguire combinazioni straordinariamente complicate, da dar l'impressione d'essere imprevedibili; ma non possono inventare nulla: sono cioè incapaci di comunicare qualcosa di nuovo, mentre l'essenza e il pregio della comunicazione umana è che, in essa, il nuovo appare continuamente, anche contro la volontà del soggetto. Tranne che il soggetto sia lui stesso ridotto (per motivi che possono andare dall'ambizione di riuscire all'abitudine inveterata e alla stupidità congenita) a una condizione macchinale. Nel qual caso rimane alla macchina il privilegio di una capacità intellettiva prodigiosa e di un funzionamento infallibile: la macchina, infatti, è capace di accorgersi dei propri errori e di correggerli, fatto alquanto raro fra gli uomini.

Nove decimi, se non novantanove centesimi, della produzione teatrale contemporanea (per non parlare della vita politica e sociale) si trovano oggi in questa situazione di comica inferiorità rispetto alla macchina. Il produttore opera, cioè, secondo criteri macchinali, ma la macchina di cui si serve funziona poi secondo criteri artigianali. Ciò conduce a ogni sorta di errori, e sopratutto a una gran noia.

La situazione merita attento esame. Brevemente detto, quel che accade è questo: lo scrittore (per ragioni che sarebbe lungo illustrare) parte dal presupposto che il mondo sia una gran macchina, dal funzionamento tuttavia estremamente complicato e non perfettamente spiegabile. Il problema è di esemplificare tale funzionamento con l'aiuto di un modello di macchina che imiti per quanto possibile il meccanismo universale. Nel caso specifico tale macchina riguarda i moventi delle azioni umane e i loro reciproci effetti. Importante non è capirli, tali moventi e tali effetti: a parte che è difficile, un tale sforzo non riuscirebbe mai ad altro che a un'interpretazione soggettiva; mentre, per essere sicuri di non sconfinare nell'irreale, e per convincere lo spettatore (o il lettore) quanto meno della verisimiglianza della propria interpretazione, bisogna rimanere sul terreno scarso ma sicuro dell'obbiettività. In altri termini, quale che sia l'immagine della psiche umana che si propone, per essere accettabile bisogna che essa partecipi della natura della Gran Macchina il cui moto si tratta di imitare: che sia proposta in termini di cause e effetti, sia cioè di natura meccanica anch'essa. Ciò basterà ad assicurarne la verità, almeno parziale. A ottenere tale verità, soccorre la psicologia scientifica, e particolarmente la psicanalisi con tutti i suoi derivati. Noi faremmo senz'altro datare la possibilità almeno di costruire commedie e romanzi col metodo suddetto dall'invenzione della psicanalisi. Perché il genio di Freud ha consistito nel dare forma scientifica a una veduta dell'animo umano che nella sua intima essenza è romanzesca e visionaria; e non sarebbe anzi assurdo dire che, tale veduta, Freud l'ha desunta essenzialmente dal romanzo: dai presupposti, palesi o celati, della psicologia del romanzo ottocentesco, sistematizzandola e completandola alla luce della filosofia naturalistica implicita in esso come nella scienza positiva. In altri termini, Freud ha capito che nessuna psicologia scientifica poteva render conto del funzionamento della psiche umana se non riusciva ad essere deterministica e dialettica insieme: a spiegare come i moti dell'animo siano al tempo stesso macchinali e ambigui, dando la formula di tale ambigua meccanicità. Qui sta il genio di Freud. Col divulgarsi delle sue teorie, i romanzieri e drammaturghi mediocri ne son rimasti affascinati come colombe dal basilisco.

La situazione che da ciò deriva (e che ha molte altre componenti, beninteso) è molto favorevole alla produzione quantitativa di romanzi e commedie; molto sfavorevole, invece, alla qualità. Ma anche comica per i nostri artefici: essi, infatti, vengono a trovarsi, di fronte al mondo — proprio a quel mondo di ogni giorno, a quella realtà "obbiettiva" che pretendono rappresentare — esattamente nella postura di un'addizionatrice ordinaria di fronte a un cervello elettronico. Battuti a ogni mossa. Nulla può fare che il minimo fatto di cronaca, il minimo incidente della vita reale, non ci appaiano infinitamente più interessanti più suggestivi, più veri, delle loro prolisse macchinazioni. Il mondo reale, poi — il quale dalle loro trame ci appare come un monotono imbroglio di casi insignificanti che se fosse vero non rimarrebbe che suicidarsi — per quanto angoscioso e pesante sia, riacquista al paragone una meravigliosa ricchezza e freschezza.

A paragone, poi, di questi fabbricanti di nulla, i vecchi artigiani del teatro, Dumas, Scribe, Sardou, Bernstein, diventano dei colossi. Essi, infatti, non montavano macchine né pretendevano rappresentare la realtà: volevano semplicemente commuovere a qualunque costo; per ciò ottenere, si servivano non di fatti, ma di miti sentimentali: la cortigiana innamorata, la donna fatale, le oscure mene dei principi, la durezza dei plutocrati ecc. Il loro linguaggio poteva essere turgido e convenzionale, ma le loro trame, essendo autenticamente immaginarie, avevano un loro potere d'illusione, riuscivano a trascinare il pubblico fuori dalla realtà ordinaria, che era il loro scopo.

Affatturazioni come *Lucy Crown*, di Irwin Shaw e Jean-Pierre Aumont, (montato con gran cura dalla compagnia di Luigi Cimara e Laura Adani) invece, riescono solo a farci sentire che questo genere di teatro ha ormai durato abbastanza, anche dal punto di vista del pubblico. Vi si tratta del complesso dei complessi: quello causato in un ragazzo tredicenne dall'aver egli visto, attraverso una finestra mal chiusa, la madre a letto con l'amante; e dall'aver poi il padre, invece di punire la peccatrice, continuato a convivere con lei. Brutto fatto, non c'è che dire, e che potrebbe avere un numero illimitato di conseguenze diversissime per il ragazzo: farne un asceta o un dittatore sadico, un giudice rigoroso o un poeta maledetto, un genio o un cretino qualsiasi. Il signor Shaw, nel suo romanzo, ha scelto la soluzione psicanaliticamente più probabile, supponendo che il giovane nutrisse un disprezzo inespiabile sia per la madre adultera che per il padre debole, e andasse per il mondo torturando le donne. Fino al giorno in cui ritrova la madre in un bar degli Champs Elysées e il cuore gli si scioglie di commozione al racconto dei patimenti di lei. Una delle frasi più sceme che escono di bocca a questo puritano traumatizzato è, per spiegare il suo trauma alla madre: "La cosa più orribile fu di aver visto sul tuo volto il sorriso della donna appagata". E che espressione voleva che avesse? D'amaro sdegno? A noi tutto questo pare così assurdo o così probabile, a scelta, che non ce n'importa un bel nulla. Ma bisogna dire che Luigi Cimara e Laura Adani recitano benissimo. Accanto a loro, i migliori sono i due ragazzi Renzo Rossi e Laura Menegon.

NICOLA CHIAROMONTE

★

Da una recensione dell'"Amante di Lady Chatterley", nella rivista americana di caccia e pesca *Field and Stream*: «La lettura di questo racconto immaginario della vita quotidiana di un guardiacaccia inglese può riuscire molto interessante per gli appassionati di sport all'aria aperta. Il libro contiene interessanti notizie sul modo di allevare i fagiani, di eliminare gli animali dannosi, di catturare i ladri di selvaggina e su altri lavori e bisogne della professione di guardiacaccia. Purtroppo si è costretti a bordeggiare in mezzo a numerose pagine di contenuto estraneo prima di poter gustare i passaggi in cui viene fatta luce sulla vita di una riserva di caccia nel Midland. Per questo si può tranquillamente concludere che il libro non può sostituire il classico di J. R. Miller: "Il mestiere del guardaboschi"».



Parigi. Valery Lagrange, l'ultima diciassettenne del cinema francese.

MUSICA

IL NATURALE DI VERDI

OGNI volta che si torna ad ascoltare la Forza del Destino, le riserve impallidiscono e l'opera cresce di valore. Scene come il rapidissimo, stringato I Atto, come la presentazione al chiostro di Leonora e la sua vestizione nel II Atto, come il Finale dell'opera, stanno sulle vette del Verdi maggiore; un Verdi che pure trovandosi già in piena crisi di gusto e di stile, ha dato retta ancora una volta a se stesso, al suo "naturale". Certamente, difronte alla stupenda bellezza di alcune pagine di questo spartito, il libretto può apparire impari; e qualcuno magari rimpiangerà che anche in questo caso il Maestro non abbia musicato Shakespeare o Schiller. Eppure un pochino di Shakespeare ci deve essere entrato anche qui, per il fatto che in molte pagine è assai probabile che Verdi abbia qui trasportato della musica che aveva scritto per il Re Lear, poi abbandonato; ed anzi la romanza di Leonora: "Me pellegrina ed orfana" è tolta di peso da un'aria di Cordelia del libretto che il Somma aveva già steso appunto per il Re Lear. E c'è anche un pochino di Schiller; non solo perché la predica di Fra Melitone è presa dal Wallenstein, ma perché il dramma spagnuolo di Saavedra, duca di Rivas, intitolato *Don Alvaro* o *La fuerza del sino*, scende, sia pure indirettamente da Schiller. Anche qui non bisogna esagerare nella facile denigrazione del Saavedra, ma riconoscergli una parte di merito, ricollocandolo nel suo momento storico, che coincise appunto col rovesciarsi in Ispagna dell'ultima ondata del Romanticismo. Con questa ondata penetrò nel teatro spagnuolo lo *Schiksalsdrama* e cioè quel "dramma del destino" che in Germania aveva preso le mosse dalla "Sposa di Messina" di Schiller, diventando poi sempre più tenebroso e demoniaco nei drammi di Zaccaria Werner, — mentre il classico August von Platen ne faceva la parodia nel suo "Edipo romantico" o nella "Forchetta del destino" Riversandosi nella Spagna lo *Schiksalsdrama* si mescola col cattolicesimo iberico. Grecia e Cristianesimo, fato e provvidenza vengono a contrasto in una sorta di cruento *auto sagramental*.

Ed è qui particolarmente che Verdi ha trovato il fatto suo, è qui che ha toccato un punto centrale del suo genio, né troppo dalla parte del melodramma, né troppo da quella del dramma musicale — anzi con pezzi chiusi e strutture di scene straordinariamente felici, immersi nel vasto spartito come in un policromo fluire di vita e di figure. Ma la sua ispirazione poche volte ha spiegato così sovranamente le ali. Le sue melodie struggenti hanno toccato il vertice della purezza diatonica; ed anche la profondissima vena religiosa del Nabucco e dei Lombardi, sembra qui risgorgare purificata e quasi sublimata. Il fatto più singolare della Forza del Destino è che Verdi abbia tenuto a bada in se stesso la crisi di gusto e di stile determinata dall'ascensione dell'astro wagneriano — cui poi in un modo e nell'altro dovrà fare delle concessioni. Qui egli ha ancora la bellezza melodica della Trilogia (che forse un poco perderà poi) ma ha già la maturità strumentale, la finezza armonica che verrà poi — senza ancora abusare del cromatismo (e sottraendosi ad alcune influenze meyerbeeriane che si sentivano nel "Ballo in maschera"). Nella congiuntura di due periodi, mentre l'epoca volgeva a nuove trasformazioni. Verdi riesce a fare il miracolo di fermare il tempo del melodramma, ascoltando il suo vero temperamento musicale, anziché i consigli dell'aggiornamento coi tempi, e prendendo un gusto enorme a questa lunga, popolare narrazione da cantastorie — nella quale peraltro quasi volgarizzava in una materia corrusca, guerresca, militaresca il tema beethoveniano del destino. Eccolo, capovolto nella splendida sinfonia, con le sue quattro note percotenti che continueranno ad ascoltarsi per tutto lo spartito, insieme con gli altri bellissimi leit-motiven.

L'esecuzione ora presentata al Teatro dell'Opera ha avuto due vantaggi: quello di essere in buona parte una edizione fresca per novità di giovani e belle voci: e quello di non discostarsi dalla più genuina tradizione verdiana per la direzione fervida e vigorosa del maestro Gabriele Santini. Una speciale menzione merita il soprano Floriana Cavalli, trionfatrice della serata, che ha fatto breccia anche negli ascoltatori più esigenti per alcune dolcissime inflessioni delicatamente penetranti, oltre che per la robustezza e ricchezza del metallo, di ampio volume anche se non esente da qualche leggera asprezza ma di una drammaticità incontestabile. Quando Floriana Cavalli, che si avvale, oltre a tutto, di un fascino non comune nella persona, nell'espressione e di un perfetto giuoco scenico — avrà bene contemperato questi due poli della soavità e della drammaticità nella sua voce, avremo indubbiamente un'artista lirica su cui si potrà fare grande assegnamento per le maggiori interpretazioni. Ottima impressione abbiamo anche riportato dal giovane tenore parmense Carlo Bergonzi, per la sua voce armoniosa, flessibile, educatissima, gradevolmente ascendente: e anche al basso Ivo Vinchi non possiamo risparmiare le lodi e l'incoraggiamento che meritano le sue doti genuine, passibili di maggiore affinamento.

Il quadro dei cantanti annoverava poi esperti e già apprezzati interpreti di questo spartito, quali Myriam Pirazzini agilmente sicura nella difficile parte di Preziosilla e il baritono GianGiacomo Guelfi, forse un poco troppo esuberante negli accenti e nella generosissima erogazione vocale. Né potevano mancare gli ormai celebri Meletti e Zagonara nelle loro così tipiche caratterizzazioni. Suggestive e perfino di un certo espressionismo rupestre e tempestoso le scene di Parravicini per il chiostro; meno le altre. Nel complesso dunque un'edizione assai pregevole che ha incontrato un pieno favore.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

LA VOLUTTÀ E LA MORTE

COME al solito, il titolo italliano promette un film diverso. *I Vampiri del sesso* non hanno nessuna parentela con Dracula, il mostro che turbava con tanta e così diabolica arte il sonno delle sue giovani vittime. Questi malviventi dimostrano per l'altro sesso un interesse molto indiretto e grossolano, e le loro pratiche sono tutt'altro che magiche. Privi di qualsiasi potere fatale, godono soltanto di quell'immaginazione comune, che serve ad accendere la cieca sete del denaro. La tratta delle bianche non richiede, in effetti, un grado di particolare genialità criminale; per quel poco che ne sappiamo, una specie di brutale discrezione basta ai suoi scopi. Ma gli organizzatori dei nuovi misteri di Parigi commettono imprudenze di tale entità, che lasciano perplessi sulla loro attitudine a svolgere mansioni così fiduciarie. Una benevola sarta sceglie con sicuro discernimento per conto loro, le ragazze e le avvia al luogo segreto, dove si compie l'iniziazione e si provvede al successivo imbarco. Magali Noël guida le ignare candidate nel cammino notturno, curando naturalmente di non destarne i sospetti. Non si sa perché, proprio durante questo breve tragitto, due sicari provocano un incidente abbastanza rumoroso con un giovanotto, che oltre al difetto d'una importuna curiosità possiede anche quello d'una straordinaria resistenza fisica. E' l'inizio d'un gioco serrato e furibondo, difficile da ricostruire nel suo sviluppo logico, ma facile da immaginare nel suo risultato finale. Senza un errore del genere, i vampiri del sesso non sarebbero mai stati scoperti; noi avremmo però dovuto rinunciare al film, che intanto li adopera per il nostro passatempo.

Occorre dir subito che la regia di Edouard Molinaro, questa volta, non è esente da una certa consapevolezza ironica. Tutta occupata dei movimenti esterni, come sembra, dissimula le sue intenzioni nella ricerca continua degli effetti drammatici, dei contrattempi in apparenza casuali, delle minute circostanze che insieme compongono la linea dell'azione, e impediscono d'indagarne la verosimiglianza. E' chiaro che di momento in momento lo spettatore è invitato a credere nelle cose che accadono; ma è ugualmente chiaro che il regista ha di mira la semplice concatenazione degli avvenimenti, non la loro probabilità. Non che il mondo reale della prostituzione lo trovi indifferente, ma si direbbe che lo preoccupi meno della condotta dei suoi personaggi immaginari; o lo preoccupi solo per le strane conseguenze cinematografiche, perfettamente gratuite, che se ne possono dedurre. La prima e più visibile di simili conseguenze si traduce nel forte chiaroscuro prestato al fondo del quadro; il favore dell'ombra imminente permette d'isolare le singole scene e di suddividerle in istanti carichi di trepidazione. Questo spezzettamento dell'attesa in una serie di piccoli brividi risulta sempre efficace, ed è una tecnica che, tenendo lontana la noia, dispone il pubblico al buon umore anche nei frangenti più gravi. L'altra conseguenza non sarebbe meno importante, ma riesce, purtroppo, meno visibile perché la censura ha la deplorevole abitudine d'intervenire nei momenti che, ogni film moderno opportunamente riserva alle fantasie sessuali. E si sa che oggi il cinema francese non può separare il sesso dal sadismo.

Sade non ha inventato la crudeltà né il piacere della crudeltà; a lui spetta il merito d'aver dato un nome letterario a un cattivo istinto, trasformandolo in un cattivo gusto. La sua missione, nel campo della pornografia, fu di supplire al vuoto lasciato dal tramonto delle forme arcadiche. Il cinema, includendo il sadismo nel suo repertorio commerciale, provvede egregiamente ad accelerare la decadenza anche di quest'ultima moda. Il film di Molinaro non è il primo, ma è certo uno dei più evidenti tra quelli che aiutano a capire come un gesto sadico, a parte ogni altra considerazione, sia sempre un gesto infallimente ridicolo.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Ugo La Malfa

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

SARTRE IL SOLITARIO

Parigi, *febbraio*

A pièce la plus mal jouée de Paris, ha detto Jean-Paul Sartre dei *Séquestrés d'Altona,* messi in scena da François Darbon al Théatre de la Renaissance. E, tranne per Serge Reggiani nella parte principale, è esatto. A Parigi, è rarissimo veder recitare così male. Ma non si tratta solo dell'interpretazione. A Parigi, è anche raro vedere un'opera di teatro così mal costruita, così radicalmente sbagliata, concepita talmente a controsenso, come quest'ultima fatica dell'autore di *Huis-Clos* e di *Le Diable et le Bon Dieu.* Ma è anche raro che un'opera tanto sbagliata e tanto mal recitata costringa tuttavia all'attenzione e, alla fine, all'applauso. Ci vuole uno scrittore della forza, della foga e della veracità di Jean-Paul Sartre.

In veste di drammaturgo, dalle *Mains sales a Nekrassov,* passando per *Le Diable et le Bon Dieu,* questo filosofo moralista, castigatore e insieme vittima del proprio secolo, aveva accumulato parecchi sbagli, ordito numerosi sofismi, mortificato in modo talvolta penoso il suo proprio ingegno. Ma non s'era mai gettato così a corpo perduto nell'errore, non aveva mai con tanto impegno giocato per perdere come in questi *Sequestrati,* che sono quasi esattamente il contrario del dramma che egli evidentemente intendeva scrivere, nel senso che l'azione da lui costruita non ha quasi nessun rapporto con quel che egli intende dire e mostrare. Eppure, alla fine, non perde. Alla fine, situato in un ambiente fittizio, al centro di una trama che non c'interessa per un solo momento, vestito di un uniforme (quella della *Reichswehr* hitleriana) che dovrebbe farci fremere e invece ci appare più "storica" di una toga romana o di una armatura medievale, Franz, l'eroe dei *Sequestrati,* riesce a dire l'essenziale di quel che voleva dire, a tenerci attenti per tre ore e mezzo allo sforzo che egli fa per dirlo, contrastato com'è dagl'inciampi e diversioni frapposti dall'autore medesimo sul suo cammino.

Come ormai tutti sanno per aver letto i molti rendiconti apparsi nei giornali, *I sequestrati di Altona* vogliono mostrarci il dramma di un ufficiale tedesco, figlio di un grande capitano d'industria, il quale, dopo la guerra, si è segregato volontariamente da un mondo nel quale quel che egli fu e quel che egli fece durante la guerra non significa più nulla: la Germania di Hitler è svanita e al suo posto c'è un paese prospero e filisteo, fondato sul filisteismo di sempre, quello rappresentato dal signor Geylach padre. Chiuso in una soffitta, vestito di un'uniforme a brandelli, Franz vaneggia febbrilmente sulla Storia, su Hitler, su se stesso, cercando in fondo al suo vaneggiare il modo di mantenere almeno il senso della propria colpa e della propria responsabilità, colpa e responsabilità di cui la potenza del padre è riuscito a esentarlo di fronte agli altri. Cerca, insomma, il senso della nostra storia recente, Franz, e non lo trova; ma, non trovandolo, preferisce la segregazione e la follia metodica alla normalità e alla saggezza di un mondo che non sa consigliargli altro che l'oblio. La follia, d'altronde, è la sola risposta che egli possa trovare agli occhi che lo guardano dal fondo della memoria: gli occhi dei partigiani russi che egli ha torturato e fatto massacrare a Smolensk. Alla fine, dopo una spiegazione col padre, Franz si suicida insieme a lui lanciandosi a pazza corsa sulla Porsche di famiglia. Le ultime parole del dramma sono, ripetute da un registratore, quelle di uno dei discorsi che egli usava rivolgere nella sua soffitta all'immaginario popolo dei Granchi, unico suo uditorio: « Ho preso il secolo sulle mie spalle e ho detto: "Ne risponderò" ».

Ridotto a questo, il dramma di Franz è il nostro dramma, la sua questione quella che gli uomini del nostro tempo sembrano voler ignorare, più ancora che rifiutare di rispondervi. Nella sua essenza, è una questione tragica, giacché non esiste se non è liberamente assunta, ma una volta assunta non comporta altra risposta che assoluta. L'uomo non può vivere senza un'idea che dia senso alla vita: lo diceva anche Cechov. Ora, l'uomo d'oggi pretende precisamente di vivere senza dare nessun senso alla propria vita: in termini sartriani senza bisogno di dare senso alla storia. A una tale abdicazione, l'eroe di Sartre preferisce la follia solitaria, l'ossessione della colpa inespiabile e, finalmente, la morte.

Ma, appena detto questo, si vede che Hitler, la Germania, il capitalismo, la famiglia borghese non hanno che un rapporto tangenziale col vero tema del dramma. Né Hitler né la Germania, infatti, sono delle idee universali, capaci di costituire i termini di un'obbligazione morale: non possono misurare né il bene né il male e, rispetto a loro, il problema della responsabilità non si pone neppure. Chiudendo il proprio universo in quei confini, Franz si condanna *eo ipso* non solo alla follia, ma anche all'insensatezza, e il suo dramma non esiste più. Quanto al capitalismo e alla famiglia borghese, presi come simboli dell'irresponsabilità morale e termini di un dilemma, sono anch'essi deboli: il problema, se c'è problema, sorge molto al di là sia degl'individui che delle istituzioni; quando si sia rifiutata la morale borghese non s'è fatto ancora nulla.

Si dice che Sartre abbia "spaesato" in Germania un dramma che egli avrebbe voluto ambientare nella Francia d'oggi e imperniare sul problema della guerra d'Algeria. E certo, se s'immagina Franz in veste di ufficiale francese in una famiglia della rue de la Pompe, il dramma acquista un'attualità e una violenza di profanazione ben maggiori di quella che gli possono conferire una Germania astratta e una famiglia tedesca di maniera. Ma non per questo il dramma, quello vero, arriverebbe a giustificarsi né, soprattutto a purificarsi fino a toccare l'essenziale. Si avrebbe una polemica più diretta: quando Franz si strappa dal petto le medaglie, ne toglie la carta argentata e comincia a mangiarsele, perché sono di cioccolata e — come egli dice — « me le son guadagnate, sono mie, ho il diritto di mangiarle », oltre che ridere, il pubblico proverebbe un certo brivido. Ma, anche qui, né la Francia, né l'Algeria, né la borghesia di Passy sono delle categorie morali. Se il protagonista le prendesse per tali, si sbaglierebbe e basta: non potrebbe mai giungere a quella zona della coscienza dove nascono le questioni assolute, e la sua pazzia rimarrebbe un fenomeno psichiatrico. Che senso ha, infatti, domandarsi se "la Francia" o "la Germania" possono assolvere dal delitto?

Qual'è dunque la situazione che Sartre *non* ha mostrato in questi *Sequestrati*? Per chi abbia seguito il dramma col desiderio di capirne insieme gli errori e l'indubbio vigore, non vi può esser dubbio: è la situazione del comunista dopo Kruscev e dopo l'Ungheria. Se si immagina una situazione simile, tutto va a posto. Il comunismo, sì, può esser concepito come un'idea universale e costituire il fondamento di un'obbligazione morale; il comunismo, sì, *se continua,* può assolvere dal delitto e, se non continua, schiacciare la coscienza col peso di una colpa irrimediabile. Invece della Germania, l'universo comunista; invece del capitalismo e della famiglia, il partito; ed ecco che l'eroe di Sartre acquista tutto il senso che può avere; ecco che alcune delle sue parole più gravi assumono una risonanza completa. Per esempio, queste: « Tutto è legato: la Storia è una parola sacra; se vi si cambia una virgola, tutto si sfascia ». O queste altre: « Salverò tutti d'un sol colpo, ma non aiuterò nessuno in particolare ». E queste, davvero, disperate, che esprimono un bello e forte disprezzo per la nostra situazione: « Tutte le strade sono sbarrate, tranne quella del minor male. Rimane il peggio ». Allora, in specie, assumono un senso pieno le parole finali: « Ho preso il secolo sulle mie spalle... ». E la fine di Franz diventa, se non tragica, profondamente patetica.

Tragica no. Anche nel caso che protagonista del dramma fosse stato apertamente il comunismo, esso sarebbe stato trattenuto al di qua dell'esattezza (e della purezza) dalla preoccupazione dell'attualità e dal realismo. Giacché, fra l'altro, anche la Storia è, in fin dei conti, un idolo e non può né condannare né assolvere. E tuttavia, nei due atti del dramma in cui la follia di Franz si scatena, soffia vento di tragedia. Sono quanto di più forte sia uscito dalla penna di Sartre drammaturgo, e parlano fortemente alla nostra coscienza.

NICOLA CHIAROMONTE



Hollywood. Marilyn Monroe ad un cocktail in suo onore.

MUSICA

IL DUETTO DEI GATTI

FRA i segni ancora confortanti di una vita musicale a Roma, che è anche civiltà e costume, merita un cenno la ripresa d'interesse che circonda quest'anno i concerti della Sala Accademica di S. Cecilia in via dei Greci. Questa sala può giustamente considerarsi la culla, dove nella fine del secolo scorso ebbe a rinascere il gusto per la musica cameristica e sinfonica che, piano piano, per successive e sempre più notevoli affermazioni doveva portare ai concerti dell'Augusteo.

I concerti di via dei Greci che, qualche anno fa, avevano conosciuto un momento di declino, presentando spesso lo squallido spettacolo della sala quasi vuota, — stanno tornando a conquistare la simpatia di un pubblico scelto, con larga presenza anche di stranieri; simpatia ben meritata, perché la Sala Accademica con i suoi *lambris* impregnati di buona musica come il legno degli strumenti, ha un che di particolarmente accogliente e intimo, cui solo converrebbe una più pacata illuminazione. Ma quest'anno la maggiore affluenza di ascoltatori ha avuto una determinante specifica nella bontà dei programmi e nella classe degli esecutori. Ha inaugurato la stagione il celebre Ottetto di Vienna, cui sono seguiti il Quartetto Carminelli con il concorso del liutista e chitarrista Julian Bream, il Quartetto Ungherese che ha suonato Haydn, Bartok e Schubert, ed infine si è avuto il concerto di musiche da camera di Rossini di cui ora vogliamo occuparci.

Il programma, comprendeva i due giovanili quartetti per fiati in fa maggiore e in si bem. magg., scritti da Rossini diciassettenne (secondo altri, arrangiati invece da un certo Berr su lavori rossiniani ancor più giovanili); ma un interesse indubbiamente maggiore offriva la parte vocale del concerto dedicata al Rossini dei Fogli d'album, delle pagine volanti che il grandissimo operista — il Giove della Musica — dopo il misterioso abbandono del teatro col Guglielmo Tell — lasciò, tra il serio e il faceto, cadere ancora qua e là come le ultime stille del suo meraviglioso temporale di musica, su cui l'arcobaleno finale del Guglielmo Tell si era inarcato in un rasserenamento definitivo. Su questo arcobaleno, come gli dei del Walhalla, il Giove della Musica aveva preso possesso del suo Olimpo parigino di Passy, allietato di gustosi ragù. La vena risgorgò solo nello *Stabat* e nella *Petite Messe Solennelle,* ma anche le stille di musica cadute qua e là si sente che provengono da una nube tutt'altro che terrestre e sono appunto quelle che Rossini raccolse e pubblicò in alcuni Album, fra cui quello dal titolo bonariamente significativo di *Pechés de vieillesse.*

Non è facile far gustare un genio che volontariamente rifugge dall'apparire tale, nascondendosi sotto gli aspetti più semplici o prendendo una maschera scherzosa, come nel "Duetto Buffo di Due Gatti", di cui Giorgio Favaretto ha curato una esecuzione deliziosa, accompagnando al pianoforte i soprani Lydia Marimpietri e Rukmini Sakmawati, allieve della sua scuola d'interpretazione. Questa scuola ha luogo al Conservatorio di S. Cecilia e si differenzia dalla ordinarie scuole di canto, sia perché mira particolarmente all'arte del Lied o dell'Aria italiana da Monteverdi al Settecento, sia perché, in genere, vuole rendere più intimo nei nostri giovani cantanti il rapporto fra la musica e la parola, fra le note e la poesia. Tutto ciò rischierebbe di restare solo un vago programma didattico, se non fosse sorretto, nella forma d'un insegnamento non comune, dalla vocazione del maestro Favaretto che sa penetrare nel mistero di ogni giovane voce e bene avviarla verso la sfera di canto più rispondente. Naturalmente, la sua opera è di prezioso appoggio anche a grandi cantanti per quella ammirevole collaborazione pianistica in cui lo abbiamo tante volte veduto a fianco della Schwarzkopf, della Seefried, di Fischer Dieskau, per non dire della tournée in America con la Tebaldi.

E' così che alla sua scuola vengono allievi delle più varie nazionalità, non solo dall'America, ma anche dalla Cina e dall'Indonesia, come la giovane sumatrese Sakmawati, dalla quale in altra occasione abbiamo sentito cantare anche una tipica canzone di Giava, che è la "Preghiera di una Regina prima dell'aurora". Dall'aurora giavanese ai gatti di una notte ottocentesca a Padova il volo ha qualche cosa di fiabesco; tanto più che in uno dei due gatti che miagolano in amore, sembra sia da identificare senz'altro il Giove della Musica stesso trasformato in gatto, come l'altro in toro o in pioggia d'oro. La trasformazione è attestata da Stendhal, come notizia avuta dalla viva voce di Rossini; e ora ce la conferma Alfredo Buonaccorsi che cura e dirige la pubblicazione dei Quaderni Rossiniani della Fondazione di Pesaro.

La metamorfosi gattesca aveva motivi galanti: in quanto, in quella Padova del primissimo Ottocento, buia di notte e priva di telefoni, il giovane Rossini, per farsi aprire il desiderato accesso alla casa dell'amica, le faceva dalla strada il verso del gatto. Altro che radar e segnali interplanetarii! L'episodio dovette rimanergli impresso ed, evocato poi, divenne quel Duetto che Rossini chiamò buffo, ma che a noi sembra piuttosto amoroso, svolgentesi in una cullante linea melodica, con carezzevoli melismi, dove, semmai, potrebbero ritrovarsi gli echi, madrigaleschi di Adriano Banchieri. Ma d'ora in avanti, quando ascolteremo l'altro celebre Duo di gatti, scritto da Ravel nella sua opera *L'enfant et le sortilège,* ricordiamoci del precedente rossiniano, non senza avvertire che se i gatti di Ravel tutti sdilinquimenti e voluttuosi miagolii strumentali, sono senza dubbio dei sensualissimi gatti decadenti, quelli di Rossini erano ancora dei gatti romantici, lontani cugini del gatto Murr di Hoffmann.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

DUE O TRE ESISTENZE

GRAN parte dei nostri mali dipendono da un difetto o da un eccesso di immaginazione. In tutti e due i casi siamo vittime d'un errore che, tradotto in termini intuitivi, prende il rilievo d'una figura retorica sbagliata. I nostri progenitori inclinavano naturalmente all'enfasi, alla declamazione, all'entusiasmo. Quegli slanci e quei rapimenti non convengono più al carattere dell'uomo moderno, difeso contro ogni esagerazione da una ragionevole incredulità. Ma niente garantisce che la scala dei valori sia oggi più rigorosa di ieri. Si riconosce da tempo che il sentimentalismo, è una perversione del sentimento, e non si riconosce ancora che l'antisentimentalismo è una perversione d'uguale natura.

Fino a dieci anni or sono la fortuna d'un film sembrava riposta nella sua capacità di muovere al pianto le platee: ora un film, se vale qualche cosa, vale soprattutto per il suo potere esilarante. E' probabile che per le platee la differenza tra il pianto e il riso artificiali non rappresenti una quantità apprezzabile, e la scelta tra uno spettacolo comico e uno drammatico sia un'operazione relativamente impersonale, legata ai capricci della moda. Come sanno i legislatori, la moda può trasformare il nero in rosa e il rosa in nero; ma non c'è da aspettarsi che la moda trovi spontaneamente la colorazione giusta, non vistosa, riservata alle forme gracili e perfette. Per il resto, le oscillazioni sono rapide, e le alternative continue. Le persone che s'interessavano singhiozzando alla sorte delle due orfanelle, sono le stesse che partecipano con un cuore di pietra alle atrocità degli scherzi neorealistici. L'importante è che nella disperazione come nel buonumore degli eroi cinematografici manchi qualsiasi limite, e lo spettatore, imitandoli per un momento, goda il delizioso privilegio di violare le leggi elementari della correttezza. S'è visto che la commedia sessuo-dialettale di marca italiana già cede in diversi luoghi al melodramma francese di ispirazione francamente sadica. Non è da escludere che il pubblico unanime si ripieghi sulla "volupté du malheur"; ma la partita non si chiuderà così presto.

Un giovane intelligente come Gianni Puccini può ancora scommettere per il film comico. La sua professione di fede ha poco o nulla di comune con quella degli altri registi, che dichiarano di perseguire il divertimento per il divertimento. Proprio su questo punto, anzi, Puccini conserva una notevole indipendenza di giudizio: egli pretende di ristabilire la tradizionale distinzione tra satira e farsa, e si ripromette di dimostrare che il passatempo cinematografico non va iscritto necessariamente nel conto del tempo perduto. Un'intenzione così seria, d'altra parte, si presenta in veste abbastanza paradossale; e non sarebbe ingiusto dire che il lavoro più fastidioso del regista consiste nel tentativo di nascondere, appunto, la serietà dei suoi propositi. L'impiegato in genere non è il solo mortale che abbia due esistenze; ma l'*Impiegato* di Puccini ne ha per lo meno tre. Le prime sono destinate a far ridere il pubblico, e compongono insieme il tessuto narrativo del film. La terza, che il regista non vuole rivelare, si tradisce per brevi tratti, nei toni particolari, nell'assurdità sospesa come un accento sulle piccole notazioni esatte. Qui, nei frammenti del racconto mancato, è il suggerimento più vivo e l'indicazione del tema, che lo spettatore attento deve per suo conto scoprire e rielaborare sotto il passaggio superficiale delle scene.

A dispetto delle apparenze, la fantasia onirica del protagonista risulta infeconda; i fedeli della Traumdeutung ne saranno delusi, e i critici cinematografici vi troveranno qualche segno di stanchezza. La verità è che i gusti irreali dell'impiegato sono molto meno interessanti dei suoi positivi disgusti. Ma il merito innegabile di Puccini è d'aver mantenuto tra i vari motivi, giusti e falsi, attivamente veri e passivamente convenzionali, una proporzione che assicura il successo popolare e, nello stesso tempo, sollecita una comprensione più penetrante del film.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Ugo La Malfa

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

ROMANZO E DRAMMA

Si parla di crisi del romanzo come si parla di crisi del teatro. Ma naturalmente quel che è in crisi e in dubbio oggi non è un genere letterario o un'istituzione culturale: sono la letteratura e la cultura in genere, ogni linguaggio scelto e nobile, il quale intenda comunicare significati anziché ottenere effetti. E' in crisi il linguaggio stesso perché manca la fiducia nell'efficacia della parola; e la fiducia manca perché si crede che la parola serva a indicare fatti, non a ordinare significati in un discorso libero. Ma, schiava dei fatti, la parola non fa che seguirli disordinatamente, accentuandone l'opacità e l'equivoco; onde i fatti appaiono tanto più irreali quanto più massicci sono e la parola tanto più impotente quanto più vuol essere funzionale. Viviamo in un universo realistico alla cui realtà riusciamo sempre meno a credere. Giacché credere significa esser capaci di un discorso ordinato, non sanzionare i fatti così come capitano.

Se tale e così radicale è la crisi, sembrerebbe tuttavia che, per quanto riguarda il linguaggio dell'immaginario e in particolare le arti della parola, il dramma, non il romanzo, fosse la forma che meglio permette di esprimerla e di chiarirla.

C'è un primo fatto che salta agli occhi ed è che, mentre nel parlare di "crisi del teatro" s'intende il teatro come istituzione e la forma drammatica non è in causa, anzi si presenta come un'aspirazione non soddisfatta, quando si discute di "crisi del romanzo" è proprio sulla forma che verte il dubbio: sulla possibilità che attraverso la forma romanzesca, con le sue leggi intrinsiche (le quali, si noti, non sono leggi formali, giacché quanto a forma il romanzo è la forma libera per eccellenza), ci giungano ancora notizie significative sul mondo qual'è e quale c'importa.

Questo è il punto cruciale: qual specie di notizie ci aspettiamo oggi dalla comunicazione letteraria. Se quel che c'interessa è di essere informati su nuovi fatti sociali e psicologici, di avere un'immagine della società in cui viviamo e del modo in cui le circostanze esterne si configurano nella psiche dell'individuo, allora la forma naturale di tale comunicazione è il romanzo. Se invece quel che c'importa è quella domanda sul senso dell'insieme che, una volta apparsa, non si può più reprimere, e ritorna insistente a proposito di ciascun fatto sotto forma di "perché?", allora la forma drammatica è quella che consente la maggiore libertà e ricchezza di comunicazione.

Si apra il giornale del mattino, con la cacofonia di fatti di cui c'informa o pretende informarci. A stare ai fatti, dagli avvenimenti politici alle inchieste sul costume e ai delitti e processi del giorno, c'è materia per dieci romanzi. Perché non si scrivono? Perché, malgrado l'eccesso di materia: fatti, eventi, mutamenti sociali, si dice che il romanzo è in crisi? Dippiù: perché, nel leggere, noi non pensiamo alla forma romanzesca come a quella che potrebbe portare alla luce il significato nascosto di quei fatti? *Le rouge et le noir* e *Madame Bovary* furono scritti a partire da fatti di cronaca. Perché per noi i fatti di cronaca rimangono tali? Appunto perché sono fatti, frammenti di realtà il cui rapporto con l'insieme è oscuro: ci dicono qualcosa del mondo reale, ma non del suo significato. Se li prendessimo a spunto d'una costruzione immaginaria, ciò vorrebbe dire che li consideriamo tipici, ossia "veri", nel senso che saremmo certi del posto che occupano nell'insieme: della loro realtà ulteriore e profonda. Mentre, invece, questo è proprio quel che non sappiamo. Quindi quei fatti, certi come sono e certamente significativi, da una parte rimangono, strettamente parlando, impensabili, dall'altra si tramutano in una serie di domande astratte sul legame fra essi e il resto del mondo, sui motivi e moventi possibili dei comportamenti umani, sulla morale, sulla politica, sulla religione. Le domande possono esser giuste o mal poste, comportare o non comportare una risposta, ma esistono; e, esistendo, valgono almeno quanto i fatti cui si riferiscono.

Ora, il solo modo di dar concretezza a delle domande astratte senza pretendere di saper dare risposte assolute è di rappresentarle in forma di conflitto drammatico, di vederle in forma di personaggi messi in una situazione che simboleggi in maniera essenziale quella che ha fatto sorgere l'interrogazione. Il drammaturgo è il solo artista che possa personificare l'astratto, e anzi lo faccia per istinto, vedendo l'adempimento di "leggi non scritte" laddove un altro non vedrebbe che la testardaggine di un'adolescente fanatica, le ragioni del dubbio dove i più scorgono solo certezze naturali. Al che bisogna subito aggiungere che il drammaturgo è anche l'artista più libero di mutare le sue conclusioni nel passare da una situazione all'altra senza perciò mutare le sue convinzioni né mancar di rispetto alla verità: il solo che possa revocare in dubbio ogni cosa presunta o reale senza con questo far svanire la realtà in un gioco di specchi: la realtà egli l'afferma e dimostra con l'atto di metterla in scena, di affrontare pubblicamente giudizio a giudizio. Perciò non ha bisogno dell'ausilio del realismo per sostenere le sue invenzioni.

Il romanziere, invece, rimane inevitabilmente costretto in una prospettiva realistica e naturale. Da De Foe a Musil, per quanto diversi i temperamenti e le intenzioni degli scrittori, e per quanto grande in questo campo la libertà di procedimenti e d'invenzione, il romanzo è legato all'imitazione della realtà naturale, dei casi umani così come accadono nel tempo. Nel grande romanzo dell'ottocento, ciò veniva fatto (lo si dimentica troppo facilmente quando si considera solo l'*arte* del romanziere) in polemica contro la visione convenzionale e ufficiale dei casi umani, classicista, romantica o borghese che fosse: per sostenere una morale eterodossa o dibattere idee. Problematico, il romanzo lo è rimasto fino agli ultimi grandi esempi: Kafka, Joyce, Pasternak. Una sola cosa il romanziere non può mettere in dubbio, ed è l'ordine naturale degli eventi, la corrispondenza fra fatto occasionale e significato, biografia e verità, successione temporale e realtà. Se s'insinua il dubbio su questo, non c'è più possibilità di narrazione. Ora, è appunto su questo che porta oggi il dubbio, o almeno è su questo che è oggi lecito far pesare tutte le domande pensabile. Perché oggi non si tratta di riflettere la realtà dell'esperienza, ma di domandarsi che cosa appunto ci sia di reale nell'esperienza, e quali titoli essa abbia a esser creduta vera. Questa è una domanda che il narratore non può neppure porsi senza rompere la forma stessa della narrazione. Il drammaturgo, invece, può almeno porsela.

NICOLA CHIAROMONTE

POLTRONA

Per la sua interpretazione nel film "La strada dei quartieri alti" l'Oscar per la migliore attrice dell'anno è andato a Simone Signoret, trentanovenne, moglie di Yves Montand. Ignorando lacrime di delusione e applausi di entusiasmo, la Signoret ha ricevuto il premio freddamente. Ai giornalisti che le chiedevano se segue una dieta (in questi ultimi tempi è ingrassata di otto chili) l'attrice francese ha risposto che nelle sue vene non scorre sangue di erbivoro, e i succhi di avena, i germogli di grano, e cose del genere, vanno bene per le bestie: e sempre freddamente, Simone Signoret si è guardata attorno.

Un tuono così dolce, such sweet thunder, balletto con musica di Duke Ellington, e il cui titolo è tolto da una battuta del "Sogno d'una notte di mezza estate", presentato a Bruxelles, è stato così definito dal *Time*: «Una specie di *As you like it* dei beatniks".

L'attore George Sanders, di Zsa Zsa Gabor, ex sua moglie: «Tutto quello che lei fa, sembra farlo come stando sotto un casco per asciugarsi i capelli. Un giorno ne uscì e mi disse di andare da uno psichiatra. Ci andai: mi guarì del torcicollo, e di Zsa Zsa».



Il Balletto del marchese de Quevas a Catania. NICOLA SANSONE

MUSICA

IL TRENO DI PIO IX

All'AUDITORIO Pontificio di Via della Conciliazione hanno continuato ad evadersi bisettimanalmente le pratiche dei concerti della Istituzione di S. Cecilia, senza offrire al pubblico e specie agli abbonati alcun sostanziale motivo di modificare la loro crescente scontentezza per la grigia burocrazia e lo scialbo interesse dei programmi. Anche a un direttore del valore e dal vastissimo repertorio di Eugen Jochum sono state affidate, per i suoi due concerti, musiche di trita esecuzione come la 4. di Brahms, la 3. di Beethoven, il Till di Strauss; né le partiture di Boris Blacher e di Werner Egk, tutto sommato di assai modesto valore, hanno contribuito a risollevare le sorti di questi programmi. Mancanza, oltre tutto, di fantasia e di iniziativa.

Altrettanto potremmo lamentare del programma precedentemente diretto dal valoroso maestro svizzero Paul Sacher, il quale ci ha ricondotto, ormai possiamo dire, dai Campi Elisi, la commovente locomotiva del "Pacific 231" di Honegger, con un interesse oggi, più che musicale, di mostra retrospettiva ferroviaria. Una musica terribilmente moderna apparve ai suoi bei tempi e cioè nell'altro immediato dopoguerra questo pezzo per orchestra, nel quale il ventenne Honegger pagò il suo tributo di adorazione all'Idolo della Macchina, della Velocità e dell'Attualità, descrivendo liricamente, come egli credeva possibile, un direttissimo americano che «si scaglia nella notte a 120 km. all'ora». Così sul finire del Settecento l'abate Monti aveva dedicato un'ode alla mongolfiera; e non c'è nulla che invecchi più rapidamente della musica terribilmente moderna.

Oggi, a riascoltarlo, il Pacific di Honegger, beneficia malgrado le sue intenzioni futuristiche, della patina amorosa del Passato che lo accarezza come un giocarello fanciullesco; esso ci ha anzi ricordato, intonatamente con l'Accademia di Santa Cecilia, il treno di Pio IX (esposto in non so quale museo dell'Ottocento) su cui il "cittadino Mastai" inaugurò le ferrovie pontificie sulla linea Roma-Frascati, scagliandosi per la campagna alla velocità di 16 km. all'ora.

Ma per un altro verso il Pacific honeggeriano ci ha ricordato una frase (citata da Adorno) del teologo Kierkegaard, il quale scriveva che, dove prima si apriva un orribile baratro, ora è stato costruito un ponte ferroviario, così che i viaggiatori del Presente, su velocissimi treni di lusso, vi guardano dentro con un senso di "confort". Ed è proprio quello che voleva esprimere Honegger (secondo le parole del suo programma) inebbriandosi dei nuovi fasti e agi della industrializzazione. Ciò che spiega la parabola della sua musica fino alla sua Sinfonia Liturgica dopo questa Sinfonia Siderurgica.

Il silenzio e l'incanto delle epoche senza macchine è stato invece e per contrasto quasi magicamente evocato dal bel concerto del gruppo *Concentus fidesque antiqui* al British Council, dove l'Ambasciatore d'Inghilterra, Sir Ashley Clark, ha inaugurato con un attraente discorso la mostra di "Shakespeare sulle scene inglesi" e cioè del vario modo di scene e regìe con cui le sue tragedie sono state rappresentate dai suoi tempi ad oggi. Ha completato la manifestazione anche una mostra musicale, come dire un concerto di musiche elisabettiane, con vario riferimento alle tragedie di Shakespeare. Il gruppo che abbiamo nominato porta assai degnamente il suo titolo: diretto dal maestro Carlo Quaranta, è composto da valenti musicisti che suonano strumenti antichi autentici, come l'arciliuto, la tromba marina, l'arpa celtica, la *pochette* e cioè il piccolo violino che i maestri di ballo, dopo avere intonato la contraddanza, riponevano nella tasca anteriore della loro giacca. Qualcosa insomma che anche per raffinata civiltà e arcaico gusto musicologico ben rappresenta in Italia l'analogo del gruppo *Pro Musica Antiqua* di Bruxelles.

Il programma, oltre a musiche del Cinquecento e Seicento di Dowland, Campion, Gibbons e anonimi, comprendeva, nella loro prima forma popolare, alcuni antichi canti, inclusi o ricordati da Shakespeare, come la canzone del salice dell'Otello, quella del becchino nell'Amleto e altre, menzionate nelle Allegre Comari e nell'Enrico V, alle quali dette la sua bella voce con molto stile e purezza il soprano Giovanna Pizzo Revessi.

D'altra parte la Battaglia di William Byrd (1543-1623), eseguita da una spinetta, una tromba marina (strumento a corda), una viola da gamba, una viola d'amore, un flauto a becco, e un liuto — appariva, per una battaglia, una così delicata trama di suoni sottili (quasi un leggero tintinnìo di spade nell'aria di una pianura), da trasportarci d'incanto in quelle epoche senza fracasso, senza armi da fuoco o cannoni, senza macchine o motori a scoppio, in cui la musica era ancora impregnata di silenzio e il suono aveva per così dire un "valore oro", non essendo ancora accaduta la mostruosa inflazione del rumore.

Ma nonostante le grosse mura del Palazzo del Drago e i pesanti tendaggi che erano stati tirati sulle finestre a difesa di quelle delicate musiche, i motori delle macchine che aggredivano in corsa la salita delle Quattro Fontane, facevano giungere di quando in quando fin dentro la sala il loro boato, richiamandoci al tempo presente.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

LA MORALE E LA TECNICA

La pubblicità cinematografica ha qualche volta il benefico effetto d'irritare il senso critico assopito nello spettatore appena educato. Benché nulla impedisca di trattare *Il Rossetto* come un film semplicemente giallo, si trovano diverse ragioni che consigliano, dopo averlo visto, di escludere una classificazione così comoda. La prima è che, mentre si sa benissimo che cosa s'intenda di solito per film giallo, non si sa affatto bene quale possa essere in genere il suo posto nella gerarchia dei valori cinematografici. Dipende dal nostro umore o dalla nostra intelligenza, se un film giallo deve essere considerato un passatempo colorito o un esercizio elementare di logica induttiva. Nessuna delle due soluzioni ci aiuta a formulare un giudizio di merito sulla qualità dello spettacolo. Qualche cosa ci avverte che non bisogna minimamente anticipare il piacere del risultato, se non si vuole diminuire il piacere dell'attesa. Perché l'efficacia emotiva del giuoco risiede nel rispetto rigoroso delle regole, e non nel fine che queste sembrano perseguire. La formula teorica del giallo viene così ad avvicinarsi, in modo paradossale, alla dottrina dell'arte per l'arte, che promette il godimento disinteressato della bellezza senza rivelarne il volto. A un livello naturalmente inferiore, il divertimento del cinema acquista, con l'esperienza formale del racconto "detective", la nobiltà delle occupazioni in tutto e per tutto gratuite.

Per quanto lo riguarda, il regista del *Rossetto* ha, prima d'ogni altra cosa, la fortuna d'essere giovane. Come tutti i suo coetanei, crede così poco all'importanza delle regole che finisce per professare una completa sfiducia nelle virtù del giuoco.

Damiano Damiani appartiene a quella generazione che si rifiuta di separare la tecnica dalla morale. E' difficile immaginare una condizione di spirito meno favorevole agli esperimenti del cinema giallo. Un regista della vecchia maniera avrebbe presentato il *Rossetto* come un'elegante equazione a un'incognita, da risolvere con una serie di elaborati passaggi. Niente di simile con il giovane Damiani. E' evidente che per lui non esistono incognite di sorta; esiste soltanto una deplorevole tendenza, purtroppo insopprimibile o difficilmente sopprimibile negli esseri umani, a nascondere, mascherare, tacere la verità. La realtà non è mai enigmatica; è enigmatica l'apparenza e, meglio ancora, enigmatico l'atteggiamento degli uomini in confronto con la realtà. Nell'esporre la concatenazione di certi fatti, apparentemente misteriosi, un regista mantiene vivo di proposito il dubbio; ma il dubbio più fondato è proprio che i fatti stiano realmente come tutti suppongono che stiano. Con questa convinzione Damiani è portato a invertire il procedimento comune del racconto giallo e, invece di sciogliere gradatamente i nodi del problema, si studia di spiegare per quali strane coincidenze la verità possa trasformarsi in un problema.

Nel *Rossetto* convergono le storie, relativamente autonome, di tre personaggi: *a*) l'arrivista, che è anche sfruttatore di donne e, all'occorrenza, assassino; *b*) l'adolescente affetta da vaga erotomania, che deve regolare un suo conflitto psicologico con la madre e lo regola infine con l'espediente del tentato suicidio; *c*) il commissario di polizia, che abusa dei suoi ricordi personali. La più autentica, la seconda, è dovuta probabilmente alla collaborazione di Cesare Zavattini; e resta, per la sua consistenza narrativa, la "prima storia" del film. Se il *Rossetto* doveva riuscire un giallo senz'altro, questo dell'adolescente è un tema sproporzionato e dispersivo. Fortunatamente, Damiani mirava a un effetto più lontano, difficile da conseguire. E, pur nell'indecisione dei motivi, ha dato prova di saper adoperare il contrappunto cinematografico con una risolutezza e una competenza, che meritano lode in un esordiente.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Ugo La Malfa

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

PISCATOR L'ESTREMISTA

NEL numero scorso del *Mondo,* Aloisio Rendi, sulla scorta del libro di memorie recentemente pubblicato da Einaudi (*Il teatro politico*), ha parlato con molta simpatia di Erwin Piscator, completando l'immagine del giovane regista sovversivo quale risulta dalle memorie (che si fermano al 1929) con quella del vecchio imperterrito che ancora oggi, da Francoforte a Berlino Ovest, continua a escogitare messinscene a base di film, di carte geografiche, di soldatini di piombo, di recitazione impersonale, montando (letteralmente, nel senso cinematografico) *Guerra e Pace* con gli stessi criteri spettacolari con i quali, nel 1927, montava il famoso *Rasputin* di Alessio Tolstoi, che nelle sue mani diventò una specie di sommario figurato della storia della prima guerra mondiale e della rivoluzione russa.

Nel tratteggiare la figura di Piscator, Rendi tuttavia trascura un po' il merito della questione, che è teatrale. Piscator ha avuto un'influenza abbastanza grande, rappresentando la forma estrema di una certa tendenza spettacolare, speciosa e formalistica del teatro contemporaneo, perché l'articolo di Rendi sopporti una chiosa, diciamo così, tecnica.

«La mia epoca personale comincia il 4 agosto 1914»: così s'iniziano le memorie di Piscator. Il senso della sua carriera di uomo di teatro e delle sue più che teorie, *idee irriducibilmente preconcette*, sta tutto in questa frase che esprime al tempo stesso l'origine del suo comunismo (che egli medesimo fa datare dalla lettura del messaggio radio per la pace immediata lanciato da Lenin e Trotzkj il 28 novembre 1917), l'idea che egli si faceva del teatro come di un mezzo di rottura con tutta l'arte del passato allo scopo di rendere spettacolosamente evidenti i problemi della storia attuale e, infine la sua concezione del rapporto fra regista, attori e autore come subordinato interamente a questo compito politico, il quale poi (dato per postulato che la guerra e la rivoluzione bolscevica avevano aperto l'èra del proletariato e chiuso quella della borghesia) altro non era che il compito di ridurre ogni e qualsiasi tema teatrale all'attualità più scoperta e più violentemente figurata. Il teatro doveva essere rivoluzionario perché era eminentemente arte del presente e dell'attuale, né d'altra parte era concepibile un'arte attuale che non fosse rivoluzionaria. Per fare teatro autentico non bisognava partire da un'idea qualsiasi dell'arte, anzi rifiutarle tutte, per essere animati dalla volontà risoluta di far politica, d'intervenire nella realtà con la polemica, la denuncia e l'esaltazione, a costo di riuscire spettacoli puramente propagandistici. Ma, ragiona Piscator con sofistica ingenuità, il massimo di propaganda si fa col lavoro migliore, mentre la cattiva arte non solo è cattiva propaganda, ma anche politica deviazionista, sabotatrice e controrivoluzionaria. Il comunismo libera il teatro perché gli fornisce un'ideologia, e con ciò gli apre le vie della "costruttività del pensiero", negate all'utilitarismo borghese.

Il miscuglio di intuizioni giuste e di idee malformate, di schietto senso del teatro e di sovrastruttura ideologico-reclamistica, di fantasia creatrice e di pignoleria è ancor più virulento in Piscator che in Brecht, del quale giustamente Rendi nota che si formò nell'ambiente di Piscator e deve a lui per lo meno il germe delle idee che dovevano renderlo famoso: in particolare quello del "teatro epico" e dello "straniamento".

Da queste idee nacque una forma di teatro altrettanto originale che caduca. L'originalità delle regìe di Piscator viene dalla logica imperterrita con la quale egli perseguì la rottura dello schema del teatro barocco e ottocentesco, con ogni sorta di ritrovati spettacolari e tecnici, che vanno dagli attori sparsi in mezzo al pubblico all'introduzione del film come sfondo dell'azione drammatica. Questa invenzione, fra tutte cara al suo cuore, è anche quella che meglio caratterizza la caducità della sua arte. Voleva fare arte di agitazione e di propaganda, Piscator, e ci riuscì più che non sperasse: ridusse il teatro a una forma originale di giornalismo e di pubblicità, complicata e appesantita da tutti i ritrovati e congegni che la tecnica moderna metteva al suo servizio. Bisogna sentirlo raccontare gli sforzi (e le spese) enormi che affrontò quando si trattò di scovare negli archivi cinematografici d'Europa, d'America e di Russia i brani di film di cui pensava di aver bisogno per mettere in scena i drammi più che mediocri di Ehm Welk, di Toller e di Alessio Tolstoi, le fatiche e le delusioni che gli costarono congegni come la scena emisferica del *Rasputin* o i due nastri continui del suo capolavoro: la riduzione teatrale del *Bravo soldato Schweik* con i disegni di Georg Grosz, interpretata da Max Pallenberg. Si sentì che egli annette a quelli che in ogni caso non erano che mezzi, un valore ideologico assoluto. Ma una volta passato l'effetto di *choc* presso il pubblico inesorabilmente borghese che gli assicurò il successo (anche finanziario) fino al 1928, le sue regìe apparvero quel che erano: invenzioni geniali, ma monomaniache, sulle quali non si poteva fondare niente di durevole, perché troppo indissolubilmente legate al momento e alla moda.

L'idea che Piscator portò all'estremo non fu tanto quella del teatro politico, quanto quella concomitante dell'assoluto predominio della regìa su ogni altro elemento dello spettacolo. Il *regista* doveva essere una specie di emissario (o commissario) delle Forze Storiche, arbitro supremo dell'*effetto* dello spettacolo. Per questa via, tutto veniva subordinato all'effetto precisamente, cioè al successo che lo spettacolo avrebbe dovuto avere grazie alla sensazione di novità che cercava di provocare. Partito da un estremo contenutismo, Piscator arrivava al più estremo e *self defeating* dei formalismi: il formalismo dell'effimero. «Regista e autore hanno entrambi un unico scopo: il successo dell'opera», proclamava, senza accorgersi di teorizzare, così dicendo, il principio regolatore dell'arte nella società di massa. Ed è infatti l'avvento dei mezzi di comunicazione di massa, non quello del socialismo, che il teatro di Piscator propriamente parlando annunziava.

Tutto sommato, fra i contemporanei, fu Alfred Doeblin a pronunciare il giudizio più sensato sul valore e i limiti delle regìe di Piscator. Nel 1923, commentando la prima delle sue messinscene tipiche quella di *Bandiere* di Alfred Paquet nel 1923, il romanziere pensava di scriverne l'elogio scrivendo: «Paquet ha drammatizzato l'insurrezione di Chicago in modo che il quadro che ne è sorto rimanesse a uno stadio intermedio fra la narrazione e il dramma... Tutti i lavori teatrali a sfondo politico tenderanno a divenire un romanzo drammatico e il loro autore sarà ispirato epicamente». C'era infatti incompatibilità assoluta fra i metodi di Piscator e una concezione propriamente drammatica del teatro: il drammaturgo era di fatto escluso per principio da un regista il quale gli intimava che «l'autore deve imparare a subordinare le sue idee personali... agli effetti della rappresentazione».

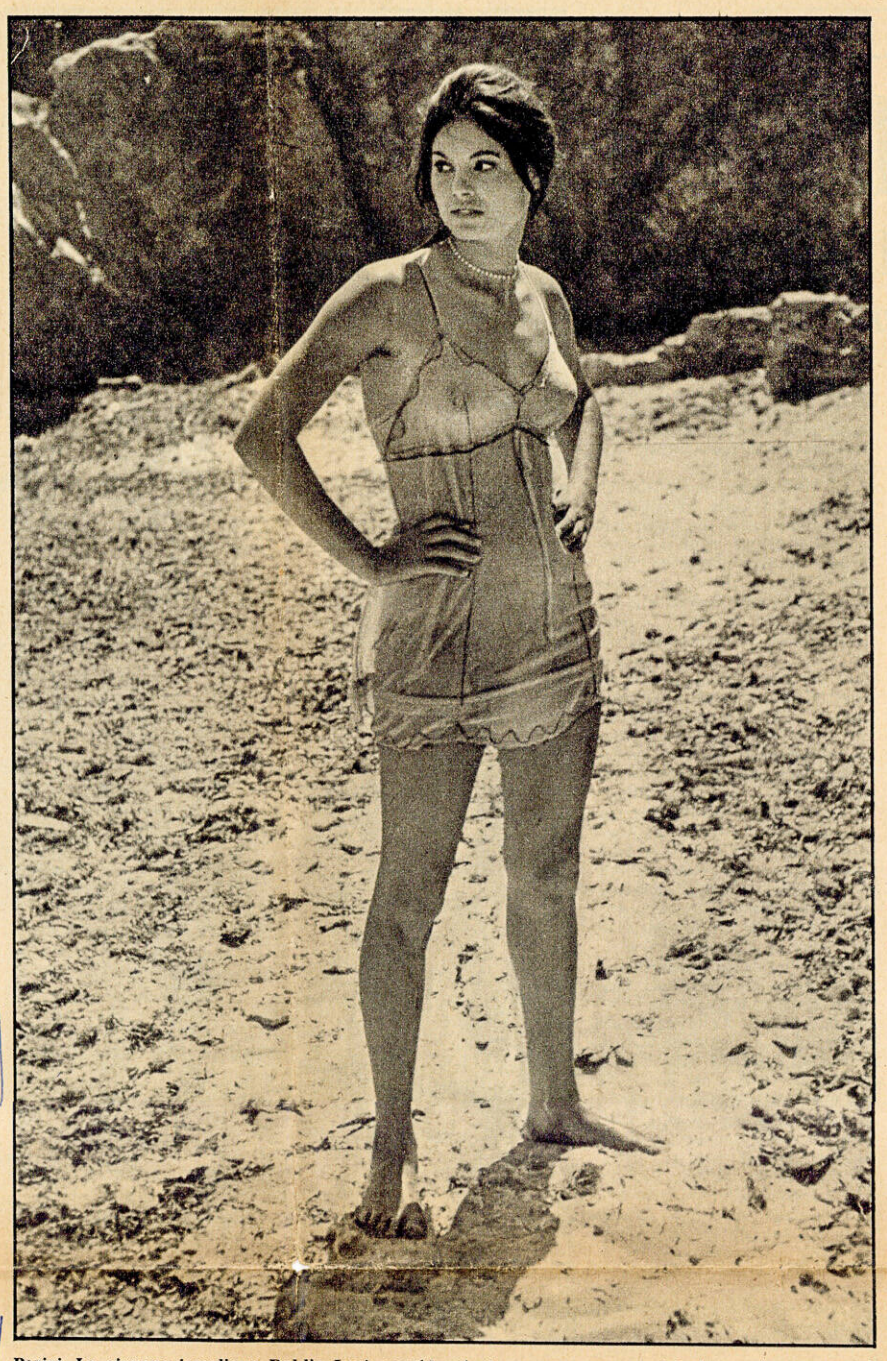
NICOLA CHIAROMONTE

★

Ginevra Vivante ha cantato al Conservatorio B. Marcello di Venezia, con l'arte e lo stile che le sono propri, due famose pagine di Monteverdi: il Prologo dell'Orfeo e la Lettera amorosa. Di quest'ultima Aldo Camerino ha accertato l'attribuzione del testo a Claudio Achillini, finora sfuggita a tutti i cultori di studi monteverdiani. Caso unico di utile collegamento fra la letteratura e la musicologia.

Un nuovo mestiere, fra i tanti, è sorto. Ci raccontano di aver ricevuto un biglietto, stampato, con su scritto: «Se richiesto, e dietro invio di un francobollo, vi darò un giudizio particolareggiato sulle liriche da voi inviate a qualche concorso degli anni 1956-60 dove io sono stato giudice».

Da un manuale di storia della Russia per i giovani studenti: «Dimitri si diceva figlio dello zar. In realtà egli era nato da genitori onoratissimi».



Parigi. La giovane israeliana Dahlia Lavi, considerata la nuova speranza del cinema francese, sarà l'interprete del film "Candide" del regista Michel Boisrond.

MUSICA

CALENDARIO SINFONICO

LA stagione sinfonica allo Stadio di Domiziano, cominciata il 25 giugno e protrattasi fino al 10 settembre con la conclusiva Messa da Requiem di Verdi, diretta da Fernando Previtali — ha compreso ben ventitré concerti, ha visto sfilare sul podio una schiera di ragguardevoli direttori d'orchestra, nonché di solisti di non minor valore (basterebbe ricordare i pianisti Pietro Spada, Giuseppe Postiglione, Aprea e Scarpini), — è stata sempre assistita da uno straordinario concorso di folla: eppure essa è passata quasi del tutto inosservata nella critica e nella stampa cittadina, cosa che una volta non accadeva. Diminuito interesse giornalistico per le cose musicali? Forse anche; ma crediamo che il principale motivo stia nel carattere intollerabilmente stereotipo dei programmi che hanno continuato nella trita ripetizione di musiche eseguite infinite volte, quasi sfidando ogni riprovazione. Il carattere estivo della stagione non dispensava dal dedicare un minimo di cura e di iniziativa alla compilazione dei suoi programmi, poiché noi ricordiamo negli anni passati, stagioni estive alla Basilica di Massenzio in cui vennero fatti concerti particolarmente interessanti.

Ma che cosa possiamo pretendere dalla stagione d'estate, quando tutti da anni lamentiamo la burocratica *routine* con cui vengono completati anche i programmi della stagione sinfonica invernale dall'Accademia di Santa Cecilia? Si è arrivati a un punto tale di fossilizzazione che tanto varrebbe fissare un cartellone *standard* una volta per tutte, invariabile per tutti gli anni, una sorta di rituale romano o di calendario liturgico con le sinfonie di Beethoven, Brahms, Ciaicowski ecc. distribuite nelle varie domeniche e mercoledì della stagione.

A parte queste considerazioni, non possiamo non rilevare il costante afflusso del pubblico che ha dimostrato come la passione per i concerti sinfonici sia tutt'altro che in diminuzione, sebbene così freddamente corrisposta da chi dovrebbe coltivarla.

Questo afflusso del pubblico è stato poi accresciuto, ovviamente dagli stranieri presenti in Roma per l'Olimpiade — e sebbene nessun collegamento fosse stato preordinato tra questa e le contemporanee manifestazioni musicali — la esecuzione della Nona Sinfonia di Beethoven, pure non preceduta dal minimo lancio pubblicitario, ha visto una folla enorme gremire il vastissimo quadrilatero tra le muraglie dello Stadio di Domiziano ed ha assunto imprevedibilmente, quanto spontaneamente, i caratteri di una solenne e altissima celebrazione musicale che ha per un momento oscurato i fasti ginnici di queste giornate. E non era cosa facile.

A dirigere la Nona Sinfonia era sul podio il maestro William Steinberg, ormai vecchia conoscenza del pubblico dei nostri concerti e tale da offrire il migliore affidamento sull'obiettivo valore di una bene equilibrata concertazione. Questo affidamento è fondato oltre che sulla musicalità del suo temperamento, anche sul fatto che Steinberg è nato a Colonia e si è formato alla migliore scuola della direzione sinfonica; ma quando poi nel '36 dovette lasciare la Germania, egli cominciò una seconda vita nei maggiori centri musicali del mondo, da Telaviv dove fu chiamato alla direzione dell'orchestra di Palestina a New York, dove la stima di Toscanini lo associò a dirigere la N. B. C. Symphony di quella città.

Naturalmente i tempi sinfonici della Nona non sono quelli che risultano meglio in una esecuzione all'aperto, per quanto ben condotti. Ancora passabilmente può figurare lo Scherzo; ma non altrettanto il primo tempo e meno ancora il sublime Adagio, pagina di una assoluta interiorità che non guadagna certo anzi viene a disperdersi nella esteriorità inevitabile di un ambiente non chiuso.

La parte invece che ottiene il maggiore risalto nella esecuzione notturna in questo luogo suggestivo di fronte alla folla immensa è il Finale con l'Inno alla Gioia.

Occorre qui allentare un poco i rigori di una troppo fredda severità di giudizio aridamente critico, per riconoscere che l'ultimo tempo della Nona sembrava qui realizzare una grandiosità insolita e attingere un più alto, un più vasto valore umano e universale.

E di ciò bisogna dare atto senza riserve al magnifico coro di Santa Cecilia e al suo direttore Bonaventura Somma, il quale per il suo personale valore, per la sua entusiastica vocazione corale, ma anche per la tradizione interpretativa che possiede del Finale della Nona avendolo diretto con i più grandi e celebri direttori, riesce a dare dell'Inno alla Gioia una delle esecuzioni più potenti e scolpite che oggi si possano ascoltare. E siamo stati contenti che tanti stranieri fossero presenti. Diremo anche che quel leggero eccesso di vibrazione vocale dovuto al timbro chiaro delle voci italiane che in una sala chiusa può sembrare, forse, soverchiamente squillante per Beethoven, si dispiega invece in tutta la sua forza e pienezza nella esecuzione all'aperto, ottenendo un effetto che non può essere facilmente dimenticato.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

LE DUE STRADE

LA *tempesta sulla Cina* è uno di quei film che si raccomandano, con l'antico nome del protagonista, alle signore colpite da improvvisa disoccupazione sentimentale, che non sanno dove trascorrere un pomeriggio incerto di fine d'estate. Uno di quei film, appunto, che non sembrano fatti per essere visti con curiosità o anche soltanto con attenzione, ma, al contrario, hanno l'aria di dover supplire a un'ora di noia intollerabile con una noia molto meno dilaniante. James Stewart, in effetti, non è l'attore invecchiato che provoca una sorda, violenta protesta nel pubblico per le sue immarcescibili attitudini di amoroso, suscitando simultaneamente il disprezzo dei giovani e l'invidia degli anziani. James Stewart è in tutto e per tutto un simpatico generale a riposo "doublé", come direbbe un critico francese, da un delicato padre di famiglia, che per intrattenere gli intimi accanto al caminetto ritorna volentieri sugli anni migliori della sua vita. Che il teatro di guerra muti da un emisfero all'altro, e avanzi o retroceda di qualche lustro, ha un'importanza così lieve che non si può dire neppure relativa; l'America è una regione geografica tanto varia da fornire l'arco completo delle gradazioni esotiche al produttore ansioso di nuovi scenari per i suoi vecchi soggetti. Alla fine si tratta di far sapere, a persone del resto perfettamente informate su simili argomenti, che il popolo cinese è molto diverso dall'americano, che questa diversità aumenta e non diminuisce al momento di un'azione comune.

Se la produzione americana soffre d'una malinconia invincibile, che si comunica alle poltrone di cuoio artificiale come una temperatura troppo bassa; se in virtù delle manifestazioni d'arte gestite dalla grande industria americana, i cinema tendono a trasformarsi in mostruose sale d'aspetto per studenti che non vogliono studiare e signore appena mature che fuggono la tentazione del suicidio; se le fabbriche di Hollywood restano aperte solo per disonore della firma, occorre ammettere che gli stabilimenti europei godono il vantaggio, non facilmente calcolabile, d'una struttura tecnica in prevalenza sperimentale. Nella stessa Inghilterra, dove la più breve consuetudine diventa subito sistema, la gravità della regola commerciale non riesce a soffocare la libera intuizione cinematografica, e la gente del mestiere difende gelosamente il territorio del suo Terzo Programma. Jack Cardiff è stato, e s'intende bene che è ancora, uno dei più sicuri e raffinati operatori, che la storia del cinema in quanto arte dell'immagine possa ricordare nei suoi indici. La sua prova nell'ordine della regia si deve dire riuscita sopratutto perché non ha evitato nessuno dei pericoli prevedibili e temuti. Non è qui il caso di esaminare se *Figli e Amanti* sia il miglior romanzo di D. H. Lawrence e se D. H. Lawrence occupi oggi nella prosa narrativa inglese la posizione preminente che la critica accademica gli ha sino a ieri preclusa. Al critico cinematografico interessa un altro aspetto della questione: interessa la fedeltà della tradizione, il difficile meditato e amorevole rispetto dell'originale, che si studia di servire più alla memoria dello scrittore che non al successo del regista. Coraggioso nella scelta del testo, Cardiff lo è stato ugualmente nella formazione del suo piano di lavoro: nessun arbitrio, di quelli che di solito i professionisti giustificano con le "esigenze del cinema"; nessuno sconfinamento nel terreno, pur così prossimo, della sessologia da salotto. Le asprezze dell'accento lawrenciano sono rimaste persino nel dialogo, e l'allucinante schematismo della scenografia, l'argentea freddezza delle luci, l'impeccabile verosimiglianza degli interpreti non hanno aggiunto la minima ombra di teatralità alla singolare concitazione del romanzo. Con *Figli e Amanti* la produzione inglese dimostra che le sue riserve di intelligenza, di misura, di appropriatezza sono ancora intatte, distinguendosi, così, recisamente dalla produzione americana che dissipa senza riguardi le sue più vere risorse, s'intende: finanziarie.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Ugo La Malfa

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

TRILOGIA PROLETARIA

A ROMA non possiamo avere niente di simile al *Théatre des Nations*, rassegna annua del teatro mondiale; ma abbiamo almeno il Teatro Club, che ogni inverno ci dà qualche esempio di ciò che si fa sulle scene di altri paesi. Grazie al Teatro Club, la settimana scorsa abbiamo potuto vedere la *Wesker Trilogy*, che è stata il gran successo della stagione londinese insieme al *Caretaker* (Il guardiano) di Harold Pinter. Non la trilogia intera, che sono tre commedie di tre atti l'una: la scelta di scene fatta dal regista John Dexter e recitata da sette attori di cui tre erano gli interpreti originali. Non c'era Joan Plowright, ma al suo posto Mary Miller non sfigurava affatto; c'era l'ottima Gwen Nelson; e c'era infine l'autore in persona, Arnold Wesker, irreprimibile giovanotto di ventott'anni, nella parte di Ronnie, che in sostanza è la parte principale della trilogia, se non altro perché rappresenta l'autore. Ed era divertente vedere quanto bene Arnold Wesker stesse nella parte di se stesso.

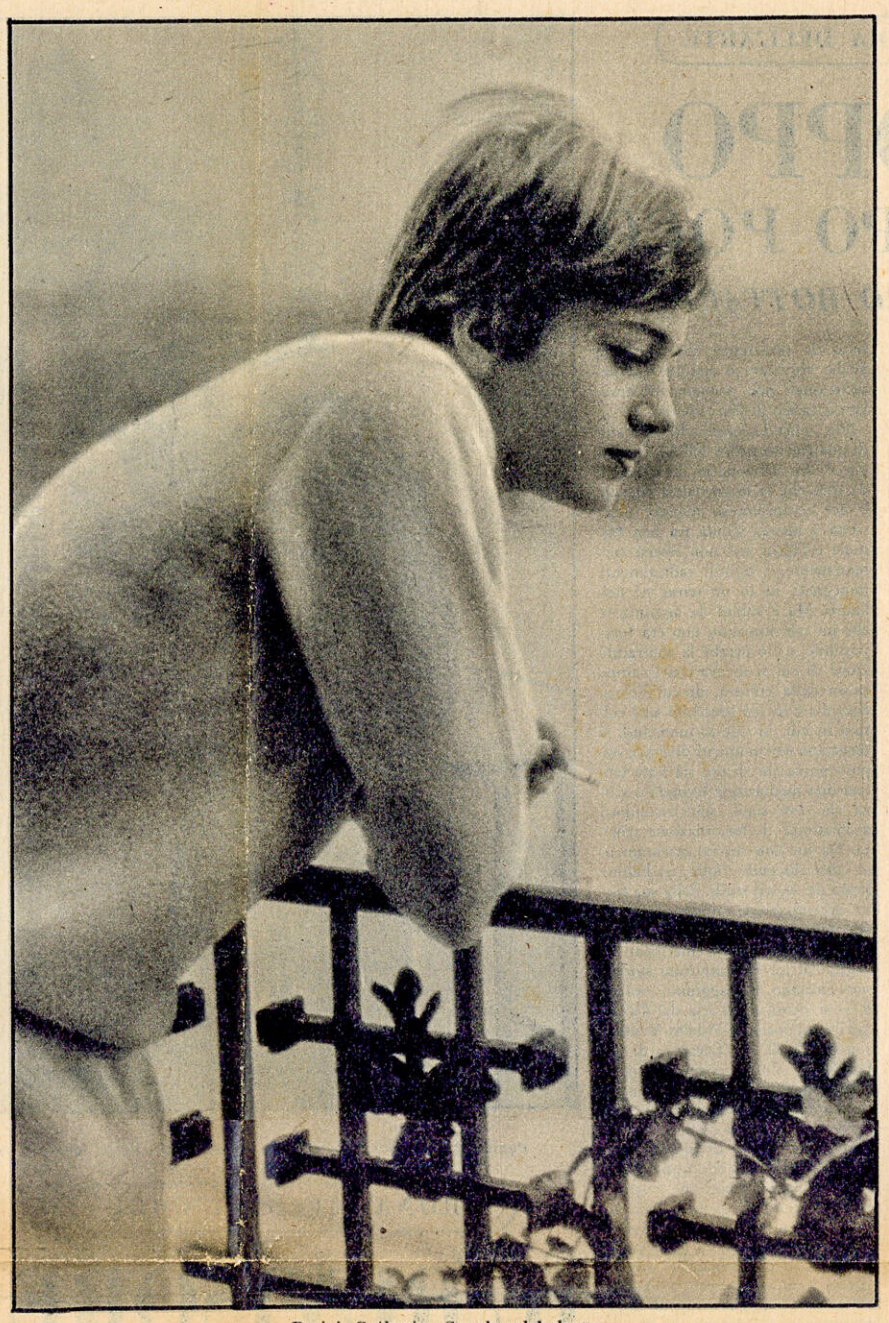
La *Wesker Trilogy* è la storia per episodi successivi e giustapposti di una famiglia operaia londinese, i Kahn, di origine ebrea russo-ungherese, dal 1936 al 1959: dai tempi scuri ma battaglieri dell'anteguerra all'istaurazione del *Welfare State*, fino al 4 ottobre 1959, giorno della terza disfatta elettorale dei laburisti alle elezioni. Nella prima parte, *Chicken Soup and Barley* (Brodo di pollo con l'orzo), è il tempo del comunismo e di Sarah, madre militante e militante materna, che non può permettersi troppe tenerezze né troppa comprensione, dovendo tirare avanti una famiglia di due figli con un marito svogliato, sognatore e, come poi si apprenderà, visitato nella sua accidia da velleità di scrittore. Al primo atto, è il giorno in cui gli operai comunisti dell'East End riuscirono a mandare a male la dimostrazione provocatoria organizzata dai fascisti di Mosley: il 4 ottobre 1936. I giovani sono molto eccitati, Sarah è calma e attiva, il marito Harry piuttosto tiepido: i proletari sbaragliano i fascisti, ma la vittoria non è così importante come sembra, dato che la polizia aveva già intimato a Mosley di evitare i quartieri operai. Il giovane Dave Simmonds, *boy friend* di Ada Kahn, trova i tafferugli di strada poco seri: partirà volontario in Spagna, anche se non crede alla violenza né tanto meno alla guerra. Al secondo atto, che accade nel 1946, un anno dopo la vittoria laburista, i Kahn hanno fatto progressi o, come dice la didascalia, sono *a little more respectable*. Ma Harry no, e continua a essere tenuto per colpevole sia dalla moglie che dai figli; un anno dopo rimarrà mezzo paralizzato; e sarà sempre Sarah a tirar la carretta, sempre fedele al partito, mentre gli antichi compagni hanno buoni impieghi o metton su negozi. Ronnie è in Francia, lavora da cuoco e vuol diventare scrittore. Dave e Ada si son sposati e si son rifugiati in provincia per mettere in pratica una loro idea del socialismo, basata sul rifiuto della schiavitù industriale e il lavoro artigianale. Al terzo atto, Ronnie torna a casa, nel dicembre 1956: giusto dopo l'Ungheria, giusto a tempo per rimproverare alla madre il suo fanatismo e, insieme, la sua durezza verso il padre. Qui Sarah si ribella: lei per l'Ungheria ha sofferto quanto lui e, se si tratta del padre, l'ha capito quanto lui, ha sempre saputo che era un inadatto, non un incapace; ma ha anche sempre capito che non c'era altra via tranne lottare, rimaner fedele e non diventare indifferente: « Non diventare indifferente, Ronnie, altrimenti morrai! ».

La seconda parte, *Roots* (Radici) è non solo la più unitaria, ma anche la migliore della trilogia. Si svolge tutta attorno alla situazione della ragazza di Ronnie, Beatie, che vive a Norfolk e aspetta l'arrivo di Ronnie, il quale le ha promesso di sposarla. C'è una descrizione dell'ambiente di provincia, torpido e triste, e della vita di Beatie in famiglia: l'effetto è di gran diligenza, gentilezza e sentimento. Ma al terzo atto, c'è Beatie, ed è certo una delle invenzioni teatrali più felici che si sian viste ultimamente, anche se non del tutto originale. Al terzo atto, dunque, Beatie aspetta Ronnie dinanzi alla famiglia riunita e aspettante anch'essa; mentre aspetta, cerca di spiegare chi è Ronnie e quali sono le sue idee, le sue bellissime e generosissime idee. Spiegando, Beatie, non fa che risputare frasi di Ronnie, confermare nei suoi (già non poco diffidenti) l'impressione che lui sia un lunatico e lei un'infatuata. Ecco infatti che arriva il postino con una lettera, e la lettera è di Ronnie per dire a Beatie che si è sbagliato, lui è un intellettuale, uno spostato, un nevrotico, e non si può sposare. Così colpita, e in pubblico, Beatie non può più recitare la parte imparata della donna intellettuale, le frasi di Ronnie non tengono più, deve parlare lei, spiegar lei quel che ha in corpo. E Beatie prorompe: « Vengo da una famiglia di braccianti, eppure non ho radici, proprio come la gente di città, solo un mucchio di niente... Radici! le cose da cui si viene, le cose che vi nutrono; le cose che vi fanno orgogliosi... Non è soltanto il granturco, ad aver bisogno di radici robuste, sapete; anche noi... Invece, che cosa abbiamo?... Accendiamo la radio o la TV, forse, andiamo al cinema... è la soluzione più facile: tutto, purché non abbiamo da fare noi stessi uno sforzo... L'educazione, non sono soltanto i libri e la musica: è farsi delle domande, tutto il tempo. Siamo milioni e milioni, in questo paese, e nessuno, nessuno, si fa domande, ce la caviamo tutti per la strada più facile. Non ci opponiamo mai a nulla... ». E' la condizione della massa contenta e abbrutita che Beatie si mette a spiegare alla famiglia riunita: la stupidità di cui lei stessa è stata vittima, e che le ha fatto perdere Ronnie. Ma, perdendo Ronnie, ha trovato qualcosa in se stessa che le veniva da lui, e non sono più le frasi sonanti, ma la passione di esistere contribuendo a fare la vita e non solo consumandola: « Dio mio, Ronnie: succede... Mi sta succedendo, sento che mi è successo: comincio a tenermi in piedi da sola... Comincio », sono le ultime parole di Beatie, sulle quali cala il sipario.

La metamorfosi di Beatie è una vittoria di Ronnie, anche se lui non ne saprà mai nulla e considera anzi aver rinunziato a Beatie come una prova della sua incapacità di « andare a fondo alle cose ». Ma è anche una delle maniere per cui ciò che c'era di vero e di vivo nella fede politica della famiglia Kahn, sconfitto in apparenza, in realtà, continua e si tramanda: la protesta contro un mondo mal fatto, la fedeltà a se stessi, il rifiuto dell'indifferenza per cui Sarah scongiurava il figlio. E' la morale della terza parte della trilogia, *I'm Talking About Jerusalem* (Parlo di Gerusalemme), in cui si narra il prevedibile fallimento dell'impresa di Dave e Ada e dove, alla fine, la famiglia Kahn si trova riunita a contemplare le proprie sconfitte. Ma sono sconfitte, o è la verità della vita? Ada al fratello: « La specie di vita che noi abbiamo vissuto non poteva mica essere un sistema filosofico... Quale mai esistenza è riuscita a essere una cosa compiuta e tutta sensata? ».

Tutto questo è detto in un contesto di grande gentilezza e, a tratti, anche di discreto umorismo. La trilogia di Wesker non ha grandi meriti artistici né intellettuali, ma ha un merito morale indiscutibile: la discrezione, il rifiuto degli atteggiamenti luciferini, il desiderio di rimanere al livello dell'umanità che mette in scena. Quest'ultimo è forse il merito principale, quello dal quale meglio si riconosce la fedeltà del giovane commediografo alla tradizione socialista.

NICOLA CHIAROMONTE



Parigi. Catherine Spaak sul balcone.

MUSICA

UN DIRETTORE SPRECATO

MOLTI concerti nelle settimane scorse all'Auditorio, ma privi forse di vera e piena soddisfazione musicale — a cominciare dai due di Barbirolli; il quale è indubbiamente un valoroso direttore di orchestra (sarebbe bastato a giudicarlo il modo con cui ha condotto l'ouverture del Carnevale Romano di Berlioz), ma avremmo preferito assai ascoltarlo in programmi più interessanti, — che non nella Quinta Sinfonia di Ciaicowski, eseguita solo pochi giorni prima dall'orchestra sovietica.

L'orchestra di S. Cecilia si è fatta tuttavia onore, è uscita brillantemente dalle forche caudine dell'ingrato confronto, salvando l'onore delle armi. Non altrettanto bene, a dire la verità, andarono invece le cose nel secondo concerto Barbirolli, dove, nello Scherzo della Settima Sinfonia di Beethoven, vi fu un momento di confusione, come se gli esecutori, costretti a ripetere sempre le stesse musiche e il maestro a dirigerle, si fossero a un certo punto distratti dalla guida, come accade agli automobilisti che si addormentano al volante. Nel resto dei programmi, affidati a Barbirolli, figurava, oltre a *La Mer* di Debussy, il Quinto Concerto per pianoforte di Prokofieff, suonato con tecnica impeccabile e vivido dinamismo da Sergio Perticaroli; e il Movimento Sinfonico di Bettinelli composizione che risale al 1942 e che risponde a posizioni estetiche « oggi abbandonate dal musicista », come si leggeva nel programma « per un processo di evoluzione verso un linguaggio più attuale ». In questi casi riesce alla maggioranza degli ascoltatori poco spiegabile perché le nostre istituzioni tengano i loro orologi talmente indietro e si ostinino ad eseguire pezzi che i loro autori giudicano superati, invece di farci sentire le loro opere più recenti e più interessanti.

Nel complesso dunque i concerti romani di Sir John Barbirolli hanno offerto il classico esempio del *direttore sprecato*. Diciamo questo non senza ragione: poiché bastava informarsi di ciò che di più nuovo e più attraente il direttore anglo-italiano ha nel suo repertorio attuale, come ha fatto l'Istituzione dei Concerti di Firenze, la quale ha richiesto al Barbirolli la Nona di Mahler, esecuzione poi ripetuta anche alla Radio di Torino. E' questa una delle partiture più significative del maestro boemo, di cui ricorre quest'anno il centenario della nascita; ed essa, solo che ci si fosse pensato, poteva essere ora inclusa in uno dei concerti di Roma, dove forse per ascoltare la Nona di Mahler dovremo attendere il centenario della sua morte e cioè l'anno duemilaundici!

A fare il completo nella serie dei concerti settimanali che si svolgono a Roma, si è aggiunta ora la Sala Accademica di di Santa Cecilia in Via dei Greci con la sua stagione da camera che quest'anno avrà una durata maggiore degli anni scorsi, comprendendo ben venticinque audizioni. La sua inaugurazione è avvenuta ad opera del già noto e sempre efficiente Nonetto Boemo di Praga; il quale, oltre a tutto, riesce ad alimentare i suoi programmi, nella non ricchissima letteratura nonettistica con musiche poco conosciute, come ora ha fatto col Nonetto di Martinu, ma ancora meglio col Nonetto op. 77 di un musicista franco-inglese, George Onslow, che nessuno ha mai sentito nominare, ma che — salvo un Tema con Variazioni un po' troppo ovvio — ha qui scritto una musica di assai egregia fattura e gradevole inventiva, alla quale manca forse solo una firma famosa.

Completeremo la nostra rassegna con un omaggio al Quartetto Italiano, tornato ora all'Eliseo, agli applausi del pubblico che lo predilige e ricomincia ogni volta a discutere che cosa manchi o non manchi a questa ammirevole tetrade di archi per essere il migliore quartetto che oggi sia dato ascoltare. Forse solo un poco più di forza, un poco più di rudezza, di incisività (si può pensare in qualche momento) specie quando suonano Beethoven e un Beethoven come quello dell'Op. 135. Viceversa un puro miracolo è il loro Haydn (op. 74, N. 4), eseguito con una pastosità, un equilibrio, una classicità di comportamento, per cui la discussione più sopra cominciata finisce con la conclusione che ad esso non manca proprio nulla.

Un notevole avvenimento musicale è stata poi la prima esecuzione in Italia del 8. Quartetto che Ghedini ha dedicato ai nostri Quattro. Essi lo hanno ben ripagato della dedica, con una esecuzione splendida, nella quale i molti aspetti di trascendentale virtuosismo che questa composizione presenta, brillavano di una luce maliosa. Per quello che possiamo dire da una sola ascoltazione, essa ci è sembrata non appartenere al Ghedini più intimo e costruito (a quello delle "Architetture", per intenderci), se non andiamo errati, il discorso appare meno serrato che in altre sue cose e non afferra l'animo, incanta piuttosto l'orecchio per gli effetti anche preziosi, giuochi di trilli, pizzicati ecc., con alcune zone estatiche nel Molto Adagio.

Il 2. Quartetto di Ghedini è stato accolto molto cordialmente dagli assidui della Filarmonica Romana che avevano ben guarnito la sala e non lesinarono al maestro presente, ovazioni e chiamate al proscenio.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

UNA CROCIERA SBAGLIATA

NEI titoli di "Mai di domenica" si precisa che questo film è stato « ideato, scritto e diretto da Jules Dassin ». Precede e segue un elenco incredibilmente lungo e più che mai insignificante di nomi, tutti greci e tutti sconosciuti: attori, attrici, generici, aiuti diversi, tecnici di varia categoria e, con ogni probabilità, disoccupati cronici del Sud occasionalmente addetti a lavoro cinematografico. Si capisce subito che Melina Mercouri va considerata a parte, come una eccezione, perché esistono al mondo tremila persone press'a poco informate dei suoi successi artistici. Ma la vera *vedette* del film non è lei, sebbene la sua parte — calcolata a pagine di copione, come si usa appunto tra divi dello schermo — sia una delle più gonfie e voluminose che si possano umanamente pretendere da un produttore serio. La vera *vedette*, anche nell'ambito dell'interpretazione, rimane Jules Dassin, che solo per eccesso di modestia, e forse per difetti di nozioni musicali, ha omesso di completare la rosa delle sue qualifiche e benemerenze, aggiungendo quella meno nota dell'interprete alle altre consuete dei coautori. Naturalmente Dassin finge di credere che per fare un buon film basti un buon soggetto, e proprio nella sua maniera di concepire "Mai di domenica" è sottintesa la volontà di dare una dimostrazione pratica dell'assioma che i film valgono quel che rendono e non quel che costano. Resta così senza risposta la domanda, se Dassin ha scelto se stesso come interprete per avarizia o per convinzione estetica; se voleva emulare Chaplin in una direzione o nell'altra, o in tutt'e due insieme.

Noi non abbiamo dimenticato che Jules Dassin lasciò gli Stati Uniti, quando il suo nome di regista vi aveva conseguito una fama insolita e insolitamente meritata, per ragioni di coerenza e dignità professionale, fornendo un esempio abbastanza raro di rinuncia in un mondo dominato dalla fame e dalla sete primordiali. Ricordiamo pure i suoi primi tentativi di lavorare in Italia, il suo entusiasmo per il progetto d'un film verghiano, la sua collaborazione con Vitaliano Brancati, le avversità burocratiche commerciali al progetto, e la partenza per la Francia. Saremmo lontani dal vero, se dicessimo che la Francia è stata per Dassin una patria spirituale, nel senso critico, non biografico, dell'espressione. Il periodo di attesa parigino non è stato più breve del romano, e neppure meno combattuto; ma la conclusione ha avuto un effetto di sorpresa. *Rififi*, accettato come un compromesso, si trasformò in pochi giorni in una vittoria folgorante della regìa. Dassin sapeva bene che il suo film non diceva nulla di nuovo, ma in quel momento particolare si rese conto una volta per tutte che il successo non è necessariamente riservato alle opere autentiche. Il mestiere ha le sue perdite, ma ha pure i suoi profitti, che un esiliato non può trascurare.

In "Mai di domenica" Dassin ha spinto le possibilità del mestiere fino al limite estremo. Sulla linea invisibile ma netta che separa il vero dal banale, il documento dal luogo comune, l'innocenza dall'idiozia, la poesia dalla canzonetta, su un confine più stretto ma più reciso d'un filo di rasoio, Dassin ha preteso di piantare il treppiedi della macchina da presa, con l'impassibile fermezza di chi ignora volutamente i rischi della confusione mentale. Dinanzi al continuo straripamento del colore e del folclore i timidi propositi del turista americano appaiono così maldestri, così intempestivi, così generici da suscitare nello spettatore i dubbi più forti. Non è affatto chiaro se questa gita in Grecia debba essere accolta come una crociera estiva o come una crociata culturale. In entrambi i casi escluderei, personalmente, che si tratti di una spedizione fortunata.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Alfred Lewin

nella funzione dell'intellettuale e le spe-
riposte nella politica. « Le mistificazioni
nosce Vasoli — e le confusioni che ven-
perate in quegli anni, le generose e cla-
ingiustizie, le scoperte e riscoperte che
introducevano nel corpo ammalato della
italiana altri pericolosi veleni sono ormai
videnti che non val più neppure la pena
istervi con l'acida prosopopea dei nume-
atoni tornati a pontificare le immutabili
i saggi propositi dell'accademismo. Ma
noscimento di quanto v'era di illusorio e
enuo nella iniziativa intellettuale all'indo-
della Liberazione non toglie nulla all'ec-
ale valore storico di quell'esperienza...
pevoli di quanto siano vecchi e profondi
della società e della cultura italiana, pos-
forse giudicare troppo deboli e astratte le
ni che fecero allora sperare in un muta-
radicale e reale della nostra cultura e del
teggiamento sociale e politico. E tuttavia,
ndo le vecchie pagine del *Politecnico*, è
le non riconoscere che gran parte del la-
svolto più tardi dalle riviste più avanzate
re è stato compiuto su quella stessa linea ».
mire Zolla pubblica sullo stesso numero di
ri il testo dell'intervento letto al convegno
riviste sulla « cultura nella società italia-
Sono sempre le tesi dell'eclissi dell'intellet-
ormai anche troppo note. Ma, a parte
irazione per il furore inventivo e docu-
rio con cui Zolla alimenta la sua ricerca,
che — rileggendo questo testo — il gusto
nsare al fastidio che esso deve aver pro-
tra gli organizzatori e i più tronfi pro-
isti del convegno: sono infatti proprio le
he essi non desideravano ascoltare.

che Giovanni Giudici, nel numero di mag-
li *Comunità*, fa un lungo discorso sulla
rienza del *Politecnico* ». Più nostalgico di
i, assai meno convinto della « continuità
a » tra il clima dell'immediato dopoguerra
llo odierno, Giudici ritiene la situazione
ale presente del tutto fallimentare e adde-
la responsabilità del fallimento alle mutate
zioni politiche.

il resto, questo numero di *Comunità* è piuttosto opaco: c'è l'ultima puntata dello studio di Egidio Fermi su « La chiesa in Francia », il « Piano di sviluppo della facoltà scientifiche » presentato nel convegno per il riordinamento delle Università svoltosi nei mesi scorsi a Bologna, uno studio sullo sviluppo urbanistico di Torino e poco altro.

Sul *Baretti* (marzo-aprile) non c'è quasi nulla da leggere. Anche il saggio di Enzo Paci sulle « possibilità dell'esistenzialismo » è molto accademico. Il succo delle dieci pagine è che l'esistenzialismo deve molto alla fenomenologia di Husserl: constatazione che non ci sembra costituisca una novità.

Varrebbe la pena di fare un piccolo studio sui saggi, gli articoli, le recensioni, i dibattiti, le analisi di ogni tipo dedicati al film di Fellini *La dolce vita*. Non quelli apparsi sui quotidiani e i rotocalchi, ma quelli delle riviste di cultura che hanno discusso e continuano a discutere minuziosamente su ogni inquadratura del film, la psicologia dei suoi personaggi, la « ideologia » di Fellini, l'apporto dei suoi collaboratori. Abbiamo letto che nella *Dolce vita* convergono « i due filoni della dicotomia esistenzialista: peccato-grazia, esistenza-trascendenza » (*Nuova corrente*, numero 17; nel numero precedente lo stesso critico aveva parlato del *Kunstwollen* felliniano: « una volontà morale e ideologica perentoria, incapsulata nella intuizione precisa di una poetica e dei mezzi stilistici adeguati a realizzarla »). *Il Verri* (numero 2) si pone il problema se sia possibile un paragone tra Fellini e Scott-Fitzgerald. *Palatina* (numero 13) stabilisce invece che la *Dolce vita* « è una grande cosa perché accanto a una verità morale ne mostra una estetica che la sublima » (e purtroppo questi concettini da oratorio sono firmati da un uomo di gusto come Pietro Bianchi). Potremmo continuare a lungo. Noi non abbiamo nulla contro il film di Fellini, ci è anzi piaciuto molto. Ma l'imponente sforzo esegetico e analitico che esso ha provocato nel nostro piccolo mondo culturale ci appare esagerato, e abbastanza ridicolo.

ENZO FORCELLA

GAZZETTA

1960

Boris Pasternak

Su Boris Pasternak, in occasione della sua morte, avvenuta il 30 maggio a Peredelkino, conviene lasciar parlare Valentin Asmus, professore di filosofia all'Università di Mosca. Ecco, riferito dal corrispondente della *Stampa*, Alberto Ronchey, un brano del discorso da lui pronunciato il 2 giugno, ai funerali dello scrittore: « Pochi sono gli scrittori paragonabili a Pasternak per purezza e onestà di convinzioni. Non importa quale sia stato il nostro atteggiamento verso di lui e in qual modo noi l'abbiamo criticato. Egli fu un esempio di come lo scrittore debba difendere il suo punto di vista. Finché resterà una lingua russa, il suo nome farà parte della nostra storia letteraria come quello d'uno dei più grandi scrittori. Egli non credé nell'arte per l'arte, ma pensò che fosse suo dovere parlare ai contemporanei. Egli non si rivolse contro il potere. Egli non mosse che un'obbiezione: non accettò mai l'idea che la forza possa condurre l'uomo a qualcosa di nuovo e di buono. Fu come Tolstoi, e come Tolstoi fu male inteso. Fu molto esigente con se stesso e con gli scrittori. Non tollerò mai la mediocrità e l'opportunismo » [*Tredici parole tagliate dalla censura*].

Il 31 maggio, i giornali riferivano da Mosca: « Silenzio assoluto sulla morte di Pasternak nell'Unione Sovietica: la notizia è stata ignorata dai giornali del mattino e anche dalle *Izvestia*. Solo questa sera Radio Mosca ha trasmesso la notizia della morte in poche parole; un annuncio ufficiale a cura della famiglia dovrebbe esser pubblicato domattina ».

Il corrispondente della *Stampa* così ha descritto i funerali: « Giunti per vie ignote a conoscenza della data, dell'ora e del luogo in cui si sarebbero svolti i funerali di Pasternak, poiché i giornali non ne avevano dato notizia, oltre millecinquecento cittadini sovietici si sono riuniti stasera dinanzi alla *dacia* del poeta... Amici e lettori, fra i quali numerosi giovani. Alcuni scrittori: Konstantin Paustovski, Victor Schlovski, Nikolai Virta. La signora Ehrenburg rappresentava il marito, che si trova in Svezia. Assenti quasi tutti gli esponenti della cultura ufficiale, come pure i poeti e gli scrittori vicini di casa di Boris Pasternak, come Fedin. Mentre la famiglia Pasternak riceveva coloro che nonostante tutto avevano voluto inchinarsi dinanzi alle spoglie del poeta, il pianista Svetaslav Richter suonava la marcia funebre di Chopin. Tra la folla assiepata nel giardino e sulla via, giunta da Mosca, da Leningrado e da Kiev, volti di studiosi, di giovanissimi intellettuali e di anziane insegnanti dal profilo sottile, piangenti sotto la veletta. Alle cinque la bara, scoperta all'uso russo, colma di fiori dai quali emergeva il grigio viso di Pasternak, è stata trasportata a braccia da dieci giovani al vicino cimitero del villaggio... La fossa scavata di fresco per il poeta fiancheggiava il recinto delle tombe dei vecchi bolscevichi del villaggio. La cerimonia religiosa è stata rinviata. La folla si è radunata lungo il pendio della collina, fra sassi e cespugli, e la salma, deposta, è stata circondata da una siepe di fiori che trasmigravano di mano in mano sopra le teste degli astanti per essere collocati intorno alla terra smossa. Ha parlato il filosofo Valentin Asmus, ordinario di filosofia all'Università di Mosca... Un anziano attore, Golubientsev, ha declamato alcuni versi [*tre parole tagliate*]. Alcuni giovani [*sei parole tagliate*] hanno gridato qualcosa. I vecchi dicevano: "*Concil, concil*" (è finito, è finito), invitandoli saggiamente a non parlare. Accanto a noi, un giovane dal colletto sfilacciato piangeva e serrava fra i denti un fazzoletto [*diciannove parole tagliate*]. Uno studente alto e magro, dal viso rosso, si è fatto innanzi e ha detto: "Noi crediamo nella vita eterna, sappiamo che Pasternak sopravvive" [*cinquantaquattro parole tagliate*]. Ci siamo guardati intorno per fissare nella nostra memoria i volti di coloro che applaudivano. Non abbiamo visto che giovani. Ricorderemo a lungo le esequie di Boris Pasternak ».

Sono perduto, come una bestia in un recinto,
fuori ci sono uomini, libertà e luce.
Dietro, il rumore dell'inseguimento,
e nessuna via di scampo.

Fondazione Alfred Lewin

ia sulla sponda del lago,
bete caduto,
parato da ogni cosa,
el che accada, non m'importa.

delitto ho mai commesso,
inale, il bandito?
i il mondo intero oggi si commuove
zza della mia terra?

dia, son vicino alla tomba,
he il tempo sia per venire
spirito del bene prevarrà
tà e sull'infamia.

a matita su un foglietto a caratteri cifrabili, e intitolata « Premio Nobel », ssia fu affidata da Pasternak al giorna- se Anthony Brown alla fine del 1958 sse pubblicata.

---

o successivo all'annunzio della morte ak, a Stoccolma, il giornalista Gustav già corrispondente dell'*Associated* Mosca, ha reso pubblico il testo di con- avute con lui durante e dopo la ca- ata contro lo scrittore in Russia a l'onore ricevuto dall'Occidente col pre- el. Ecco l'essenziale di quanto riferisce vensson: « Pasternak, parlando pacata- i ha detto: "Non ho mai rinunciato io al premio Nobel, il massimo rico- o al quale può aspirare chi vive sola- r le lettere, come ho sempre fatto"... evo Pasternak da parecchi anni. Più rante il mio soggiorno moscovita, mi trato con lui, discutendo in tutta spre- zza di molti argomenti tabù per un o più se espressi senza timori a un tante della stampa estera. Quando la el Nobel venne diffusa in Russia, fui ni ad andare a congratularmi con lo Mi ricevette con uno stanco sorriso che conoscevo. "Troppe nuvole si stanno ndo sul mio orizzonte" mi disse, strin- la mano come se dovesse vedermi per volta. Egli mi aveva incaricato allora, mia posizione di cittadino svedese, di re in qualche modo al re Gustavo di he egli rivendicava il premio anche se ilitato a intervenire... Ho rivisto Paster- vamente l'8 dicembre 1958, sei settima- che era stato insignito del premio inque settimane prima, la *Pravda* aveva a nota nella quale si deplorava, a nome di Pasternak, l'assegnazione del premio... Pasternak era stato completamente isolato. Persino Costantino Fedin, uno scrittore vicino di casa di Pasternak che si era professato per tanti anni suo amico sincero, aveva dichiarato: "Pasternak è un traditore. Mi vergogno di aver frequentato così spesso la casa di Peredelkino"... Quando potei recarmi da lui, gli domandai se il premio Nobel fosse da considerare la causa di tutte le sue difficoltà, avendo aggravato la sua posizione in Russia dopo quanto era stato pubblicato dalla stampa occidentale. Egli mi negò questo, dichiarando con veemenza: "Debbo la vita a queste proteste internazionali. Quando *Il dottor Zivago* fu stampato fuori dalla Russia, sapevo quel che mi sarebbe successo. Ma dovevo scrivere quel libro e pubblicarlo dove possibile. Avevo messo tutta la mia abilità di scrittore nello scriverlo. Non c'era nulla che dovessi cambiare nel manoscritto. Il premio Nobel mi è stato d'immenso aiuto. Per me, esso significava l'appoggio del mondo libero. Mi ha salvato dal peggio. Essi non potevano più minacciarmi come avrebbero voluto. E neppure potevano sbarazzarsi di me ».

Si ricorderà che, quando Pasternak ebbe il premio Nobel, l'indigenza morale di molti intellettuali d'Occidente arrivò al punto da accusare gli svedesi di aver « provocato » il governo sovietico senza curarsi della tranquillità personale dello scrittore. I medesimi intellettuali accusarono allora di « provocazione » quelli che elevarono la loro protesta in difesa di Pasternak. Non solo, ma bastava tributare pubblicamente al *Dottor Zivago* le lodi che il libro meritava per essere accusati da questa gente di farne uno strumento della « guerra fredda ». Oggi, quelli che allora protestarono apprendono dalla bocca stessa di Pasternak che la loro protesta lo aveva confortato e protetto.

Ma il cattolico liberale Carlo Bo non è ancora sicuro del che cosa, del come e del perché. Scrivendo (nella *Stampa* del 31 maggio) di uno scrittore che, per trent'anni, sotto l'impero di Stalin come sotto quello di Kruscev, assunse e mantenne fino all'ultimo da solo l'impegno di difendere la dignità delle lettere contro la brutalità del potere, egli crede di onorarlo scrivendo che « il premio Nobel del 1958 veniva così a consacrare con il suo rumore una immagine sospetta [*sic*] dello scrittore »; e non sa ancora decidere se « Pasternak non andò o non poté andare a ricevere il premio di Stoccolma »; e parla di lui come di « un esempio curioso ». *Dixit ei Pilatus:* « *Quid est veritas?* ». [N. CIL.]

I POLACCHI AI RUSSI

Uno dei fenomeni paradossali dello stato di cose che si è creato nell'Europa orientale dopo l'ultima guerra è quello dei rapporti tra la Polonia e la Russia. Mentre in Polonia aumenta ogni giorno l'odio verso la Russia, in Russia (specie dopo l'ottobre del '56 e particolarmente tra gli intellettuali e i giovani) diviene sempre più evidente la simpatia per i polacchi. È noto a tutti come nel 1956 i giornali di Varsavia andassero a ruba nelle edicole di Mosca, di Leningrado e di Kiev, fino al punto di indurre le autorità sovietiche a imporre alcuni controlli alla loro distribuzione. Meno noto in Occidente è forse il fatto che per poterli leggere (al pari di certi libri polacchi o di certe traduzioni in polacco di libri stranieri) molti russi hanno imparato il polacco. Si direbbe addirittura che per una parte considerevole dell'*intelligentsia* russa i polacchi siano diventati l'ultima Thule dell'occidentalismo e del liberalismo nel quadro, finora assai rigido, del regime comunista d'oltre cortina. La mostra della pittura polacca moderna fu a Mosca, qualche anno fa, un avvenimento. I viaggi degli intellettuali russi in Polonia sono diventati talmente di moda (« Venire a Varsavia — ha detto uno scrittore polacco a chi scrive queste righe — è per loro quasi come per noi andare a Parigi ») da consigliare alle autorità sovietiche di mettere limitazioni ai passaporti anche per i viaggi tra i due « paesi-fratelli ».

Si potrebbe quindi pensare che sia giunto un momento estremamente propizio per superare odi, diffidenze e antipatie secolari, e creare una sincera amicizia se non tra i due Stati (il che, nella situazione attuale, è impossibile, tranne che nel modo, ipocrita e imposto dall'alto, che è l'attuale), almeno tra i due popoli *sopra* le teste dei rispettivi governanti. Ma non è così. Quanto più dura la dipendenza politica della Polonia dalla Russia, e quanto più, col passare degli anni, i polacchi si sentono costretti a mordere il freno e a disperare per la sovranità nazionale perduta, tanto più cresce in Polonia un odio cupo, cieco, implacabile e pieno di disprezzo verso la Russia, i russi e tutto quel che è russo. I primi a far le spese di questo fatto sono appunto i viaggiatori russi in Polonia: i quali, venuti a Varsavia pieni di entusiasmo per lo slancio libertario polacco, si trovano d'improvviso circondati da un'atmosfera di gelo, e ripartono dalla « Parigi orientale » delusi e amareggiati. Quale appuntamento mancato con la storia non ufficiale! Quale splendida occasione sprecata!

Da paradosso nasce paradosso. Non di rado tra gli esuli polacchi, che per il loro anticomunismo intransigente dovrebbero pur essere i nemici più spietati della Russia, si incontrano persone assai meglio disposte verso i russi che non i polacchi di Varsavia o di Cracovia. Sono proprio loro, gli esuli polacchi, che hanno pensato di rivolgersi direttamente agli « amici moscoviti ». *Kultura*, la rivista mensile polacca che esce da tredici anni a Parigi diretta da Jerzy Giedroyc, ha pubblicato nel maggio *in russo* un numero speciale « dedicato ai rapporti polacco-russi ». Lo scopo di questa eccellente impresa sembra chiaro: approfittando delle accresciute possibilità di far giungere in Russia dall'estero la parola stampata (basti pensare alle centinaia di copie del *Dottor Zivago* pubblicato da Feltrinelli in russo), costruire un primo se pur modesto ed esile ponte tra i polacchi e i russi, iniziare un dialogo dietro le spalle di Gomulka e di Kruscev. Infatti, nella premessa della rivista si legge che l'iniziativa di *Kultura* è diretta contro il colonialismo comunista quanto contro lo sciovinismo russo e polacco.

Il numero si apre con un editoriale, « A proposito dei rapporti polacco-russi », dovuto alla penna del principale collaboratore della rivista, Mieroszevski; reca inoltre un saggio di Milosz, « La Russia », tratto dal libro *L'Europa natale* (che uscirà tra poco anche in Italia presso l'editore Silva di Genova); un resoconto di Czapski dei suoi incontri con Aleksei Tolstoi e Anna Achmatova nel '41 in Russia; un capitolo di *Un mondo a parte* di Gustavo Herling; una poesia di Lobodovski « Lettera a Boris Pasternak »; *last but not least*, c'è il racconto di Abram Terz « Si fa il processo », qui per la prima volta riportato integralmente nel testo originale russo dopo le 24 traduzioni in varie lingue già pubblicate oppure in preparazione. « Il raro successo di quest'opera — dice la premessa redazionale — testimonia con quale interesse il mondo ascolta e attende la vera voce dell'Unione Sovietica. Noi vorremmo anche in futuro pubblicare le opere degli scrittori russi e diventare così un anello della catena che li legherà al resto del mondo ».

La sostanza del dialogo da parte polacca è espressa in queste frasi dell'articolo di Mieroszevski: « Cosa vogliamo? Vogliamo che il governo di Varsavia favorevole alla Russia sia un governo polacco e non un governo satellite. Solo così, in conseguenza delle trattative e degli ac-

Fondazione Feltrinelli

federalistiche propugnate da questi studenti, per rompere la forza dello Stato unitario germanico, hanno avuto la stessa sorte dei propositi contenuti nei programmi di *Giustizia e libertà*. [E. Z.]

IL VERO DILEMMA

L'enorme semplificazione (e falsificazione) del problema sociale e politico causata dall'apparente successo dei metodi totalitari ha fatto dimenticare agli intellettuali europei una tradizione di pensiero che pure s'accorda assai meglio dell'autoritarismo demiurgico con la ragione umanistica: quella del socialismo libertario, antistatale e federalista. Marx ha obliterato Proudhon. Ma non solo Proudhon: anche Montesquieu, anche Voltaire, anche Montaigne. E tuttavia, l'ideale libertario rimane l'ombra di Banco del marxismo: costringe ancora Kruscev a promettere che lo Stato «deperirà». Mentre, com'era da aspettarsi, la sua sconfitta si converte naturalmente nel ritorno all'autoritarismo di tradizione romana, cattolica e monarchica contro cui la ragione umanistica era insorta.

Il pensiero libertario (il quale poi era un tentativo di dare al pensiero liberale del XVIII e XIX secolo quel fondamento sociale senza di cui esso rimaneva letteralmente campato in aria) sembra oggi un «residuo». Un residuo tenace, però. Che si considerino i problemi dell'Europa o l'evoluzione della società americana, gli sviluppi del sistema sovietico o l'«esperimento» cinese, si è prima o poi ricondotti alla questione che costituisce il minimo comune denominatore delle teorie liberali, socialiste e libertarie: quella di ristabilire il senso del limite nell'uso del potere. Che il potere sia economico, politico, tecnologico, oppure economico politico e tecnologico insieme, il problema del suo accentramento in poche mani (anzi, in pochi meccanismi burocratico-tecnici) oggi esiste, in maniera diversa ma sempre critica, ovunque. La scelta è fra continuare nell'abbrivio attuale fidando che si risolverà in qualcosa di positivo, oppure porvi ostacolo. Ma dire che il problema non esiste è da scriteriati.

Por freno alla dismisura non è affare di teoria o di tecnica: è questione di saggezza e di senso comune. Di fronte all'imponenza degli apparati e alla ponderosità delle teorie, la saggezza e il senso comune fanno naturalmente figura [illegible]. Ma la questione [illegible] appunto se [illegible] l'orecchio a un linguaggio umano, oppure se bisogni lasciare il campo agli altoparlanti e alle macchine elettroniche. Finché un linguaggio ragionevole potrà farsi sentire, non sarà inutile ascoltarlo.

Ecco, per esempio, portataci in un'intervista concessa al *Forum Service* di Londra, la voce di un indiano: Giayaprakash Narayan (*) il quale, dopo esser stato attivissimo in politica come socialista, si è ora dedicato interamente al movimento di riforma agraria iniziato da Vinoba Bhave. Che non si tratti di un puro sognatore, lo indica non solo la sua attività passata, ma anche il fatto che in India oggi si parla di lui come del probabile successore di Nehru.

Alla domanda se egli credesse che i metodi autoritari fossero inevitabili per far progredire i paesi arretrati, Narayan ha risposto: «No, non lo credo: a condizione che si abbia pazienza e lo sviluppo economico sia adattato alle condizioni obbiettive del paese. Temo che ci sia, nei paesi asiatici e africani, la tendenza a importare di peso istituzioni e tecniche dell'Occidente progredito. Questo, a mio parere, può portare al disastro e a una forma o l'altra di dittatura. Vorrei quindi che i dirigenti dei paesi in sviluppo si proponessero un modo di sviluppo organico, radicato nelle tradizioni locali e rafforzato da quel che di buono può contribuire l'Occidente. Un ritmo di sviluppo troppo rapido può non solo mettere in pericolo la democrazia, ma ridursi a un fallimento completo». L'importazione pura e semplice di istituzioni europee in Asia o in Africa sembra a Narayan altrettanto assurda quanto il trapianto di un albero adulto in una terra non sua. Per l'India, egli è fautore di «forme indigene di democrazia, basate sull'autogoverno di piccole comunità integrate in una struttura nazionale attraverso elezioni indirette».

L'importante, secondo Narayan, è di evitare che l'azione politica si riduca a una lotta per il potere che comincia al livello locale per passare poi a quello nazionale e, infine, a quello dei rapporti fra nazioni. Anche la questione dell'industrializzazione offre un dilemma dello stesso tipo: la scelta, cioè, fra il bene effettivo del popolo, pazientemente ma sicuramente ottenuto, e una politica di potenza, la quale può ottenere effetti mirifici, ma mira a tutt'altro che al miglioramento effettivo delle condizioni materiali. «L'industrializzazione su larga scala — osserva Narayan — non significa sviluppo economico in termini di un tenore di vita più alto. E questo è particolarmente vero nel caso di paesi a densa popolazione e con alto tasso di natalità come l'India o la Cina. Ma il fatto è che lo sviluppo economico è spesso misurato in termini di militarismo e di potere. In questo caso, è chiaro che le masse devono esser tenute a freno con la forza, ed è la ragione per cui un tal tipo di sviluppo esige un governo autoritario. Il tipo di sviluppo che io ho in mente, e che credo desiderabile ovunque, dovrebbe esser basato su una tecnologia decentrata che consumasse più lavoro e meno capitale... con aggiunte alcune industrie di base centralizzate per sostenere la dispersione delle piccole».

Alla domanda se un tal sistema sarebbe compatibile con l'efficienza, Narayan risponde: «L'efficienza è una cosa importante, ma ci sono valori umani ancora più importanti. Uno degli errori dello sviluppo occidentale (e questo si applica al capitalismo come al comunismo) ha consistito nell'essere interamente subordinato al criterio dell'efficienza».

In termini di senso comune, quella indicata da Giayaprakash Narayan è la scelta fondamentale del nostro tempo. Ma c'è naturalmente chi gli risponderà che lui è indiano. [N. CH.]

(*) *Tempo presente* ha pubblicato un profilo di Giayaprakash Narayan nel numero di settembre-ottobre 1958 (Herbert Passin: «Giyan dan»).

POETICHE DEL NOVECENTO

Nell'ultima edizione della sua antologia della poesia italiana contemporanea (editore Guanda, Parma, 1959), Giacinto Spagnoletti ha sostituito i giudizi critici sui poeti con auto-giudizi o formulazioni di poetica dei poeti stessi. Da un lato, segno di un'aria di stanchezza o di fallimento che serpeggia nella nostra critica, dall'altro opportuno tentativo di promuovere, per lo meno fra i giovani, una discussione, un bilancio, odii e amori. Il risultato è stata una necessaria corrispondenza tra la povertà o la bontà delle poesie e quella delle idee sulla poesia. I migliori hanno tentato una elaborazione critica, quelli invece che si sono sentiti troppo onorati dall'essere stati inclusi in una antologia importante hanno tenuto a raccontare la vicenda privata del «come divenni poeta», giusto equivalente letterario del ciclista o dell'attrice: «come divenni campione o diva».

Un altro divario importante è fra la scrittura del periodo strettamente avanguardistico (1910-'25 circa) e il successivo. Anche un poeta personalissimo come Ungaretti non può esimersi oggi dall'adoperare il linguaggio corrente della critica: «Un altro punto, legato anch'esso [illegible] personali convinzioni, è il seguente: è [illegible] parlare di decadentismo riferendosi all'[illegible] oggi in Occidente. Quelle ricerche di lin[illegible] gio si chiudono col *Coup de dés* di Ma[illegible] e con le ultime pitture di Cézanne dove [illegible] il cubismo: si chiudono aprendo la st[illegible] nuove ricerche... Nelle sue ricerche di lin[illegible] gio è parso al poeta di doversi dedicare [illegible] vare forme nelle quali un equilibrio di [illegible] zione, un equilibrio morale venisse rag[illegible] rispetto all'oppressione della materia... And[illegible] resto nella scienza mi pare che il ling[illegible] non si dibatta in minore crisi».

Siamo al 1957. Più di quarant'anni [illegible] Ardengo Soffici non si preoccupava di n[illegible] culturalmente la propria poesia, limitan[illegible] darne una prefigurazione che, peraltro, n[illegible] veva mai realizzare: «Poter fare che la [illegible] non sia un membro di un discorso co[illegible] sviluppato verso un fine, chiaro alla ragio[illegible] tivata passo a passo, ma un segno auto[illegible] folgorante, irradiante, propagantesi in mi[illegible] de suggestive, slargantesi in tutte le sue p[illegible] lità evocative, senza intermediari, fino al s[illegible] te che gli si associa e lo giustifica ed è [illegible] volta giustificato e illuminato da es[illegible] l'espressione finale di un momento di vi[illegible] sar le parole come il pittore i colori...»

Quei quarant'anni di cultura non sono [illegible] ti invano, ma ciò che si è acquistato in [illegible] pevolezza, per molti è diventato motivo [illegible] formismo, l'assorbimento nella mera pras[illegible] raria. Un atteggiamento di estrema intro[illegible] ne può esaurire oggi da solo tutto qu[illegible] fatto di scriver poesie può suggerire a [illegible] mo, come in Montale: «Penso che l'arte [illegible] forma di vita di chi veramente non vi[illegible] compenso o un surrogato. Ciò peraltr[illegible] giustifica alcuna deliberata *turris eburn*[illegible] poeta non deve rinunziare alla vita. È [illegible] che s'incarica di sfuggirgli». È impossi[illegible] troviate, invece, uno che vi parli senza [illegible] mi come Campana: «Su qual terreno [illegible] bero intendersi per esempio Baudelaire e [illegible] zeschi? Povera nostra poesia!... Il sapore [illegible] stro della letteratura femminile? Ma ogg[illegible] sai peggio: la femminilità idealista di s[illegible] la democrazia evangelica morfinomane e[illegible] come i poeti dell'alta società. Claudel, [illegible] sprezzo... Poi perché fossimo fuori dell[illegible] bisognerebbe almeno che oggi vi fosse u[illegible] ria. Intanto... l'arte è espressione. Ciò [illegible] supporre una realtà. L'Italia è come fu [illegible] teologica».

Fondazione [illegible]

so. È uno stesso processo di resurrezione alternata, sul filo temporale di una direzione rivolta all'intenzione ed egualmente rivolta alla disattenzione.

Insomma il « passato » non si accumula, ma si attraversa. Il passato si inventa, nei modi del processo iterativo, contemporaneamente al presente e al futuro. La ripetizione suscita il possibile, ogni possibile; e insieme suscita il già posto, ogni possibile passato; sospinge in avanti il passato. La ripetizione si dirige immobilmente in due distinte e identiche direzioni. L'impronta è insieme un interrompersi e un avanzare. Il moto è l'insistenza dell'io che afferma la sua identificazione nel tempo. L'io è il centro, cioè l'essenza del permanente, che non vuol dire solo immobilità. L'io temporale, centro dinamico dell'essere, si colloca dirimpetto ai due orizzonti paralleli dell'evento immediatamente prossimo e dell'appena accaduto. Lungo le direzioni di entrambi, con eguale e ripetuto moto, l'io temporale procede, parallelamente a se stesso. Tanto la memoria dell'accaduto che la progettazione e l'attesa dell'evento si sviluppano nella medesima sfera del limitato. Infatti ben delimitato è l'orizzonte del nostro passato; ma egualmente ben delimitato, nella struttura del suo possibile e nell'essenza del probabile, è il nostro futuro, condizionato ad una scala, temporalmente finita, di eventualità.

Novembre 1959 — Dico che questa « nuova ipotesi » visiva — il tempo — è abbastanza vecchia se esso tempo si scontra e si sovrappone allo spazio come una categoria assoluta, venuta a contrasto con una opposta categoria, in un urto di due entità definite e conchiuse. Così accadeva per il cubismo quando i « punti di vista » rigidamente fissati e prestabiliti si sovrapponevano « temporeggiando » alla visione spazio-frontale, o spazio-prospettica. Così accadeva per il futurismo, quando allo spazio veniva tirato il collo per indicare la velocità, il « moto da luogo » che si dilatava elasticamente sotto i nostri occhi fino al « moto a luogo ». (L'astrazione dei concetti tempo e spazio rendeva il cubismo puristicamente intenzionale, e il futurismo puerilmente meccanico).

Dico che questa nuova ipotesi è un po' meno vecchia quando si riferisce al concetto di ritmo assoluto in Mondrian, dove tempo diviene funzione estatica e pura dello spazio, spazio metaformale.

Dico che questa nuova ipotesi diventa tanto meno vecchia da essere *quasi* veramente nuova con la pittura di « gesto » di Pollock, per cui il tempo è il tempo soggettivo, il tempo dello struggersi e riaffermarsi nel gesto naturale del fare espressivo. *Quasi*: se ci si limita a quella interpretazione che crede al tempo, in arte, come categoria esistenziale, come azione in atto e insomma come pura vitalità. È il solito, eterno equivoco « naturalistico ». In questo senso l'opera non potrebbe più esser contemplata ma agita, l'arte dovrebbe ridursi a oggetto d'uso, a oggetto utilizzabile, fruibile come semplice, diretta esistenza. L'arte come azione non sarebbe più in sé morale, ma moralizzabile; uno stesso oggetto-arte d'uso potrebbe divenire buono o cattivo, e quindi bello o brutto, a seconda della sua utilizzazione.

Dico che questa ipotesi oggi è nuova soltanto quando il tempo diviene coscienza completa del tempo-esistenza, e non si confonde con il tempo-esistenza stesso; quando diviene percezione pura del tempo, attraverso il tempo della vita; quando diviene ripetizione e cioè *offerta morale alla vita*. La novità proposta da questa ipotesi visiva risiede nel significato esclusivo del tempo come valore e volontà dell'essere, come attuazione presente di una visione morale, di direzione-intenzione verso una verità assoluta dell'uomo.

Dicembre 1959 — Assoluta incomunicabilità. Non c'è rapporto tra me e il quadro come non c'è comunicazione tra nessuno e nessuno. Si può solo toccare, urtare. Toccare, respingere. Urtare, imprimere, respingere.

Le impronte ripetono questa incomunicabilità. Non trasmettono nulla, non vogliono « comunicare » nulla. Nulla da decifrare, nulla da dimostrare. C'è solo l'atto, identico a sé, che si ripete, e vale per il suo urto puro, il suo puro risorgere. Vale per il suo esser lì, esser stato lì, tornare lì. Anche se l'azione del battere non lascia traccia, o se una traccia ne risulta ma quasi invisibile, o se essa è sufficientemente visibile ma incomprensibile. Seguito a imprimere, seguito a urtare, anche se non resta traccia.

Toti Scialoja

Fondazione Alfred Lewin

1960

Nicola Chiaromonte

Dolce vita e sonni agitati

Lenorme cagnara divampata dalle Alpi al Lilibeo attorno al film *La dolce vita* è stata ufficialmente sedata il 17 febbraio in Parlamento dall'onorevole sottosegretario allo Spettacolo con la dichiarazione che « il governo non è disposto ad accettare la richiesta di quanti sollecitano che la pellicola venga tolta dalla circolazione, essendo prive di fondamento le preoccupazioni di quanti temono che dal film possa derivare danno al buon nome del Paese e di Roma ».

Dunque, non era successo nulla di speciale: i buoni costumi, l'ordine pubblico, le leggi della sana estetica, il carattere sacro della città di Roma, il prestigio dell'Italia nel mondo, le fondamenta della società e della morale cattolica non erano in pericolo. E neppure, inversamente, erano in pericolo la libertà di cinematografo, l'avvenire del neorealismo, il diritto all'angoscia esistenziale, il progresso sociale e morale degli italiani, le sorti della cultura nazionale (anzi, « le fonti stesse della cultura e del sapere », come nel fervore della cagnara uscì detto a un'esimia avvocatessa); e neppure la distensione, che lo scrittore Pier Paolo Pasolini, in una sua discorsa, aveva messo in rapporto col film per via della « reazione stilistica » che essa favorirebbe nel senso del « neo-decadentismo »: del quale neo-decadentismo il film stesso sarebbe un tipico prodotto, per la profonda ragione che « violenta i semantemi » e « usa una sintassi che è, per così dire, ipertassi ».

Non c'era pericolo per nessuno e per niente. Il film in questione era un film come un altro. Eppure, per due settimane, l'Italia era stata messa a grandissimo rumore. Erano scesi in campo, pro o contro il film, romanzieri famosi, poeti, filosofi, critici, giornalisti di grido, cineasti, uomini politici, preti e prelati; la stampa al completo, compresi l'organo dell'Azione cattolica (in difesa del film) e quello della Città d Vaticano (in violentissima ira contro di esso i partiti, il Parlamento, il governo; s'erano nute riunioni pubbliche strabocchevoli. Man poco, a quanto sembra, che non venisse coinv ta nell'agitazione la Santità del romano Pon fice; e non è dubbio che se sul trono di Piet invece di Giovanni XXIII, avesse ancora sed il suo predecessore, egli non avrebbe manc di aggiungere il proprio parere a quello dei merosi personaggi che concorrevano volenter a fomentare il rumore.

Sceverare l'oggetto specifico di tal rumore era facile. Il film medesimo? Ma in quel ciare c'era ben poco che riguardasse il segu d'immagini in movimento effettivamente app stato dal regista Fellini. Vi si sentivano in care, oltre che i « semantemi », il senso del p cato, il sanfedismo, la coscienza di classe, donna occidentale, la pornografia, Gesù Cris Petronio Arbitro, l'ansia di verità, la concez ne trascendente del mondo, il rinnovamento la vita italiana, bacilli, serpenti velenosi, e che fatti privati come « il bisogno di andars riposare »; vi si lodava o ingiuriava in m più o meno spropositato il regista Fellini, gli attribuivano intenzioni più o meno eccelse e o meno perverse; ma di ciò che veniva effe vamente mostrato sullo schermo non si parl che per traslato. Che cosa c'entrassero An Ekberg vestita da prete con la coscienza classe, una donna che vuol far l'amore nel l di una prostituta con Gesù Cristo, una pro scua baraonda in un vecchio palazzo con tronio Arbitro, il suicidio di un intellettuale pessima lega con l'ansia di verità, uno spog rello a Fregene col rinnovamento della vita liana, era evidente solo a coloro che facevano discorsi: non certo all'enorme maggioranza

la gente che si riversava nei cinema per andare a vedere « lo stravedere » promesso da tanta agitazione. Per la quale maggioranza è in definitiva da presumere sia stato fatto un film il quale, essendo costato (a quanto si dice) 750 milioni, occorre urgentemente che riscuota in biglietti d'ingresso assai più di tanto; e non ci arriverà certo col solo concorso dell'*élite* nazionale.

L'Arte, allora? Ma, a seguire quei discorsi, l'oggetto della disputa avrebbe potuto essere indifferentemente un romanzo, una tragedia in cinque atti, un atto osceno, un manifesto politico, una predica, una rivista a grande spettacolo o anche una statua, oltre che un film. Il fatto già ci lascia intravedere un barlume di spiegazione: è stato da tempo notato che i nostri intellettuali (per non parlare dei giornalisti, dei preti e dei deputati) discorrono di cinematografo con una trascuratezza e, insieme, preziosità di linguaggio per cui la differenza specifica fra l'immagine cinematografica e il modo d'espressione verbale, concettuale o plastico è completamente obnubilata. Evidente alle centinaia di milioni di sprovveduti che vanno al cinematografo per distrarsi dai loro assilli, e in vista dei quali i film vengono fabbricati, la differenza rimane ignota a loro. Il che fa sorgere un sospetto alquanto grave, e cioè che essi intellettuali abbiano perduto la nozione chiara del loro stesso mestiere; ma d'altro canto, nella fattispecie, permette di supporre che cadessero in qualche grosso equivoco.

Era dunque il contenuto del famigeratissimo film la causa vera di tanto scalpore? Si direbbe di sì, visto che se ne parlava non come di una finzione, ma come di un fatto realmente avvenuto: uno scandalo pubblico, una bravata, una sfida ai poteri stabiliti e all'ipocrisia collettiva. A questo punto, si comincia a capire. Ma si comincia soltanto. Perché, come ha detto Ennio Flaiano, sceneggiatore del film: « Qualsiasi giornale o rivista illustrata dà in un sol numero più esempi di disfacimento morale e sociale di quanto il nostro racconto, nella sua modestia, elenca ». Certo. Da vent'anni a questa parte (per non parlare del ventennio precedente), gli italiani e l'Italia hanno visto — visto in natura, nella vita reale — ben altre nudità, ben altre sconcezze e stoltezze, ben altre storture, ben altri falsi miracoli che quelli che il regista Fellini ha trascelto per mostrarli nel suo film. Una sola puntata dell'affare Montesi conteneva [illegible] che andava ben altrimenti a fondo nelle latebre dell'incoscienza nazionale. E, siamo seri, un solo articolo di Ernesto Rossi o di Antonio Cederna denuncia ben altre corruzioni, ben altre ignavie, un ben altro torpore morale che quello (tutto sommato, inoffensivo) di una dozzina di scioperati nottambuli. Aspettavano, dunque, gli italiani, di vedere al cinema una donna che si spoglia in pubblico per sentir vacillare le fondamenta della patria, della famiglia e della religione, ovvero per sentirsi invasi dal sacro entusiasmo della verità messa a nudo? Aspettavano le rivelazioni della *Dolce vita* per conoscere se stessi e il loro mondo? Aspettavano che il regista Fellini aprisse loro una breccia per sentire che l'ora del « rinnovamento della vita nazionale » era suonata e lanciarsi all'assalto delle italiche Bastiglie? Assistevano alla propria vita associata con molta più indifferenza che non a un documentario su un paese esotico, e adesso un film che ne sceneggiava qualche aneddoto li metteva in febbre?

No, il contenuto del film non bastava a spiegare quell'eruzione d'isteria collettiva. Quelli che gridavano allo scandalo erano, con tutta evidenza, degli stolti; gli altri, con altrettanta evidenza, dei confusionari, vittime di un equivoco madornale. E l'obbiettivo di quel furore era fittizio.

Sì, ma il fenomeno rimane da sviscerare. Per sviscerarlo, bisogna risalire alle origini: all'*atto* col quale il regista Fellini ha deciso di mostrare sullo schermo cose che effettivamente non erano mai state mostrate sullo schermo agli italiani in un contesto di vita locale. Cose ben note e, per sé prese, banali, già largamente intraviste in fotografia e nei fatti di cronaca; ma mai prima esposte agli occhi di tutti in quel luogo per tutti che è il cinematografo.

L'equivoco nasceva da un malinteso sulla natura di quell'atto e del fatto cinematografico con esso; il malinteso, a sua volta, dalla gran confusione che regna nella società italiana (e non solo nella società italiana) quanto alla propria effettiva e presente condizione, le forze che sono all'opera, gli strumenti di cui ci si serve, i linguaggi che vi si parlano, i comportamenti che vi si praticano.

L'atto col quale il regista Fellini aveva deciso di mostrare in cinematografo gesti e parole che *rischiavano* di violare certi tabù indigeni, era certo un atto temerario. Ma non riguardava né la coscienza privata o pubblica, né la realtà vera di quei tabù, bensì esattamente il luogo dove avveniva la violazione: lo schermo cinematografico. Era alla rappresentazione cinematografica di certi gesti, quasi fossero realmente compiuti in pubblico, non alla loro verosimiglianza, che si ribellavano gli scudieri del prestigio nazionale e della morale; e con ciò manifestavano la loro eminente stupidità, oltre che la loro ipocrisia. Era, all'inverso, la rappresentazione cinematografica dei medesimi gesti, quasi rivelassero profondità sconosciute, che gli altri prendevano a segnacolo della libertà d'espressione e del rinnovamento nazionale; e con ciò mostravano semplicemente di non saper distinguere fra cinematografo e mondo reale. Giacché era, fra l'altro, evidente che se una qualche libertà il regista Fellini aveva conquistato con la sua audacia, essa riguardava esclusivamente il cinematografo: lo schermo cinematografico, non alcun altro luogo o forma d'espressione; né tanto meno la società italiana reale.

1960

A questo punto, bisogna pur richiamare alla mente la differenza che esiste fra la parola e l'immagine cinematografica come mezzi di comunicazione. Ridotta al più semplice, sembra che sia questa: si parla per chi può capire. Dinanzi a qualcuno di cui si è sicuri che non può capire, si tace. Il numero delle persone per cui effettivamente si parla è dunque sempre limitato: non foss'altro, per il fatto che l'atto stesso della comunicazione presuppone una certa comunità d'esperienza e di coscienza, e questa non può esistere con tutti in generale. D'altra parte, l'atto di rivolgere la parola ai nostri simili implica un atto di fiducia, cauto ma illimitato, nella coscienza umana: « Chi non mi capisce oggi mi capirà forse domani, ripensandoci ». Di qui la grande libertà del vero artista e del vero pensatore, il quale parla, sì, per esser capito oggi, ma come se non gl'importasse se sarà capito oggi o fra cent'anni; perciò dice tutto quel che ha da dire nel modo in cui gli sembra vada detto, e si cura il meno possibile del resto. Ma se egli fosse messo nell'obbligo di parlare per tutti, oggi, non potrebbe dire che ciò che conviene a tutti, oggi, e poco o nulla di ciò che importa a lui.

Ora accade che il cinematografo sia appunto quel mezzo di comunicazione in cui è connaturato l'obbligo di rivolgersi *a tutti insieme*, oggi. L'immagine movimentata degli oggetti, degli atti e delle parole è difatti il « luogo comune » per eccellenza: un simbolo perfettamente tautologico in cui nessuno può rifiutarsi di riconoscere ciò che rappresenta. Il suo effetto immediato è dunque immancabile, e in ciò consiste la sua prodigiosa efficacia. Ma, d'altra parte, quando si viene all'ordine del discorso — o alla maniera di giustapporre le immagini ottenere l'effetto voluto — le sue servitù si velano enormi: esso non può parlare che il guaggio dei luoghi irrevocabilmente comuni manipola. Padrone dispotico del mondo d apparenze sensibili e dei comportamenti este ri, il cinematografo è straordinariamente sch vo della realtà medesima che è suo privile rappresentare: il mondo quale tutti lo ved o possono vederlo. Nella misura in cui si dip te da questo dato primissimo, il linguaggio nematografico diventa specioso, entra in contr dizione con la sua propria natura.

La vera, congenita, censura cinematograf comincia qui: nella servitù che incatena que mezzo d'espressione alla serie infinita dei l ghi comuni, al mondo di tutti così come pare a tutti, all'esigenza dell'effetto sicuro e i mediato. Per questo, fra l'altro, la censura u ciale appare così ridicola, sempre in aggua per mettere il sale sulla coda di un volatile c non c'è: da una parte, non si accorge che sconsacrazione degli oggetti del mondo — violazione dei tabù — è intrinseca nel mez stesso, nella sua capacità di mostrare ogni co dal difuori, impassibilmente, senza riguardo nessun contesto particolare, a nessun significa istituzionale o tradizionale, rendendo così p ramente obbiettivo, neutro, ogni fatto; dall'alt essa pretende impedire che si mostri ciò c non si potrebbe voler mostrare se non fosse g accaduto, già parte integrante del mondo di tu ti, da tutti più o meno risaputo. Giacché la rea tà quale la può registrare l'obbiettivo contien tutto e il contrario di tutto, non soltanto qu che pretenderebbero i censori; ma neppure so tanto quel che vorrebbero vederci gli intellettua cineasti. In essa, cioè nel linguaggio che può pa lare il cinematografo, lo scandaloso e l'edifica te, l'orrendo e il lacrimoso, l'eccezionale e banale sono saldati insieme: l'uno non può a dare senza l'altro, i tabù sono ripristinati n momento stesso in cui vengono profanati, il s cro è sconsacrato per il fatto stesso di essere r gistrato nella sua obbiettività indifferente. Tutt è ridotto al livello del luogo comune. Tutt diventa un fatto fra gli altri. E la somma sempre zero: il mondo com'è, somma algebri ca di tutti i sensi e di tutti i non-sensi possibili

Per costringere quanto più può i luoghi co muni di cui si serve ad avere un senso unico per mostrarci l'inedito, il regista ha due mezzi: la violenza e la semplificazione (non la sempli

Fondazione Adriano Olivetti

cità). La violenza, ossia la decisione di spingere l'immagine fino all'estremo della sua efficacia emotiva: fino alla brutalità; la semplificazione, cioè lo sforzo di ridurre l'immagine stessa alla sua nudità visiva, spogliandola quanto può delle sue associazioni col mondo della parola. Queste sono le due possibilità essenziali del linguaggio cinematografico: quelle cui è affidata l'immediatezza incomparabile dei suoi effetti, come pure la sua incomparabile labilità. L'abilità di un regista consiste nell'uso graduato e sapiente di tali mezzi.

Ma spingere l'immagine fino alla brutalità — fino a mostrare *tutto* — significa esteriorizzare il fatto fino a renderlo puramente obbiettivo, neutro, irrefragabile e insignificante insieme. D'altro canto, spogliare l'immagine delle sue associazioni con l'universo della parola, isolarla in un suo astratto mutismo, significa abbandonarla a se stessa, lasciare che vi si legga ciò che si vuole, cioè renderla ambigua al massimo.

È fra questi due estremi che si muove quel seguito di finte azioni che è il « racconto » cinematografico. La difficoltà non si vince che tornando al contesto reale del cinematografo: il mondo del linguaggio ordinario, dei significati accessibili a tutti *immediatamente*. Che è quanto dire: alla società nella quale il regista opera, così com'è in quel momento. A questa, e al suo peso specifico, il regista non è soltanto legato per via del linguaggio di cui si serve, ma anche per il fatto (strettamente connesso al primo) che fabbricare un film è un'impresa soggetta a condizioni materiali assolutamente non paragonabili a quelle da cui dipendono le opere fondate sulla parola. Si tratta d'industria, di commercio, di finanza, oltre che (se si vuole) di arte.

Questo è un fatto che gli esteti del cinema trascurano volentieri e di cui volentieri attribuiscono i malefici effetti al sistema capitalistico; ma il fatto rimane, quelli che fan mestiere di cinematografo lo conoscono bene; e non c'è il minimo dubbio che anche in una società collettivista ideale un film esigerebbe un investimento di capitali di cui è impensabile che sarebbe mai consentito a fondo perduto e per puro amore dell'arte. Quanto più grande il costo di un film, tanto maggiore il numero di persone cui *deve* piacere, e quindi tanto maggiori anche le precauzioni da prendere contro il rischio che piaccia solo a pochi. Da ciò deriva che più un film ambisce a far colpo, a conquistare il pubblico, più deve esser costruito sulla trama dei luoghi comuni correnti. In questo, il problema del linguaggio cinematografico è molto simile a quello del linguaggio giornalistico.

Allora, dunque, quale che sia la società in cui opera, in che cosa può consistere l'audacia del regista? A quali condizioni deve egli soddisfare per riuscire a mostrare un fatto mai prima *visto* (sullo schermo) e alla cui esibizione si oppongano taluni pregiudizi?

La risposta è semplice: egli può andare fino al limite dell'orribile, dell'osceno e del blasfemo, ma deve sempre in qualche modo ristabilire il primato della realtà « normale »: quella realtà che contiene tutto e il contrario di tutto; dove c'è il vizio, sì, ma anche l'innocenza; il delitto, ma anche la punizione; dove accanto all'amore impuro non può mancare quello puro; dove l'orribile non va senza il bello, il sacrilego senza il sacro; dove se accadono falsi miracoli, rimane pur sempre la speranza dei veri; e così via discorrendo lungo la sequela invero infinita dei luoghi comuni.

Sicché, per esempio, dopo averci mostrato con spietata minuzia, senza darci tregua, lo spettacolo di quattro condannati a morte che aspettano il momento dell'esecuzione e dopo averne accompagnati tre fino al penultimo passo verso la ghigliottina, il regista Cayatte ci faceva sperare per l'ultimo la pietà di un mitico presidente della Repubblica. C'era l'orrore insostenibile e c'era la sconsacrazione della giustizia umana mostrata nella sua nudità obbiettiva, data in spettacolo; ma c'era anche la riconsacrazione della medesima giustizia, nella pia fiducia che s'umanizzasse all'ultimo momento; senza contare l'idea edificante che la pena di morte potesse venir abolita per forza d'emozione cinematografica e che, comunque, fare un film sulla pena di morte equivalesse a *agire* contro di essa. Era quello il prezzo che il regista era tenuto a pagare per bilanciare la crudeltà delle sue immagini. E l'obbligo era insito nel mezzo stesso di cui egli si serviva.

Sicché anche — con meno brutalità, ma non minore decisione — il regista Fellini ci mostra uno spettacolo di superstizione collettiva e vi aggiunge i preti che lo condannano; riprende i particolari di un paio d'orge all'italiana e vi contrappone l'immagine della purezza adolescente. Non è ambiguità: è giusto istinto del mestiere. Le prime immagini ne esigevano irresistibilmente altre di segno opposto, senza di che sarebbero rimaste squilibrate, artificiose, campate in aria. Si trattava di far « reale ». Ora, nella realtà, se c'è l'una cosa c'è anche l'altra, non si può negare. Ciò non svelava nulla che non si sapesse, beninteso: faceva soltanto vedere cose « mai viste », in un contesto di assai probabile banalità; che era appunto l'intenzione del regista.

Invece, nel frastuono sollevato dal film, si vociava proprio come se si trattasse di rivelazioni turpi o mirabili: come se il regista avesse voluto scandalizzare gli uni per propugnare la causa degli altri; mentre egli aveva soltanto voluto fare un film che potesse impressionare tutti; e la prova migliore che c'era riuscito era quel frastuono spropositato.

Tanto spropositato era quel frastuono, e tanto abilmente aveva proceduto il regista, che la polemica somigliò subito a un'improvvisazione pirandelliana. Mentre l'*Osservatore romano* tuonava ripetutamente con le sue pesantissime artiglierie, più di un reverendo padre, interrogato da un giornale romano, trovava che il film « non poteva far male a nessuno » o che « approdava a un risultato positivo »; e lo scrittore cattolico Diego Fabbri, Vangelo alla mano, giudicava benefico anche lo scandalo. Il campo dei Cristiani era dunque diviso. Quanto al campo d'Agramante, tutto alle sue visioni progressiste, esso continuava malgrado questo a esaltare la portata rivoluzionaria del film e preferiva ignorare tutto ciò che, nel film, era a buon d considerato rassicurante dall'altra parte. Da te sua, proprio come nelle più sfrenate inve ni di Pirandello, l'oggetto di tanto litigio imperturbabilmente ragione e torto sia agli che agli altri. Rimaneva quello che era. Quin clamore cresceva, crescendo contemporanea te in proporzione geometrica la massa delle sone che si precipitavano a vedere il « mos

Giacché, presi nella pania di un'eccitaz fittizia a proposito di un oggetto irreale, cali e comunisti, reazionari e innovatori, s tori illustri e illustri sconosciuti non face che alimentare in tutta gratuità una delle notevoli campagne pubblicitarie dei nostri g ni: tanto più riuscita quanto più spontanea almeno, quello era l'unico effetto concreto d loro eccitazione.

Il fenomeno non riguarda né la religione, la morale, né l'arte, né il progresso: riguar lo stato reale di una società, la nostra, che rotto gli argini, e trascina nel suo straripa tradizioni e ideologie, costumi e istituzio Mentre vanno con essa alla deriva, chierici e l ci, borghesi e popolani, intellettuali e politi continuano a dormire, chiuso ognuno nel p prio mondo privato, un sonno agitato da visio incoerenti.

Nicola Chiaromonte

Fondazione Adriano Olivetti

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

HENRY JAMES SCENEGGIATO

Si sa che Baudelaire, e Mallarmé al suo seguito, crearono un mito di Edgar Poe primo poeta moderno, antesignano del simbolismo, che corrisponde solo di sbieco alla verità. Il cerebralismo, lo sprofondamento cosciente nello incubo (e nell'alcool), la teoria della creazione poetica come costruzione deliberata, che ai due francesi parvero il verbo di un angelo annunziatore, sono invece in Poe fatti biografici, esprimono e annunziano un gusto prettamente americano dell'artefatto, del meccanico, del calcolo ingegnoso che ha molto a che vedere con la modernità, ma poco o nulla con la poesia "pura".

E' in Henry James, non in Poe, che i letterati americani contemporanei tendono a identificare il primo dei loro scrittori "moderni" nel senso di Baudelaire e di Mallarmé: la figura dell'artista assolutamente libero da ogni preoccupazione utilitaria, dedito all'arte come a una regola morale. James era un romanziere, non un poeta; ma si può dire che visse la sua vocazione di romanziere col rigore che Mallarmé assegnava in sorte al poeta, staccato da ogni cosa che non fosse il culto di una certa chiaroveggenza e di una certa qualità di discorso, e prima di tutto dalla sua stessa patria. Esule, la sua opera di narratore fu tuttavia una continua ricerca delle proprie radici morali e di quelle dell'America, del rapporto fra lui americano e la cultura europea: della sua propria identità, infine, nel labirinto dei rapporti sociali.

Nel distacco alquanto disumano con cui condusse la sua indagine, c'è in Henry James qualcosa di Edgar Poe: i suoi romanzi, e specie i suoi romanzi brevi, hanno spesso l'andamento del racconto di terrore o fantastico, o addirittura della *mystery story*: quello che all'inizio appare caso banale, fatto mondano o addirittura ozioso, a un certo punto diventa enigma nel quale il narratore si trova coinvolto scoprendovi complessità, complicazioni e meandri senza fine. *The Aspern Papers* (presentato in questi giorni sulle scene da Giorgio De Lullo nell'adattamento di Michael Redgrave col titolo "Il carteggio Aspern") è uno di questi romanzi brevi che sono in realtà delle *mystery stories* psicologico-sociali: storie di un'indagine crudele nel segreto di un'esistenza che finisce con la sconfitta del *detective* dinanzi alla materia troppo vera della sua investigazione.

Si tratta, nel racconto, di un letterato che, parte per scommessa parte per passioni, vuol carpire a una vecchia americana il carteggio da lei intrattenuto in gioventù con un (immaginario) grande poeta, Jeffrey Aspern. La vecchia vive a Venezia, segregata in un palazzo cadente e deserto, in compagnia di una nipote zitella, sua succube. Per giungere allo scopo, il letterato si fa accettare come locatario di alcune stanze del paiazzo. Quella che fu la Musa giovinetta del grande poeta è una vecchia secca e gelida, intenta a difendere il suo segreto dalla curiosità dei "pubblicisti" appunto e poi, come sembra, a carpire dall'ospite enormi somme a titolo d'affitto. Quanto alla nipote, è un'ombra rassegnata. Contro la resistenza di una vecchia maniaca e di una zitella esanime, i calcoli del protagonista falliscono completamente. Le due donne, infatti, mezze vive come sono, pur vivono: hanno qualcosa da preservare, nutrono resti di passione e di sentimenti; mentre quel letterato non ha che un piano da mandare a effetto. L'irretito è lui, fin dal principio, nella pania di quelle due esistenze cui s'è incautamente avvicinato. Simbolo comico del suo fallimento sono le estorsioni di danaro di cui è vittima da parte della vecchia, senza neppur capire che quello è il segno che il suo scopo è stato smascherato immediatamente. Ma egli pensa di vincere guadagnandosi la fiducia della zitella: se la guadagna, infatti, e sta lì lì per ottenere da lei le carte agognate; ma non si accorge che, nel frattempo, ha risvegliato in lei la donna, il desiderio di vivere, la personalità semidistrutta dall'abnegazione. Una notte non può reprimere la voglia di metter le mani sulla cassetta dove son custodite le famose carte e, sorpreso, in quell'atto, provoca nella vecchia una collera che la uccide. Allora si trova faccia a faccia con l'altra donna: gli dia dunque il "carteggio Aspern", alla fine. La risposta, umile e remissiva, è che solo in un caso la vecchia, dall'oltretomba, perdonerebbe la violazione del segreto: nel caso che questo diventasse un segreto di famiglia... Il letterato finalmente capisce: smarrito, mormora che «la cosa non andrebbe, no, non andrebbe». Il giorno dopo si ripresenta, quasi disposto a cedere. Ma il "carteggio Aspern" è stato dato alle fiamme.

Dell'inganno così sottilmente, e con tanta spesa ordito, non rimane che la vampata di vita e di passione che ha suscitato. Rimane la figura di Miss Tina, che esiste quasi soltanto nelle ombre che la nascondono e nei silenzi in cui si chiude, eppure è una presenza tutta viva e patetica fin dalla sua prima apparizione: il vero "enigma" della storia.

Raccontata "per dritto", senza l'arte suprema del *suspense* psicologico e senza vibrazione continua fra il distacco disumano e l'umana delicatezza che caratterizzano Henry James, una tale storia sarebbe una specie di "stampa dell'ottocento". Ma James racconta per rovescio e al negativo: più che la storia, le sue lacune, le sue ambiguità, il suo mistero; e questo, a forza di secchezza, con una precisione cerimoniosa che dà al racconto l'andamento di un rito esoterico.

Ora, che cosa ha fatto Michael Redgrave nel ridurre *The Aspern Papers* per la scena? Ha messo la storia per dritto, naturalmente, dandole un'ossatura posticcia che ne elimina la qualità essenziale: la ambiguità; vi ha aggiunto personaggi di comodo, come Mrs. Prest, che nel racconto è una specie di *deus ex machina*, tutta in ombra, e una figura di servitore mefistofelico, che nell'originale non esiste; quel che è peggio, ha inventato di sana pianta effetti melodrammatici che sono quanto di più alieno si possa immaginare da uno scrittore come Henry James.

Con questo, non ce la sentiremmo di inveire troppo contro il riduttore: quel che non si giustifica — e nel caso di James meno che mai — è il mestiere di riduttore di romanzi. Ma una volta deciso lo scempio, scempio sarà, c'è poco da fare.

Allo scempio, la regia di De Lullo rimedia in qualche modo con l'"atmosfera". C'è una scena molto efficace di Pierluigi Pizzi, e c'è un interpretazione che, tranne per le aggiunte melodrammatiche di Redgrave (fra cui una particolarmente marchiana in cui la vecchia signore Bordereau rivive in allucinazione il suo passato), dove non c'è niente da fare tranne dargli sotto, cerca la discrezione e la sobrietà. Nella parte di Juliana Bordereau, Emma Gramatica è stata continuamente accompagnata dagli applausi del pubblico. Rossella Falk ha dato di Miss Tina una personificazione assai intelligente e controllata. Romolo Valli, da parte sua, ha prestato quanta realtà poteva al personaggio del letterato, che nel racconto si confonde con la coscienza del narratore, quindi esteriorizzarlo è propriamente impossibile: abbiamo quindi la figurina di un esteta *fin de siècle*; e come può, sulla scena, la sua fame di vecchie carte parere un motivo sufficiente?

NICOLA CHIAROMONTE

★

La Bibbia, come si sa, non concede copyright. Per questo motivo, gli americani, che avevano già in animo di fare un film nel genere colossale su "Giuseppe e i suoi fratelli", non possono fare nulla contro i produttori italiani che hanno avuto la stessa idea, e hanno iniziato la lavorazione di un film che narra, appunto, la vicenda dell'undicesimo figlio di Giacobbe. I produttori italiani, che sono Ermanno Donati e Luigi Carpentieri, hanno pensato che non è più giusto che tutti i film di genere biblico siano prerogativa degli americani, e hanno deciso di produrne uno in Italia, senza alcun risparmio di spese, gareggiando con Hollywood quanto a grandiosità, a numero di comparse, e, forse, a quello strano linguaggio che è tipico di questi film. E hanno chiamato il regista americano Irving Rapper, e l'attore Geoffrey Horne: per disgrazia, gli stessi che erano stati prescelti dagli americani. I quali, perciò, stanno cercando di colpirli, obbligandoli a rimanere in Italia e ad accrescere il numero dei transfughi.



Hollywood. Elisabeth Taylor in sottoveste per una scena del film "Venere in visone".

MUSICA

ANNO NUOVO

SE lo scorso anno si chiuse nel modo migliore con il bel concerto del Quintetto Boccherini di cui facemmo le lodi, il nuovo anno invece è stato aperto all'Auditorio con un programma allestito all'ultimo momento a base di trascrizioni per orchestra di Renzo Bossi da musiche per organo di Frescobaldi, Zipoli e Merulo, cui seguivano il poema "Morte e Trasfigurazione" di R. Strauss e, per chiudere, la Pastorale di Beethoven. Il tutto diretto, in una sala quasi vuota, dal direttore Lovro von Matacic. Questo programma sostituiva quello di ben altra importanza che nel giorno di capo d'anno avrebbe dovuto essere diretto da F. Previtali, con esecuzione dello "Schwanendreher" di Hindemith e l'intervento del violista B. Giuranna. Che cosa è avvenuto dunque? Un semplice spostamento di programmi, parrebbe, poiché il concerto di Previtali con lo "Schwanendreher" è stato rimandato al 5 marzo, giorno in cui appunto doveva dirigere il Matacic. V'è solo da osservare che per il concerto di quest'ultimo era previsto *Le martyre de S. Sebastien* di Debussy e non le trascrizioni di Bossi con quel che segue: talché per la partitura debussyana, tutto lascia prevedere che non verrà conservato l'impegno dell'esecuzione. E si trattava di uno dei pochi concerti davvero interessanti di quest'anno. Quanto poi alle degnissime trascrizioni del Bossi, vorremmo osservare di sfuggita che la musica organistica in epoca più coscienziosa veniva eseguita sull'organo, nei concerti dell'Augusteo, mentre attualmente questo strumento è stato bandito del tutto e non sappiamo vederne la ragione. Comunque le composizioni organistiche di Frescobaldi, e così quello di Bach o di Buxtehude ecc. è doveroso eseguirle sullo strumento per cui sono state scritte e la completa abolizione di esecuzioni per organo non è senza grave pregiudizio della cultura musicale.

A risollevare il tono della stagione sinfonica sono fortunatamente sopravvenuti due musicisti di grande valore, quali il direttore Eugen Jochum che è oggi uno dei più stimati e popolari del nostro pubblico, e il celebre baritono Dietrich Fischer Dieskau. Jochum in un primo concerto ha diretto, fra l'altro, una sinfonia di Anton Bruckner, e si indovini, un po', quale? La settima, risponderanno ingenuamente tutti coloro che la avevano vista annunziata nel cartellone del repertorio. Invece, anche in questo caso, ci troviamo di fronte a un impegno lasciato cadere, e a una comoda sostituzione della Settima con quella Quarta Sinfonia di Bruckner, che l'istituzione accademica continua imperterrita a fare eseguire pressoché esclusivamente dal 1908, fra le nove che Bruckner ha scritto. E dobbiamo ancora una volta ripeterlo, sebbene sia come parlare al muro, che la Quarta non è affatto la più adatta a far gustare e amare Bruckner da un pubblico disorientato, impreparato, che del sinfonista austriaco non conosce quasi nulla e si trova di fronte ad esso nelle stesse condizioni di arretratezza, di incomprensione (e quindi di ostilità) in cui si trovava rispetto a Brahms 30 anni fa, quando questi veniva sistematicamente stroncato sui quotidiani romani che facevano dello spirito sulla lunga barba dell'amburghese.

Dobbiamo peraltro riconoscere che l'esecuzione della Quarta è riuscita di un livello assai notevole, salvo che Jochum non ha forse graduato con un saliente abbastanza teso e continuo l'arco del finale. Splendido ci è invece sembrato nel concerto successivo il finale della Nona di Beethoven dove il magnifico coro e il vocalissimo, bene intonato quartetto (Rizzoli, Ribacchi, Berdini, Hecht) hanno offerto una delle esecuzioni più belle che oggi sia dato ascoltare di questa difficilissima pagina.

Il baritono Fischer Dieskau, che già aveva cantato, nel primo concerto Jochum, sei monologhi dello "Jedermann" di Hofmannsthal musicata da F. Martin (anche questi in sostituzione della scena dell'opera "La Tempesta" di Shakespeare, nella musica dello stesso Martin, prevista dal programma generale) ha dato poi il più ampio saggio della sua arte in un *recital* interamente dedicato a liriche di Goethe, musicate da Hugo Wolf. Grande lezione quella di Fischer Dieskau sulla dizione, sulla metrica, sulla pronuncia, sulla intelligenza musicale della poesia! Eppure un poco di Schubert non avrebbe guastato, anzich'é quel tutto e solo Wolf. Aggiungeremo che l'arte del dicitore, qualche volta, in Dieskau sopraffà leggermente quella del cantante e leggermente la oscura: mentre la sua emissione che è così adorabile e dorata con un giusto volume e nelle mezze voci, diviene un poco stentorea e perfino sgradevole, quando picchia troppo nel forte e fa tremare i vetri. E' anche da dire che le espressioni bonarie o facete o idilliche gli si addicono meglio delle titaniche, come quelle che prende, ad esempio, un po' comicamente nel "Prometheus". In genere le ultime liriche del programma (Erschaffen un beleden, Genialisch Treiben, Cophtisches Lied) ci parvero quanto di meglio abbiamo ascoltato in questo concerto, che riempì in ogni cantuccio la sala accademica di via dei Greci ed ebbe accoglienze davvero entusiastiche.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

AMERICANI IN VACANZA

AD eccezione forse di lui, nessuno pensa veramente che Yul Brynner sia un attore. Questo individuo calvo, non giovane del tutto, con le gambe arcuate e i lineamenti asiatici che rievocano chissà quali scorrerie e orge crudeli nelle steppe dei romanzi d'avventura, aveva il merito, secondo il gusto di Hollywood, di appartenere al sesso maschile, e di saperlo dimostrare nella maniera più goffa e sensazionale. Sebbene fosse evidente che la sua giusta destinazione sarebbe stata la parte del cattivo nei film comici e per ragazzi, restava tuttavia un ragionevole dubbio sulle sue stesse attitudini all'arte della recitazione. Sfortunatamente, i produttori americani, educati alla scuola delle improvvisazioni sbagliate, non ebbero la minima incertezza, e aspettarono e fecero aspettare il pubblico qualche anno prima di convincersi, al lume delle contabilità elettroniche, che Brynner valeva esattamente quel che rendeva. Sul registro di cassa Yul Brynner rende meno di quanto costa; sulla scena, invece, fornisce gli strani servigi d'un facchino mascherato da toro. La sua apparizione riesce abbastanza impressionante; ma un attore che recita sempre a testa bassa, puntando lo sguardo come se dovesse caricare l'interlocutore, diventa presto una macchietta e finisce in pratica per non servire a nulla di preciso.

Il confronto tra i due protagonisti di "Pacco a sorpresa" aiuta a chiarire una differenza, che il cinema americano da qualche anno ignora a suo grande svantaggio: la differenza, precisamente, tra una comparsa esaltata al rango di primo attore e un primo attore abbassato al rango di comparsa. La carriera di Noel Coward avrà subito molte vicissitudini, e ne subirà probabilmente altre ancora, che non interessano il critico cinematografico; ma, chiudendosi in qualsiasi momento, non segnerà mai lo zero, che si nasconde sotto l'incognita di Yul Brynner. Su questo punto non vi sono perplessità. Noel Coward è stato ad è un attore "regolare", un professionista eccellente e un chierico della cultura drammatica. Non sappiamo dire sino a che punto il cinema sia in torto verso di lui per aver dimenticato le sue capacità di regista e di interprete. Non è neppure l'occasione migliore di dirlo. Ma non vogliamo perdere l'occasione di ricordare, una volta di più, che l'attore teatrale e l'attore cinematografico sono fatti della medesima materia, e questa materia ha un po' la rarità dei metalli nobili. Non occorre affatto, naturalmente, che l'attore sia singolare e prezioso; al contrario, occorre che sia tanto disinvolto da proporzionare d'istinto il suo tono all'effetto che il personaggio, e non lui, vuol ottenere. Un esercizio relativamente semplice per chi attende all'arte della recitazione, un'impresa sovrumana per chi aspiri soltanto alla condizione di "star". Al fianco di Brynner, e in secondo piano, Mitzi Gaynor è un altro esempio di limitata, ma onesta, competenza. Nel pacco, dove manca purtroppo la sorpresa, lei rappresenta l'unico regalo decorativo e gradevole.

E' un peccato che Stanley Donen non abbia potuto impiegare le risorse proprie al suo talento e al genere del film. Anche la carriera di Donen segue la linea della versatilità crescente. Interrompe gli studi universitari per diventare ballerino a Broadway, passa dalla danza alla regia sulle orme di Jene Kelly, e dà la misura delle sue disponibilità con *Singing in the Rain*. A un coreografo così elegante, così inventivo conviene un palcoscenico mobile e profondo, adatto alle rapide metamorfosi; e molta musica, e una gradazione estesa di colori varianti con il tempo e le alternative dell'azione. Nulla di simile in questo "Pacco a sorpresa"; che si potrebbe scambiare per uno spettacolo di beneficenza, allestito da un giorno all'altro in un paese di villeggiatura, con l'aiuto di un copione molto facile, e persino divertente, e la graziosa collaborazione di tre noti attori in vacanza. Per poco non si rimpiange che siano mancati al regista i mezzi finanziari indispensabili per dare alla scena le giuste dimensioni.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Adriano Olivetti

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

HAROLD PINTER E IL REALISMO

Parigi, *febbraio*

MESSO in scena da Roger Blin e interpretato a meraviglia da Blin stesso insieme a Jean Martin e a José Varela, si rappresenta al Théatre de Lutèce *Il guardiano* (The Caretaker) di Harold Pinter, grande successo della scorsa stagione londinese e premiato come la miglior commedia dell'anno in Inghilterra.

Il lavoro non ha avuto l'accoglienza che, tutto sommato, si meritava, almeno come spettacolo. La ragione è che, tradotto e messo in scena a Parigi, il lavoro è diventato troppo francese per comunicare l'intenzione e il sapore dell'originale, rimanendo al tempo stesso troppo inglese per convincere un pubblico parigino; ma la ragione è anche che c'è nel *Guardiano*, benché in grado minore che nelle altre commedie che si conoscono di Pinter, un contrasto non risolto fra il linguaggio rigorosamente realistico che l'autore impone ai suoi personaggi e le intenzioni intellettuali che attraverso tale linguaggio egli vuole comunicare.

Pinter è un realista estremo, un empirico, anzi un empirista logico: parte dalla *tranche de vie*, letteralmente, ossia dalla resezione di un pezzo di realtà dal suo contesto per mostrarcelo *in vacuo*, vene, legamenti e muscoli tagliati, come una preparazione anatomica, e farci giungere alla conclusione che, così considerato, esso è altrettanto privo di senso quanto enigmatico. La conclusione è ovviamente tautologica. Ma, con i suoi esempi, Pinter insinua che tale e non altra è l'esperienza che noi possiamo avere del reale se vogliamo essere davvero realisti: resecata da ogni significato complessivo, trita e letterale per essenza, ma al tempo stesso carica di un crudo e crudele stupore. La realtà *è*, e tutto ciò che si dica in più non ha senso.

Salito quest'anno al primo posto fra i giovani drammaturghi inglesi, Harold Pinter ha trent'anni. La sua prima commedia — un atto unico — è *The Room* (La stanza), scritta nel 1957. Si svolge, come le altre, in un ambiente squallido, fra gente misera: rifiuti che la nostra prosperosa civiltà, nella sua marcia, spinge ai margini della strada, come detriti. C'è una coppia chiusa in una stanza: lei sessantenne, lui cinquantenne. La donna non fa che dichiarare la propria soddisfazione di vivere lì, in quella stanza, non al piano di sotto né a quello di sopra, e la propria ansia di esserne sloggiata, quasi che l'occupasse di frodo. Entra il padrone di casa e dice qualcosa di qualcuno che egli ha intravisto nel buio del seminterrato. Poi viene una coppia di sposi che cerca alloggio: l'inquietudine della donna cresce, finché quelli non se ne vanno; infine entra un negro cieco e chiama la donna col suo vero nome, la supplica di tornare dal padre; torna il marito dal lavoro e ammazza il negro a calci; la donna si porta le mani agli occhi e grida di non vederci più. Si spengono le luci e cala il sipario.

Il secondo lavoro di Pinter, anch'esso del 1957 e anch'esso in un atto, è *The Dumb Waiter* (Il montacarichi). In un seminterrato che dev'essere stato un tempo la cucina di un ristorante, ci sono due letti, un montacarichi e due uomini. Fra i due corre un dialogo idiota sugl'incidenti stradali, lo sport, il the, le tazze di ceramica, la cronaca nera. Siccome uno di loro maneggia una rivoltella con molta naturalezza, si capisce che si tratta di due *gangsters* che aspettano nervosamente il momento di agire. A un certo punto, il montacarichi comincia a funzionare, portando ordini scritti: « Due bistecche con patate - Due the senza zucchero ». I due diventano nervosissimi e sempre più idioti: cercano di mandare su almeno il the, non potendo mandare la bistecca. L'ordigno continua a scendere e salire portando sempre nuove ordinazioni. Chi c'è, là sopra? Il Capo? Alla fine, uno dei due riceve per via misteriosa l'ordine di uccidere l'altro. Il sipario cala sui due uomini, uno di fronte all'altro, rivoltella in pugno.

Viene poi, nel 1958, la prima commedia in tre atti di Pinter, *The Birthday Party* (Il compleanno). La scena è in una misera pensione in un luogo di villeggiatura in riva al mare. Un certo Stanley, suonatore di pianoforte, vi ha trovato rifugio da gente che lo perseguita. Arrivano due personaggi equivoci ed esigono di essere alloggiati nella pensione. Col pretesto che è il suo compleanno, la proprietaria regala a Stanley un tamburo: quello se lo appende al collo e comincia a suonarlo. Al secondo atto, fingendo di partecipare ai festeggiamenti del compleanno, i due sottopongono Stanley a una feroce tortura psicologica, e anche fisica, accusandolo di aver tradito un'organizzazione non specificata. Al terzo, se lo portano via in automobile, completamente docile, completamente accasciato, o forse reso completamente pazzo (dato che non lo fosse già prima). Chi è Stanley? Chi sono quei due? Non si sa: sappiamo solo le frasi che han pronunciato e i gesti che han compiuto nel giorno e mezzo che dura l'azione. Il resto non è che sia misterioso: è semplicemente non conosciuto; o forse si dovrebbe dire che esce dal campo dell'obbiettivo di Pinter.

Il riassunto di questi tre lavori dovrebbe bastare a dare un'idea del procedimento di Pinter e del sofisma che l'indebolisce: l'enigma, nelle sue *tranches de vie*, è lui a introdurlo scientemente, mentre finge di limitarsi a registrarlo. Senza quell'inserzione deliberata, quei pezzi di realtà non significherebbero effettivamente nulla. La conclusione di *The Room* è, a questo riguardo tipica. La suggestione poetica dovrebb'essere quella della soddisfazione meschina in cui è chiusa la vecchia donna, e la sua paura del mondo esterno: Pinter ha bisogno di renderla orribile e ci aggiunge il mistero del passato della protagonista, il delitto finale e la finale simbolica definitiva cecità. Ingredienti da melodramma. Così, *The Dumb Waiter* è una scena da film giallo avulsa dal contesto, onde il montacarichi semovente dovrebbe essere al tempo stesso enigma realistico e simbolo di una realtà trascendente; ma è d'altra parte evidente che qualunque fatto che oltrepassi l'aneddoto immediato, l'*hic et nunc* di quella situazione momentanea e di quel dialogo idiota, può assumere figura di realtà trascendente. Il passaggio dal non spiegato all'inspiegabile è del tutto arbitrario.

The Caretaker è, da questo punto di vista, molto superiore alle altre commedie. Qui la situazione è semplice, tutta spiegata (di fatto, anche troppo) e senza *deus ex machina*. In una specie di magazzino dove sono ammucchiati oggetti eterocliti, s'incontrano tre individui: Mick, Aston e Davies. Il primo si dice fratello del secondo, ed è un giovane crudele che appare e scompare a sconcertare il rapporto fra gli altri due. Il terzo, Davies, è un vagabondo cui Aston offre ospitalità in quello che afferma essere il suo alloggio, mentre Mick pretende che il luogo gli appartiene. Davies è un relitto umano, vanitoso, irritabile e mentitore. Accetta la bontà remissiva di Aston come qualcosa che gli è dovuto, e anzi non gli basta mai: se avesse un buon paio di scarpe, potrebbe andare nella sua città natale, ritrovare le sue carte e rifarsi una vita. Ma nessuna scarpa gli va bene. Non gli va bene nulla. Quel che lo contenterebbe sarebbe il "conquistare il potere" in quella stamberga, e lo persegue con mezzi altrettanto maligni che vani. Quello è il solo luogo dove egli potrebbe vivere; ma, per vivere, Davies ha bisogno di recitare dinanzi agli altri una sua parte vanagloriosa e insopportabile. Finisce messo alla porta da quell'ultimo asilo.

Quel che è veramente riuscito a Pinter nel *Guardiano* è la figura di Davies, crudelissima immagine di miseria umana. Lì, spinto allo estremo, il realismo diventa simbolico senza artificio. Ma gli è certo anche riuscito molto più che nelle commedie precedenti di comunicare quel senso dell'opacità dei fatti, della sordità del linguaggio ordinario, della *casualità* irreparabile delle situazioni umane che sembra il tema esclusivo della sua drammaturgia.

NICOLA CHIAROMONTE



Roma. Jaqueline Sassard alla finestra della sua abitazione ai Parioli.

MUSICA

FILOLOGIA OPERISTICA

LA storia della musica coincide in gran parte con quella della grafia musicale, intendendo con ciò quel sistema di segni con cui il musicista cerca di fissare la propria musica e di comunicare agli esecutori il fatto interpretativo. Questo progresso della grafia è insieme un progresso della coscienza e della critica. Nel Seicento, Claudio Monteverdi scriveva sommariamente il basso numerato, lasciando agli esecutori di realizzare gli accordi e gli abbellimenti: e chissà quali meravigliose esecuzioni, con quei bassi e abbellimenti, improvvisati lì per lì da geniali strumentisti, si saranno ascoltati alla Corte di Mantova! Questo però non sarà mai un argomento contro il progresso della grafia musicale, venuto dopo.

Qualche cosa di simile, sebbene in proporzioni al confronto quasi capillari, si può pensare per l'insufficiente adeguamento grafico, con cui le edizioni correnti di Verdi, di Puccini ecc. indicano i particolari della esecuzione, la linea della interpretazione. E' un fatto che, per moltissimi anni, questo problema non si è posto; pubblico, critici e musicologi riponevano una piena fiducia nella autorità e precisione di quelle stampe musicali, erano per così dire in uno stato di "sonno dogmatico" rispetto al loro valore obiettivo. Nel periodo del maggiore fervore per il melodramma, nessun dubbio ha mai incrinato questa fede adamantina, tanto più che quelle interpretazioni, ricche di una straordinaria vita istintiva e di un intuito musicale che coincideva con l'assoluta presenza del momento storico, erano spesso qualcosa di vitalmente stupendo, quasi promanassero direttamente dalle forze creatrici degli autori e finissero di realizzarle.

Bisogna però aggiungere che questo periodo era fondamentalmente *acritico*; la valutazione estetica di quelle opere non era ancora arrivata alla coscienza musicale, tanto meno quindi a quella grafica. Per le sfere più alte ed esigenti del gusto, la musica di Verdi era inferiore e dozzinale. Nietzsche non la ricorda una sola volta, mentre ammira la musica mediterranea in Bizet! Se si riteneva necessario stabilire criticamente i testi di Bach o di Beethoven, le partiture in questione restavano abbandonate all'empirismo o alla sorte avventurosa delle interpretazioni.

E' solo nel secondo decennio del '900 che la valutazione di Verdi si impone; o meglio, che Verdi arriva alla coscienza musicale, superandone le inibizioni e le ripulse. E così anche Puccini, sebbene più tardi e molto più lentamente. Ciò non vuol dire però che le loro esecuzioni siano poi salite di livello (salvo rare eccezioni), e che alla nuova coscienza critica si sia accompagnata anche una nuova coscienza grafica e filologica. Il momento attuale è caratterizzato, anzi, dalla divergenza fra il progresso critico e la arretratezza filologica per quanto riguarda il problema Verdi e Puccini: ed è in questo momento che sono apparsi gli ormai famosi articoli di Denis Vaugham. Simili alla affissione delle 75 tesi sulle indulgenze, questi articoli hanno affisso dinnanzi alla curiosità degli ambienti musicali le molte inesattezze tipografiche di cui sono cosparse le partiture di Verdi e Puccini che vanno per le mani degli attuali esecutori.

Nelle tesi del Vaugham ci saranno certamente delle esagerazioni, frutto del suo stesso ardore polemico e riformistico: ma la sua polemica è arrivata storicamente al momento giusto e puntualizza una crisi. Dall'interessante dialogo, cui gli articoli di Vaugham hanno dato spunto, con i più acuti conoscitori della materia, quali Gavazzeni (anche se le sorti della polemica lo hanno messo momentaneamente dalla parte dell'apologetica e della controriforma!) — è venuto in luce la multiforme complessità della questione dei testi. E' ormai chiaro che le attuali stampe sono quasi dei palinsesti in cui si sono venute stratificando successive correzioni e notazioni dinamico-interpretative dell'autore stesso e dei direttori d'orchestra, (Toscanini prima di tutti). Nella impossibilità di accoglierle tutte, pare si sia tenuto conto principalmente della Scala, attraverso i segni sul materiale che ne ritornava. E' stato insomma convogliato nell'edizione fin dove possibile — ma con criteri indubbiamente empirici, tutto il fluire interpretativo che ha costituito il divenire dell'opera nel tempo, nel mutare del gusto, dei diapason, di certi timbri ecc. La questione non si risolve dunque semplicisticamente pubblicando gli autografi in facsimile: siamo al punto in cui si impone l'*apparato* critico, il quale ricostruendo storicamente il processo che ha portato all'attuale cristallizzazione dei testi, rifaccia la storia dei segni, purificandoli anzitutto dagli errori e poi da interventi spuri. Polemiche e scandalismi a parte, è ormai assodato che le attuali stampe questi errori li contengono notevolmente, insieme a incertezze e sommarietà tipografiche, la cui correzione resta affidata alla ortopedia musicale del direttore. E' anche assodato che la coscienza grafica dei musicisti non è stata sempre del tutto vigile e presente ai loro segni, passibili perciò essi stessi di correzioni o di integrazioni. Ma da questo dilemma non si scappa. « O i testi, vagliati al lume della coscienza critica e scientificamente nello studio comparativo, si appurano esatti; e allora debbono essere eseguiti col massimo di fedeltà. O non si ritengono esatti; e allora debbono essere corretti, ma con segni tipografici che lascino capire gl'interventi ».

L'esigenza della revisione delle attuali edizioni è ormai un'idea inarrestabile, che sta facendo la sua strada; e nessun ostacolo di inerzia o di peggio potrà fermarla, anche se i problemi che essa pone saranno di soluzione tutt'altro che facile.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

FOTOROMANZO PSICANALITICO

LA protagonista di "Butterfield 8" gode pacificamente di qualche notevole privilegio: — soprattutto di quelli che la natura, e in grado minore l'arte, hanno concesso ad Elisabeth Taylor. Ma non possiede una pelliccia di visone, e sussistono seri motivi di dubitare che abbia mai veramente desiderato un segno di distinzione così borghese. Il piacere di confondere le idee e la speranza di trarre un vantaggio dall'equivoco, in un paese ormai dedito alle rievocazioni mitico-sessuali, hanno tuttavia convinto i distributori italiani del film a sostituire la show-girl newyorkese con una "Venere in visone". Questa circostanza per niente straordinaria passerebbe inosservata se non riuscisse nell'intento di concentrare l'attenzione del pubblico sulle doti somatiche dell'attrice, che concorrono non meno delle altre al suo prestigio professionale e mondano. Per disgrazia, Elisabeth Taylor è soggetta, come ogni creatura mortale alle improvvise metamorfosi dei giorni e delle notti irrequiete. Quando la vediamo sciogliersi dagli ultimi veli del sonno, in un clima vago di telefoni bianchi, ci guadagna subito il sospetto che la sua nudità non sia oggi così aurorale come fu un tempo la nudità di Venere. E il sospetto si muta in positiva certezza durante il cerimoniale del *petit lever*, recitato negligentemente da una ragazza che si ricorda sempre di essere bella, ma dimentica a volte di avere le spalle un po' troppo pingui, i fianchi un po' troppo piatti e i ginocchi un po' troppo ruvidi.

Una disgrazia d'un altro genere è per Liz la sua tendenza all'esagerazione romanica. Il carattere della ribelle, che John O'Hara si è studiato di disegnare minutamente nel racconto odierno, appartiene ad una tradizione letteraria riconoscibile a prima vista. Liz non ignora di portare nello schermo con la sua sola presenza l'estremo riflesso dei Twenties folgoranti; ma la vivezza dell'illuminazione dipende di necessità dalla verosimiglianza del personaggio. Costretta nel formato del rotocalco, la follia di Liz serve appena a corredare di magnifici primi piani il dialogo d'un fotoromanzo psicanalitico. Secondo un modello già perfetto trent'anni or sono, questa ragazza affetta di iperestesia sessuale deve i suoi difficili costumi a un gravissimo trauma infantile. Purtroppo l'episodio lontano, che sarebbe stato il meno scialbo nella storia della sventurata, si risolve in una breve confessione al lume di candela. L'autore lo adopera per spiegare le visite periodiche dal medico e, più ancora, per tentare un'assoluzione morale della paziente. Ma la confessione risulta così brusca e sommaria che l'amico fedele, l'oscuro adoratore di Liz dalla più tenera età, decide di sposare il giorno stesso la fidanzata sino allora giustamente trascurata. E' la prima soluzione borghese di un nodo drammatico abbastanza risaputo, che ha il merito incorreggibile di legare il destino di almeno quattro persone alle perplessità d'una quinta.

La seconda e definitiva soluzione borghese non si poteva ottenere che con la scomparsa dell'increscisa croina. Vederla fuggire su una vetturetta sportiva, lungi dal proprio disperato amore, e indovinare che precipiterà tra non molto in un burrone, formano un solo e medesimo istante. Non è il caso di accusare la scarsa fantasia della polizia stradale, o la assoluta incompetenza di Laurence Harvey sia nelle corse al piacere che in quelle automobilistiche. La catastrofe era prevedibile, perché gli amori troppi lunghi e troppo forti sono appunto quelli che, al cinema, finiscono sempre male. Appena un po' più di memoria da parte di Liz o un po' più d'intelligenza da parte di Laurence, e la pelliccia di visone sarebbe tornata in tempo al suo posto. Ma la catastrofe era inevitabile, perché da qualche anno il vero senso del cinema americano è un neo-conformismo di stretta osservanza. E in una società conformista le ragazze del genere di Liz si possono usare solo come modelli fotografici, e i mariti sono autorizzati a partire per Venere solo con i mezzi normali dell'astronautica.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Alfred Lewin

★ CRO

TEATRO

BUONA INTENZIONE

DI tutti i poeti moderni, Federico Garcìa Lorca è il solo la cui voce canti, e la melodia non potrebb'essere più preziosa, né, insieme, più popolaresca: un incanto, uno stupore, un sogno che svaria senza requie, una veglia ossessionata, un furore di passioni idoleggiate, e sempre comunque il medesimo amore per un mondo tutto luce e tutto notte.

Se c'è un seduttore, è lui, questo poeta sonnambulo più che invasato, ma ai tempi nostri il solo che davvero sembri posseduto dal Dio. Il solo anche, Lorca, che abbia creato davvero e letteralmente un "teatro di poesia": teatro *della* poesia, fatto *con* la poesia, che non viene ad aggiungersi ai suoi versi, ma ne sgorga: è la pienezza del canto che egli ha in petto, il fiorire e lo spiegarsi del nodo di temi di cui è materiata la sua lirica. I quali temi sono sempre drammatici, come drammatico sempre, per la presenza sempre in esso implicita di un antagonista almeno — la Morte — è il *cante jondo* da cui la poesia di Lorca prende l'aìre.

Giustamente osserva Vittorio Boldini nel presentare le sue ottime traduzioni del teatro di Lorca, che fantasie sceniche così lievi come *La calzolaia meravigliosa* e *L'amore di don Perlimplino* contengono in qualche modo racchiusi i temi tragici di *Nozze di sangue,* di *Yerma* e della *Casa di Bernarda Alba.* Nella grande poesia drammatica, il farsesco non è che l'altra faccia del tragico; nella poesia popolare anche; e nella poesia schiettamente preziosa, come quella di Lorca, egualmente. Le tragedie di Lorca son tragedie sognate come son sognate le farse, come parole cantate nel rapimento del sogno sono le strofe del *Romancero gitano.* Quel che poi Lorca sogna è la fatalità della Natura, i tanti modi della fatalità nella Natura, dal desiderio al dolore alla morte; i quali, per molti che siano, gioiosi, tristi, capricciosi, estatici, son poi sempre lo stesso modo fondamentale, oggetto ultimo dell'amore del poeta: la vita su sfondo di morte. E' sul modo della morte che son composte le poesie di Lorca accecanti come sono di sole, di luna, di guizzi di coltelli e di giovinezza.

Benvenuto dunque l'omaggio che a Garcìa Lorca poeta drammatico ha voluto rendere la Compagnia dei Quattro (Valeria Moriconi, Mario Scaccia, Glauco Mauri e Franco Enriquez regista, più Pina Cei) con un programma che comprende, insieme alla *Calzolaia meravigliosa,* a *L'amore di don Perlimplino* e al *Teatrino di don Cristobal,* delle sceneggiature, diciamo così, di brani del *Romancero gitano* e del *Lamento per la morte di Ignazio Sanchez Mejias.*

Diciamo subito che, con tutte le critiche che faremo qui appresso, nell'insieme l'intenzione ottima di rendere omaggio a Lorca presentando, crediamo, per la prima volta in Italia le sue farse (o "alleluia", come Lorca ha denominato *L'amore di don Perlimplino*), raggiunge il suo fine: la poesia di Lorca "passa" la ribalta: anche nella *Canzone della guardia civile,* anche nel *Lamento,* che pure così facilmente potrebbe cadere nell'automatismo, manierato, e gli attori fanno tutto quanto sanno e possono per sostenere il poeta.

Garcìa Lorca passa la ribalta; il pubblico grosso che improvvisamente questo autunno, come effetto secondario del "miracolo italiano", si è messo a riempire comunque, e quasi a ogni costo, le platee e le gallerie dei teatri, qualcosa di Lorca riceve e afferra; alcuni pochi nella sala sono commossi dall'apparizione visibile di una poesia così avventata e pazza, così direttamente venuta dal cielo. Che cosa si vuole di più?

Si vogliono, ci vogliono, oltre l'omaggio amorevole, lo studio e la volontà di perfezione. Questi, nella regìa come nella recitazione, sono presenti solo in uno dei pezzi, il più facile e divertente: il *Teatrino di don Cristobal,* peraltro ridotto (forse opportunamente) al nocciolo: la storiella di don Cristobal marito frettoloso e presto ingannato. Nelle altre parti del programma, c'è molta buona volontà e parecchio talento, ma poco stile. Ora, siamo sinceri: come si può mettere in scena un teatro così essenzialmente e squisitamente poetico quale quello di Lorca senza una cura estrema dello stile?

Dove comincia la cura dello stile? Non ci si stancherà di ripeterlo: dalla lettera del testo. Ora, tanto per fare un primo esempio, nella sceneggiatura del *Romancero gitano,* la *Canzone della guardia civile* è estrapolata e spaesata, mediante opportuna scritta in trasparente e altri dettagli di regìa, a "Guernica 1937". E' un'idea di pessimo gusto, venuta da associazioni grossolane fra Lorca, Picasso, il "martirio del popolo spagnolo" e altri aggeggi e orpelli del magazzino progressista. Lorca fu fucilato dai malviventi falangisti il 27 luglio 1936: non poteva pensare a Guernica. Non poteva, e comunque non ne aveva nessun bisogno: non basta forse che pensasse ai gitani perseguitati, ai villaggi impauriti, e ciò che lui vedeva e sentiva nella sua terra, essendo l'uomo e il poeta che era? Né c'è dubbio alcuno che Lorca non era uomo di parte, e tanto meno poeta da guerra civile. La fede politica di Lorca, la sola che gli si possa attribuire, è il bello, irremovibile anarchismo dei veri poeti. Con questo, non vogliamo dire di non aver gustato la caricatura della guardia civile e del suo tenente colonnello messa in opera da Enriquez e dai suoi attori: fra cadenza pesante di stivali, armeggìo di fucili e intenzioni satirico-patetiche, la poesia bellissima di quei versi era però alquanto strapazzata. Vero è che la poesia tradotta non è più poesia...

Più serie sono le critiche che si devon fare alla messinscena delle due adorabili opere che sono *La calzolaia meravigliosa* e *L'amore di don Perlimplino.* Il talento di Valeria Moriconi, di Glauco Mauri, di Pina Cei, la comicità naturale di Donato Castellaneta non sono in questione: è in questione lo stile dell'insieme, quindi la regìa; ma non solo la regìa, anche una certa generale impreparazione dei nostri attori allo stile precisamente, ossia, tutto sommato, allo studio della parte: di *quella* parte e non dei mezzi generici da mettere in opera per rendere *una* bisbetica o *un* marito paziente. Qui è il punto. A vedere Valeria Moriconi mettere la sua bella persona a servizio della Calzolaia di Lorca e rendere con tanta foga la figura di *una* bisbetica, c'era da lamentare uno spreco, non una mancanza di talento. Ma c'era anche da dire che si aveva la impressione che la giovane attrice non avesse mai visto una donna spagnola, nemmeno una danzatrice di flamenco, nemmeno al cinematografo: altrimenti avrebbe saputo che l'emozione e la passione, una spagnola, non le esprime sfrenando il viso e le braccia, ma anzi frenandoli, e in quel frenare furioso sa mettere tanta rabbia quanto una popolana di Porta Capuana nei suoi urli e nel suo dimenarsi.

Questo per la *Calzolaia.* Quanto a quella preziosissima elegia comica che è *Don Perlimplino,* Mario Scaccia è un ottimo attore per la quale assegnargli una parte per la quale egli non è né fisicamente né psicologicamente tagliato? Con il protagonista fuori posto, del canto di *Don Perlimplino* naturalmente non rimane nulla che valga. Peccato. Sì, ma un errore simile è segno di errori e deficienze capitali: segno soprattutto del fatto, mai abbastanza lamentato, che i nostri registi e i nostri attori, invece di *leggere* i testi loro affidati, si affrettano a leggervi al più presto possibile le loro proprie idee preconcette o le loro proprie non meno preconcette parti. Perché, insomma, è evidente a prima lettura che il protagonista di Don Perlimplino dev'esser giovanissimo: contraffatto quanto si vuole, ma giovanissimo nella voce e nei gesti, giacché solo un giovane può trafiggere l'odiato se stesso con la veemenza dell'eroe di Lorca.

Dopo aver tanto criticato, torniamo alle lodi per ringraziare Isabella Del Bianco e Camillo Milli di averci offerto, impersonando i due burattini di *Don Cristobal,* il momento più grazioso della serata.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

1961

l'esercito e nell'amministrazione, le paure dei Savoia, il filo-fascismo della regina Margherita.

L'elenco è completo, l'esame dei fattori esauriente. Eppure non credo sia irriverente o presuntuoso sottolineare che si avverte che non è tutto qui: qualcosa manca. Se ora dicessi che, spiegandola in termini di crollo dello Stato liberale e di avvento della dittatura, la crisi del dopoguerra 1915-'18 non viene contraddistinta e se aggiungessi che le cause profonde sono da rinvenirsi nello spostamento di forze avvenuto nella collettività, spostamento che è ad un tempo un fatto sociale e un fatto di cultura, avrei l'aria di parlar di cose che Chabod non si può dire abbia sostanzialmente trascurato. Epperò si tratta appunto di accento, di appoggiare l'occhio più su questo che su quello, di sentire e far sentire meglio il movimento generale sul quale poi poggiano, aggiungendovisi, le altre motivazioni. Detto questo, so bene quanto vi sia di generico in questa indicazione.

Analoga questione di spostamento di accento riguarda la seconda parte delle lezioni, quella che si riferisce alla soluzione politica interna in cui sfociò il dopoguerra 1939-'45. E qui lo spostamento di accento corrisponde anche a un diverso linguaggio: non più quello dello storico Chabod, ma dello Chabod che attivamente aveva partecipato alla battaglia antifascista. In breve, si tratta di questo: la vittoria dei moderati viene benissimo spiegata con l'esame di tutti gli elementi e fattori che giocarono a loro favore: l'atteggiamento alleato durante e dopo la Resistenza, la separazione dell'Italia in tre zone geografiche di diversa esperienza politica, il peso della burocrazia, la presenza del Vaticano. Ma il quadro verrebbe notevolmente modificato se, invece di tener troppo d'occhio la vittoria dei moderati, si facesse più attenzione alla sconfitta delle sinistre, cioè si tenessero presenti gli elementi di debolezza intrinseci all'azione politica, alla struttura organizzativa, allo sfondo psicologico e sociale della sinistra. Ma qui il discorso dovrebbe divenire se non proprio confessione esame di coscienza, lo storico non potrebbe più avanzare alcuna pretesa intellettuale e dovrebbe attendere l'opera del tempo e il rinnovarsi dell'uomo per capire gli avvenimenti del dramma. Certo la statura di Chabod è tale da dare un enorme peso alla sua testimonianza, ma tanto più necessario sarebbe integrarla aggiungendovi, con le specificazioni d'obbligo, che la burocrazia poteva essere rinnovata e non lo fu, che si poteva conquistarla in buona parte e non si seppe fare; che il linguaggio e l'atteggiamento delle sinistre tendeva a escludere più che a persuadere, a rendere diffidente più che fiduciosa l'opinione pubblica; che il valore morale, psicologico e sociale della Resistenza fu sproporzionatamente più grande della capacità di direzione politica e di contributo alla formazione di nuovi quadri; che la sinistra seppe vivere nell'eccezionale ma non più nell'ordinario e che quell'eccezionale volle protrarre senza ragione e a tutto scapito dell'azione politica, della sua azione.

Questo in linea generale. In linea di fatto, il discorso si allungherebbe troppo. E vorrei invece accennare alla pacatezza, all'onestà, alla sensazione di pulito e di lindo che spira da queste pagine; soprattutto alla comprensione appassionata e distaccata ad un tempo, che è il segno della loro nobiltà. [T. C.]

FEDERICO CHABOD: *L'Italia contemporanea (1918-1948)* - Editore *Einaudi*, Torino, 1961 - Pagine 216, lire 800.

L'ULTIMO HUSSERL

Per i cultori di filosofia, l'importanza dell'ultima opera (1937) di Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, apparsa ora in italiano nella scrupolosa traduzione di Enrico Filippini, sta soprattutto nell'approfondimento estremo del tema della costituzione del mondo da parte dell'Ego (o «indeclinabilità personale» dell'Io) e nella correlativa insistenza sul mondo-della-vita (*Lebenswelt*) come il terreno da cui muove e a cui torna la riflessione filosofica, terreno che svanisce invece nel punto di vista delle scienze naturali e dell'empirismo, dato che lì se ne fa astrazione per principio. Non meno importanti, tuttavia, sono le pagine sul metodo delle scienze naturali, sull'*epoché*, sul rapporto fra l'Io e gli altri, nonché sulla rivendicazione del compito della filosofia nel mantenere il senso della verità una e quindi «render possibile un'esistenza umana provvista di senso». Quanto alla «crisi» cui allude il titolo, è proprio quella di quegli anni: la crisi della verità nelle scienze e nelle coscienze europee, che dura tuttora. Ma solo una parola del testo lascia trapelare un certo *pathos* e un'allusione alla realtà attuale: quella dove Husserl dice che «oggi la filosofia è il compito dell'uomo che lotta per la sua esistenza».

Nella *Crisi* si trovano certamente raccolti e nuovamente discussi quelli che furono fin dagli inizi (alla fine del secolo) i temi della fenomenologia: una volta che li ebbe definiti, verso i quarant'anni, Husserl, in fondo, non ha fatto altro che riprendere e ripensare periodicamente gli stessi temi. Tuttavia, il lettore colto che, attratto dal sottotitolo «Introduzione alla filosofia fenomenologica», cerchi nel volume l'*abc* della fenomenologia, rischia di rimanere confuso e deluso: il libro non è oscuro, ma è difficile, e non è certo (come non lo sono gli altri testi di Husserl finora tradotti in italiano, tranne forse i *Discorsi parigini*, pubblicati insieme alle ardue *Meditazioni cartesiane*, nella traduzione di Filippo Costa, presso *Bompiani*) il miglior approccio alla fenomenologia per un lettore che non ne sia già istruito. La miglior maniera di avvicinarsi al pensiero di Husserl è di leggere le *Ricerche logiche*, che le *Presses universitaires* hanno cominciato l'anno scorso a pubblicare in francese: lì c'è lo Husserl della prima maturità e anche il più chiaro e affascinante esempio della fenomenologia come metodo. Se si comincia dalle *Ricerche*, non si rischia più di fare della fenomenologia quello che assolutamente non è: un sistema, e si capisce invece come essa sia e voglia essere nient'altro che l'esercizio metodico della capacità di visione intellettuale: «Una *theoria*, nient'altro che una *theoria*», come dice Husserl nella *Crisi*. E le *Ricerche* dovrebbero anche bastare a evitare una volta per sempre l'equivoco (che tanto ripugnava a Husserl e che pure continuamente si commette) fra fenomenologia ed esistenzialismo. All'origine del quale equivoco stanno interpretazioni semihegeliane e storiciste dell'aspetto idealistico della fenomenologia e, per converso, semi-marxiste e semi-realiste dell'appello di Husserl a un ritorno «alle cose stesse».

Dalle *Ricerche logiche* fino alla *Crisi*, il discorso metodico di Husserl è, con una continuità, una tenacia e diremmo (affettuosamente) una pignoleria uniche nei tempi moderni, un discorso volto alla ridimostrazione (contro le varie forme del relativismo) dell'oggettività del vero, della verità come ordine e fine intrinseco del pensiero, della logica come struttura intrinseca della coscienza. La «verità», non la «presa sui fatti» o l'efficacia pragmatica, e neppure l'impegno esistenziale, è l'idea ispiratrice di Husserl. Se c'è un impegno esistenziale, in lui, è quell'impegno del filosofo nel render possibile una esistenza umana sensata e nel sostenere la lotta dell'uomo per una tale esistenza, di cui appunto egli ragiona in questo suo ultimo libro. [N. CH.]

EDMUND HUSSERL: *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* - Editore *Il saggiatore*, Milano, 1961 - Pagine 548, lire 3.500.

LE CHIESE ALL'EST

«Il comunismo costituisce un pericolo
le per il cristianesimo, ma il contrario
meno vero. Il *match* nel corso del quale
due giganti si affrontano non è stato
vinto, dopo numerosi anni, né dall'uno né
l'altro». Una attenta e onesta cronaca di q
match, osservato da una poltrona di *ring*,
gistrata dal giornalista francese Thomas S
ber nel suo libro *Le christianisme en E
orientale*.

Schreiber, ungherese di nascita e autor
numerosi studi dedicati all'Est europeo, ra
ta la movimentata storia dei cento milion
cristiani (di cui più di cinquanta cattolici)
da quindici anni vivono nei paesi di «demo
zia popolare». I frequenti episodi di intoll
za e di ingiustizia non invadono mai il cam
ma sono visti nella prospettiva del sorgere
un nuovo mondo, le cui strutture economi
e sociali devono considerarsi irreversibili. In
sto nuovo mondo sono chiamate ad agire
antiche istituzioni cristiane e, a quel che s
bra, riescono ad agirvi efficacemente, se è
che la Chiesa cattolica «nel corso della
storia millenaria in questa regione dell'Eur
forse non si è mai trovata così vicina al pop
come oggi» [pagina 160].

Machiavelli notava che chi sta in mezzo
bosco non riesce a vederlo, perché in realtà v
soltanto i singoli alberi che ha attorno. È c
un po' anche per chi si trova a dover dist
guere, nel grande quadro dell'Europa orient
quel che succede prima e quel che succede do
la morte di Stalin, quel che accade ai cattol
e quel che accade ai protestanti e agli ortodos
quel che si verifica in Polonia e quel che si ve
fica in Cecoslovacchia, in Germania orientale,
Ungheria, in Jugoslavia, in Albania, in Bul
ria, in Romania. Molte notizie e molte valu
zioni particolari finiscono con l'esser più dann
se che utili ai fini d'un orientamento general

Le grandissime linee della situazione attua
per quanto riguarda il compatto organismo d
la Chiesa cattolica, possono essere indicate co
Un gran numero di vescovi sono ancora de
nuti, o internati, o impediti; ma i governi d
diversi Stati sono passati da forme di aper
persecuzione a sistemi di lotta non violenti
meno diretti, che vanno dall'introduzione di ri
laici, come i «sacramenti socialisti» della Ge
mania orientale, alla propaganda ateistica, all
«censura» delle lettere pastorali, agli ostacoli

Fondazione Alfred Lewin

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

FOLLIA DI SHAKESPEARE

DEI tre "grandi" della letteratura europea — Dante, Shakespeare, Goethe — Shakespeare è quello che non si lascia fermare in un atteggiamento tipico (come lo "sdegno" dantesco, o la "calma" goethiana), né racchiudere in una visione del mondo, cosmologia o ideologia particolare: a lui, il "mondo così com'è" sembra materia sufficientemente sublime, senza bisogno di una fede che, come si dice, lo illumini o di un sistema d'idee che lo sorregga e nobiliti. Quale convinzione filosofica si vorrà attribuire al creatore di Amleto, tranne quel naturalismo rinascimentale nel quale si può far entrar di tutto e del quale, d'altro canto, Amleto precisamente non sembra per nulla soddisfatto.

Per questo si è parlato di Shakespeare come del poeta della natura, della realtà, della vita così come sono, genio della spontaneità e della naturalezza: il primo poeta in Europa che abbia descritto il mondo umano senza lasciarsi sgomentare dalle contraddizioni che impediscono di ridurlo a unità e per il quale, anzi, le contraddizioni aggiungono, non tolgono, realtà al mondo reale.

Senonché, questo genio della naturalezza è anche il più meditativo, il più metafisico, il più intellettualmente traslucido e corrosivo dei poeti. Non c'è natura che resista al suo sguardo, e i momenti più alti della sua poesia sono quelli che esprimono l'ambiguità, l'evanescenza, la sostanza inafferrabile del reale, la situazione vertiginosa dell'uomo in un mondo governato unicamente dalle passioni umane, e non più da nessuna saggezza o ragione suprema.

Ma per Macbeth, per Amleto, per Lear, dire "vertiginoso" è dire poco: ognuno di questi personaggi tocca, a suo modo, all'originaria e fondamentale insensatezza del tutto: alla pazzia che è nella ragione dell'uomo e al caos che inerisce nell'ordine pur immutabile delle cose. Questa sembra il fondo ultimo e il motore della fantasia shakesperiana, la più cupa come la più lieve.

Quanto diversa dalla nostra, la insensatezza del mondo quale la sperimentano le creature di Shakespeare. La nostra esperienza dell'assurdo e del caos è quella esasperata di chi si aspettava la razionalità e l'ordine e, non trovandoli, vede in ogni cosa una negazione e un'assenza: fino a far consistere la realtà proprio in quest'esperienza della negazione e dell'assenza, e a sospettare d'illusione e di menzogna ogni parvenza di ragione e di verità. Noi arriviamo all'assurdo di avere una coscienza razionale dell'assurdo, per cui solo la logica dell'incongruo ha valore d'evidenza. Ma per Shakespeare, l'insensatezza ultima delle cose è un fatto ultimo che non nega la ragione, anzi la ammette e la comprende: il mondo, per lui, contiene l'assurdità del mondo, la ragione ha la follia come compagna. Se la somma finale è di follia, di storia idiota, di sogno, la follia però è sostanziata di ragione, l'idiozia pregna di significato e il sogno porta il peso della realtà: l'una cosa non nega l'altra, anzi la conferma tanto più fortemente quanto più vigorosa si manifesta essa stessa. In quest'ambiguità ultima sta il senso tragico shakespeariano, che non è basato sull'ordine arcano della natura, come il tragico greco, ma anzi sull'impossibilità per l'uomo di tenersi alla natura.

L'accoglimento della pazzia (una pazzia che sta fra quella figurata da Breughel e quella elogiata da Erasmo) come elemento inseparabile, anzi vitale, del mondo è forse il perno dell'universo di Shakespeare. La pazzia, cioè in ultima analisi lo sconfinamento nell'irrealtà sentito come il fatto proprio dello essere umano. In Shakespeare, l'uomo in preda alla passione — Macbeth, Otello o Lear — è pazzo: pazzo veramente, non per metafora. Chi alla passione non può cedere perché troppo cosciente della sua infondatezza, come Amleto, è pazzo doppiamente: pazzo di ragione, murato nelle proprie ragioni come nella più impenetrabile delle follie. Quindi l'impossibilità di escludere la pazzia dal mondo umano, di relegarla fra i mostri, la necessità anzi di accoglierla fraternamente in sé, per non considerare estraneo nulla di umano, veramente. Capire l'uomo, rappresentarlo veridicamente, significa addentrarsi nei meandri della sua pazzia, che sono i meandri stessi del mondo, visto che il mondo non ha altra forma tranne quella, "trasmutabile per tutte guise", che gli danno le passioni umane. E significa anche non attribuire mai allo spettacolo del mondo una realtà assoluta, non mescolata di follia, d'incubo e di sogno. Che è una saggezza non lontana da quella di Montaigne.

Si pensi d'altra parte all'abisso che separa i personaggi di Shakespeare dalle creature raziocinanti di Corneille e di Racine. Queste hanno escluso una volta per sempre la pazzia dal loro orizzonte, non conoscono che la logica della loro passione da una parte e, dall'altra, la rèmora del rispetto umano: la loro ragione è una specie di ragion di Stato. Per non parlare del nostro mondo, dal quale la follia è bandita per assioma: solo la razionalità più stretta vi è ammessa; sicché l'assurdo vi irrompe da ogni parte, e la rivendicazione della parte umana della follia vi diventa rivolta amara e distruzione rabbiosa. La follia, in Shakespeare, è presente nelle tragedie nella forma della passione, ovvero di brusco intervento del grottesco, dell'incongruo e del comico, nelle commedie è l'anima stessa dell'invenzione. Le commedie di Shakespeare sono scherzi di varia forma su un tema unico, che è la pazzia umana, con l'amore perno del mondo e motore di ogni avventura. L'universo di Amleto e quello di Titania sono lo stesso universo in due modi differenti. Solo che Titania gioca, mentre Amleto è vittima del mondo di pensieri nel quale si è avventurato.

Mettere in scena una commedia di Shakespeare, quindi, vuol dire in primo luogo riuscire a rendere evidente l'abbandono scherzoso (ma anche malinconico) alla pazzia che ne è l'essenza. Noi diremmo che questo Giorgio de Lullo e i suoi compagni, nella *Notte della Epifania*, son riusciti a farlo, ed è l'importante.

In De Lullo, duca d'Illiria byroniano, nella Guarnieri Olivia freddissima e vulnerabilissima, in Rossella Falk, soprattutto, che è una Viola incantevole d'ambiguità e di scioltezza, in Elsa Albani che nelle vesti di Maria tiene così energicamente le fila del complotto contro il seccatore Malvolio; ma poi anche in Ferruccio De Ceresa-Sir Tobia, in Gino Pernice-Sir Andrea e in Alfredo Bianchini, ottimo pazzo giocoso nel costume di Feste il *clown*, in tutti questi, e nel loro movimento, la follia shakespeariana c'è, tradotta mirabilmente in italiano: vogliam dire in gesti, accenti e ritmi italiani, che è impresa non facile. E se, per giungere a un risultato così brillante, De Lullo ha preso la via leggermente perversa di imitare Musset che imita Shakespeare, ossia di farsi gioco di un'interpretazione romantica della commedia mettendola in costumi romantici di fantasia, dobbiam dire che la cosa non ci ha disturbato affatto.

Quel che invece ci ha alquanto disturbati è stato lo scherzo immaginato da Romolo Valli alle spalle di Malvolio, il quale ci è parso in verità troppo leggero e facile. Che, nell'intenzione del poeta, Malvolio, oltre a essere uno sciocco importuno, sia anche la caricatura di un puritano è una tesi fondata su quattro battute non decisive del dialogo del secondo atto fra Sir Tobia, Sir Andrea e Maria. Ma puritano o no, Malvolio non è semplicemente un essere sciocco e ridicolo, tutto pose e smancerie, come lo disegna Valli, fermandosi alla caricatura: è anche, come dice Maria, un *time pleaser*: un adulatore, un presuntuoso, e insomma un antipatico, che il Malvolio disegnato da Valli non è affatto, essendo soltanto uno stupidone. Ma c'è poi anche il Malvolio pazzo, evidentemente, ossia il Malvolio shakesperianamente umano: quello segretamente innamorato di Olivia. Altrimenti il feroce scherzo escogitato da Maria non avrebbe molto senso. Dal Malvolio di Valli, questo umanamente pazzo Malvolio è completamente assente. E la mancanza si sente dal principio alla fine, nell'eccessiva facilità della caricatura.

NICOLA CHIAROMONTE



Hollywood. Audrey Hepburn in bicicletta.

MUSICA

LE CARTE ROMANE

SI può dire che nella settimana scorsa — dopo un periodo di magra per i concerti dell'Auditorio, in cui è stato piuttosto il Teatro dell'Opera a fornirci argomenti, — si è avuta una ripresa nella vita concertistica romana, la quale quando ci si mette e tira fuori le sue carte migliori, dimostra ancora di saper mantenere il suo prestigio.

Petrassi ha diretto all'Auditorio uno dei suoi tipici concerti di musica italiana, sullo schema già altre volte adottato da lui: tradizione sinfonica del Settecento e maestri del Novecento, nella prima parte; musica propria, nella seconda. Il Settecento era questa volta rappresentato dalla bella Sinfonia in do minore di Boccherini (nella congeniale revisione di Pina Carmirelli), sinfonia che fra gli altri suoi pregi conta una ammirevole Pastorale. Il Novecento era invece messo in esponente nel nome di Alfredo Casella con il suo Concerto per orchestra, op. 69, ancora suggestivo e pregnante nella Sarabanda e nel Finale; meno, nel primo tempo. Di musica propria, Petrassi ha diretto due partiture estremamente significative delle due facce del suo temperamento: la "religiosa-corale" e, se possiamo dire così, la "concertante"; e cioè la Cantata per coro misto e orchestra "Noche oscura" sul testo di una famosa poesia di san Juan de Cruz, e la *Recréation Concertante* (Concerto n. 3 per orchestra). Il giudizio che implica questa ambivalenza della personalità petrassiana non è agevole a formulare con discrezione e può portare a facili sbandamenti quando si voglia troppo semplificarlo, spingendo esclusivamente Petrassi verso l'una o l'altra di queste direzioni. Altrettanto semplicistico ma inesatto sarebbe il criterio che volesse vedere una linea di sviluppo o di superamento che dal Petrassi oratoriale muovesse verso il Petrassi "concertante", poiché la sua "Partita" preesisteva al Salmo IX ed era già un gagliardo pezzo di musica da concerto alle origini della personalità del suo autore. In principio era dunque il Petrassi concertante? Sì, almeno come ordine cronologico di opere. Il che non vuol dire però che il Petrassi del *Magnificat* o del "Coro dei Morti" o di questa "Noche oscura" fosse meno autentico e congenito. E' probabile che lo stesso Petrassi subisca delle volte e anche attualmente la suggestione di varie interpretazioni che si danno di lui ed entri in buona fede nel personaggio del musicista "totalmente illuminato", senza residui di tenebre fideistiche, ma il suo temperamento di fondo è ben più ricco di queste etichette intellettuali e può sempre farci le sorprese più inaspettate, dentro quelli, naturalmente, che sono i limiti della sua personalità. Non vediamo, comunque, che buon servizio gli si faccia a voler ridurre ancora a restringere questi limiti, rimpicciolendo la sua personalità a un solo lato. Quanto a noi, dobbiamo confessare di non aver ascoltato con minore interesse della *Recréation Concertante* anche la *Noche oscura* (sul cui testo mistico-amoroso le recenti nozze del musicista facevano piovere un raggio lunare di speciale attualità); e concluderemo col dire che il concetto di Petrassi è stato un singolarissimo concerto, anche se, ovviamente, le qualità del musicista si lasciano troppo indietro quello del direttore d'orchestra.

Alcune delle considerazioni che abbiamo fatto sulle due facce della personalità di Petrassi si attagliano in parte anche a Colacicchi, appassionato formatore e direttore di cori. Se Petrassi ha avuto i natali nella cittadina laziale di Zagarolo, contigua a Palestrina, patria del gran Pierluigi, Colacicchi li ha avuti ad Anagni, e qualche cosa di questa medievale città di papi con la sua tradizione e le sue memorie sopravvive tenacemente in quella parte della sua personalità che ha il gusto nativo, la vocazione del coro polifonico. Poi c'è l'altra faccia moderna, mondana, di Colacicchi che, a sua volta, dà un mordente, una freschezza di interesse ai suoi programmi, compilati di solito su una sensibilissima bilancia di compensazione fra l'antico e il moderno, fra Palestrina e Strawinsky. Delle volte può accadere tuttavia che nei suoi programmi, dove autori moderni o recentissimi abbiano richiesto una particolare e non facile cura di preparazione, gli antichi (che non ne richiederebbero meno) ne facciano le spese e risultino al confronto un poco sfocati o meno preparati. Questo è stato forse il caso dell'ultimo concerto all'Eliseo dove la *Missa brevis* di Buxtehude o i Mottetti del Padre Martini non hanno procurato all'orecchio la sensazione di una sempre precisa sagomatura dei suoni o la stessa briosa accensione dei bellissimi "Canti Popolari Russi" di Strawinsky, per coro femminile e quattro corni, di cui Colacicchi ci ha offerto una sua esemplare creazione interpretativa, come dei "Canti di caccia" di Schumann. Dove, poi, egli ha fatto salire il suo coro al diapason di una bravura squisitissima, ammiccante e, sia pure, leggermente salottiera, è stato in quei Madrigali, un poco dadaisti, che l'infaticabile Vogel, confermando la nostra tesi del suo debole per Dada, ha elaborato su alcune poesie dal titolo "L'amande clandestine"; sorta di non-sensi, composti da Aline Valangine, consorte del musicista (che ha pure fornito la relativa serie dodecafonica); alcuni dei quali sono graziosissimi, di una serafica sibillinità fra Rimbaud e Apollinaire, altri poco più che sciarade o freddure da tirarsi su il bavero della giacca per lo spiffero glaciale, come quello che intitola la raccolta o l'altro con l'anagramma dell'aranciata (*Ange rado - Ange orade - Or ange ade*). Se non andiamo errati, questi Madrigali di Vogel erano già stati presentati anni or sono dallo stesso Coro, anzi da quel primo indimenticabile Coro della Filarmonica degli anni 1950-51 che, come tutte le cose perfette di questo mondo, visse così poco e sembra si arenasse e si disgregasse proprio nelle lunghe prove di queste dodecafonie vogeliane.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

I MISTERI DELLA CITTÀ

L'IDEA, coltivata dai produttori di tutto il mondo, che i film non devono far pensare il pubblico, ma devono o farlo ridere o farlo piangere, appartiene sicuramente all'ordine delle idee giuste. L'esperienza insegna che il vero nemico del cinema è la noia; e per il pubblico qualsiasi forma di riflessione equivale a un tedio intempestivo e gratuito. Se a poco a poco i grandi attori non invecchiassero rendendo sempre più incomprensibile il segreto del loro successo, se i grandi registi non riuscissero a dimenticare giorno per giorno le leggi non scritte dal contrappunto dei sentimenti e le regole viventi della grammatica figurativa; se ad ogni cambiamento di moda i protagonisti del nuovo stile non sembrassero sempre un po' più scialbi, più squallidi dei predecessori, non si potrebbe parlare della crisi permanente che, come una lunghissima agonia, conduce fatalmente il cinema alla sua fine ingloriosa.

Il tentativo naturale di salvare il tempo e moltiplicare il denaro, quando il repertorio tragico e comico sono quasi esauriti, consiste nell'invenzione, rinnovata ogni decennio, del genere comico-sentimentale. Questa maniera affatto singolare, e in qualche modo preziosa, di contaminare i luoghi comuni del melodramma con le bassezze della *pochade* presenta lo straordinario vantaggio di una assoluta inattualità. Tutto quello che accade sul palcoscenico ha un carattere arbitrario e occasionale, che non può essere cancellato neppure dalle più scrupolose notazioni cronografiche. Al contrario, si vede subito che la puntigliosità del particolare colorito serve esclusivamente al culto della moda, che costituisce il sottofondo spirituale dello spettacolo, mentre le evoluzioni e rivoluzioni dei personaggi intorno al centro inesistente del loro mondo rimangono disegnate col più vago dei tratti possibili, con la linea di gesso sulla lavagna. Per il genere comico-sentimentale non occorrono scrittori competenti: un cattivo romanziere, un commediografo di successo, un gruppo di sceneggiatori in vacanza può con pochissima fatica ritrovare tra le vecchie carte i caratteri, le situazioni e persino le battute che assicurano la riuscita del film. Neppure la personalità del regista ha una vera importanza. Billy Wilder non è Frank Capra, benché si dimostri per altri versi un eccellente professionista; e vi sono innumerevoli ragioni di credere che lo odierno autore di *Colazione da Tiffany* non sia precisamente Ernst Lubitsch. Ma per il pubblico differenze simili non hanno peso. Tutto il peso sta nella differenza che un attore, meglio un'attrice, è in grado di stabilire tra sé e gli altri attori, o le altre attrici. Di regola l'attore tragico sa recitare una parte comica, e all'inverso; ma, con la sola eccezione di Susan Hayward, nessun serio attore, drammatico o comico, ha mai saputo interpretare un film comico-sentimentale.

Audrey Hepburn è per natura un'anima comico - sentimentale, pronta a far sentire la sua voce attraverso qualunque telefono bianco. E' difficile, forse impossibile, immaginare un'interprete più precisa, più verosimile di personaggi così apertamente imprecisi e inverosimili. I suoi intermittenti capricci e le sue continue pose non sono soltanto inspiegabili, sono anche commoventi; le sue enormi distrazioni e le sue negligenze supreme esercitano, chissà perché, un potere esilarante non solo sui vicini di casa, ma fino sulle lontanissime platee. La sua costituzione fisica, d'una leggerezza pericolosa, toglie ogni senso di gravità ai fatti e alle parole più pesanti, e, abolendo l'invidia del sesso, permette al personaggio di librarsi nel limbo della mondanità, come un angelo ribelle dell'eleganza. Quando lei finge di recitare la sua parte, che non ha mai avuto un principio e non avrà purtroppo mai una fine, la sala tiepida e colma del cinema si trasforma in un luogo di convegno. E sembra di assistere al più brillante "défilé" della stagione. In questa *Colazione da Tiffany* sono di scena i modelli di Givenchy.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Alfred Lewin

★ CRONACHE DELLA SERA ★

TEATRO

REALISTI E ALIENATI

NELLA discussione "al vertice" sul concetto di alienazione che si sta svolgendo fra Eugenio Montale e Arrigo Benedetti da una parte, Alberto Moravia e Guido Piovene dall'altra, un modo ci sarebbe di decidere obiettivamente: domandarsi se un cervello elettronico potrebbe servirsene per le sue operazioni. Noi crediamo di sì, in quanto non all'origine, nel Marx del 1844, ma nell'uso che se ne fa oggi fra gente sofisticata il termine ha un significato stereotipo che può facilmente tradursi in fori su un cartellino da introdurre in una macchina perché s'incarichi essa di trarne tutte le conclusioni possibili. Nel qual caso, naturalmente, è inutile che se ne occupino le persone vive. Queste, oggi, hanno un gran bisogno di vere parole, e dovrebbero confederarsi in un patto strettissimo contro le parole false e le formule onnivalenti, cibo e nutrimento prediletto di quell'industria culturale che viene appunto additata come massima fomentatrice, se non prima responsabile, del fenomeno dell'alienazione.

Questo volgevamo nella mente dopo aver goduto della più lieta e confortante sorpresa di questa squallida stagione teatrale: la messinscena, al Teatro Goldoni, delle *Sedie* di Ionesco da parte di tre attori di fortuna: Claudio Remondi, Zanida Lodi e Carlo Quartucci, con la regia dello stesso Quartucci. Per uno di quei miracoli dei quali non bisogna mai disperare, fra un teatro professionale così mediocre e sbandato, e i tentativi in genere contristanti di alcuni mezzi professionisti, lì ci siamo improvvisamente imbattuti in questa cosa fra tutte rarissima da noi: un teatro fatto con convinzione e devozione, povero ma non misero: il miglio: Ionesco che ci sia stato dato vedere in Italia dopo l'*Amedeo* messo in scena da Luciano Mondolfo nel gennaio 1958 alla Cometa.

Ci dicevamo, dunque, a proposito di alienazione: ecco qui Ionesco che potrebb'essere un esempio egregio di poeta dell'alienazione da una parte, di "realista critico" della medesima (come Moravia vuole si sia) dall'altra. A tal punto, infatti, l'autore delle *Sedie* si sente trattato come una cosa dalla società, estraniato dagli altri e da se stesso, che persino il linguaggio — questo patrimonio per eccellenza comune — gli appare marcato dal segno di Belial: non prolungamento naturale del suo essere, ma oggetto estraneo, e addirittura trappola micidiale: sicché non se ne può servire senza deviare metodicamente ogni parola dal suo significato ordinario per farle dire qualcosa non già di diverso, ma di radicalmente altro e negativo. Questo, non per attingere a un significato superiore, ma per evadere nell'insensato alla feroce sensatezza della macchina sociale. Qui, nello scherno metodico cui sottopone le parole e le situazioni "normali", Ionesco fa funzione di "realista critico".

Ma il discorso è evidentemente specioso: si può dire tutto quel che c'è da dire su Ionesco commediografo senza ricorrere all'alienazione. La necessità di servirsi di un tal concetto sopravviene in un caso solo: che non di capire e descrivere Ionesco si tratti, ma di giudicarlo in termini marxisti. Nel qual caso si potrà finire per giungere alla poco interessante conclusione che egli è un fabbricatore di finzioni evasive il quale culla la borghesia morente nel piacere masochistico di irridere se stessa. Comunque, per giudicare uno scrittore dal punto di vista di un'ideologia, bisogna essere convinti assertori della medesima, e non soltanto trovare efficaci le sue formule. In Marx, il fenomeno dell'alienazione dell'uomo in regime capitalistico è legato per via dialettica al processo di riconquista di sé rappresentato dalla coscienza di classe e dall'azione rivoluzionaria. C'è in Marx una visione ottimistica e attivistica della storia senza la quale niente più funziona, neppure l'alienazione, che diventa semplicemente il destino normale dell'uomo in una determinata società. Ora, quando ci si serve della parola alienazione per definire la situazione sociale e culturale d'oggi, si vuol indicare proprio il contrario di quel che intendeva Marx: la caduta delle speranze collettive, la sfiducia nel potere della coscienza di plasmare la storia, la assenza di orizzonte, il frantumarsi dell'esistenza individuale in una sequela di automatismi. Si vuol indicare questo, ma al tempo stesso si vuol mantenere, nello sfondo, non si sa bene quale aura di fiducia progressista. La falsità consiste in questo.

Ionesco, lui, non cade nell'errore di cercarsi degli alibi ideologici che quando dal suo posto marginale di commediografo astratto, gli punge vaghezza come nel *Tueur sans gages* e nel *Rhinocéros*, di assumere la parte di scrittore che ha un messaggio. Tentazione fatale perché, fra l'altro, comporta l'equivoco di una cattiva coscienza del tutto ingiustificata: quasi che fin'allora egli stesse giocando all'avanguardia e non semplicemente scrivendo le sole cose che in buona fede poteva scrivere. Ma Ionesco non è scrittore di avanguardia più che non lo sia Kafka, dal quale in linea diretta discende, oltre che dai surrealisti e, in ultima istanza da Cechov. Sì, Cechov. La filiazione è specialmente evidente nelle *Chaises*, che è forse il miglior lavoro di Ionesco, quello in cui la particolare mistura di desolazione e di buffoneria in cui consiste la sua arte tocca il massimo d'equilibrio e di schiettezza. Due vecchi cadenti che, prima di morire, hanno la gran ventura di poter fingere un magnifico ricevimento, con tutti i direttori, i marescialli, i proprietari, i portapenne, i cromosomi, i rivoluzionari, i reazionari, gli alienisti con i loro alienati, eccetera eccetera, e persino lo Imperatore in persona: insomma, la specie umana tutta intera in quel che essa ha di più eccelso, venuta ad ascoltare il messaggio che l'uomo, il marito di Semiramide, di professione portiere, non è riuscito a estrarre da sé in tutta la sua vita, pur sapendo di averlo; ma ora, finalmente sì, ed è precisamente tutto quel delirio. Questa è la situazione che *Le sedie* svolgono con una crudeltà, un pathos e un virtuosismo egualmente imperterriti. E non è forse, completamente rovesciata e buffoneggiata, riscritta secondo l'ottica di una disperazione demente, la situazione-tipo di Cechov: quella della fine di un mondo, dell'inanità dell'esistenza umana e del suo inafferabile significato?

I tre bravi attori del Goldoni interpretano questo Ionesco quasi come se fosse un Beckett. Nel che c'è qualcosa di molto giusto, perché, infatti, il Beckett di *Fin de partie* non è molto lontano da qui. Ma in Ionesco non c'è soltanto il patetico, c'è anche il farsesco, e questo patisce un poco da certi effetti un po' troppo ingenuamente lamentosi cui credono di dover indulgere il Remondi e la Lodi, specie al principio. Ma con tutto questo, si tratta di uno spettacolo di qualità rara, l'abbiamo detto.

Contemporaneamente, alla Cometa, la "Compagnia diretta da Diego Fabbri ha chiuso la sua stagione con *Il giudizio* di Claudio Novelli. Curiosa commedia, anch'essa, com'è quasi la regola fra gli attuali commediografi, tutta costruita nel vago e nell'allusivo; e quando consente a scendere a terra, e far riferimento a fatti precisi, abbastanza banale. Ma anche questa, come la precedente di Nicola Pecorelli, avrebbe meritato di riuscire. L'errore del Novelli è stato, secondo noi, di seguire una storia di madre adultera e di figlio infelice, con sovrapposto un processo altrettanto simbolico quanto impreciso a un giovane che ha tentato di suicidarsi gettandosi sotto il treno. Il tema buono ci è sembrato tutt'altro: quello della responsabilità inevitabile che si ha di fronte agli altri anche per i nostri atti privati. Il protagonista vi accenna quando, riconoscendo la sua colpa, esclama: «La vita appartiene a tutti». Che non è particolarmente vero nel caso del suicidio, ma è vero del vivere e dell'agire nella vita. Comunque, il tema, cui ci è parso di sentire accennare anche al principio della commedia, è lasciato cadere per far posto a una storia di famiglia.

Buoni interpreti della commedia sono, insieme a Loris Gizzi e Ennio Balbo, Ileana Ghione, Lida Ferro, Silvano Tranquilli, Aldo Barberito, Maria Chiecchio.

NICOLA CHIAROMONTE



Cannes. L'attrice Natalie Wood tra gli invitati del festival cinematografico.

MUSICA

ANTIGONE E IDOMENEO

Firenze, *maggio*

IL Maggio Fiorentino ha festeggiato quest'anno nel rinnovato Teatro Comunale, con ritemprate energie, la sua XXV Stagione, realizzando dopo molto tempo la aspirazione, già preannunziata in anni precedenti, di far conoscere al nostro secolo l'operista pugliese Tommaso Traetta, nato a Bitonto nel 1727, che ebbe gloria ed onori notevolissimi nell'Europa del suo tempo, oscurati, subito dopo la sua morte nel 1779, da un oblìo pressoché completo. Per altro una stima singolare per la sua personalità persisteva presso gli studiosi che spesso lo avvicinavano a Gluck per il rinnovato assetto che egli dette alla decaduta opera del '700, (irrobustendola con una struttura tragica, con alterno impiego di cori e di danze, curando l'orchestra ed elaborandone lo strumentale con spirito "progressivo") ma, soprattutto, imprimendole una maschia vigoria, che reagiva alla mollezza e al volgare edonismo del teatro musicale di allora.

Si sa inoltre che Traetta, di scuola napoletana, dopo aver lavorato per i teatri di Napoli, Roma, Firenze, operò principalmente a Parma. Lì egli si trovò nel vivo di un movimento riformatore dell'opera, promosso dal Muratori, dall'Algarotti e specialmente dal ministro della Corte Parmense Du Tillot; scrisse "Ippolito e Aricia" e "I Tindaridi"; dopo di che fu invitato a Vienna, dove nel '59 mandò in scena una "Ifigenia in Tauride" e nel '67 una "Sofonisba"; ed infine, chiamato a Pietroburgo da Caterina II, vi compose la "Antigone" che da molti fu considerata "la più forte e compatta opera italiana del tempo" e la sua migliore. E' questa Antigone che il Maggio Fiorentino ha ora rappresentato con fastosa esecuzione diretta dalla vivida e incisiva bacchetta di Nino Sanzogno, su un testo della massima attendibilità filologica. Il maestro Aldo Rocchi che lo ha curato, ha potuto disporre di una partitura esistente nella Biblioteca di Leningrado e di un'altra della Biblioteca di Washington, di cui il maestro Federico Ghisi ha recentemente portato il microfilm dall'America. Su queste fila si è intessuto il prezioso lavoro cui dobbiamo ora la rinascita della Antigone traettiana.

Volendo fare un rapido bilancio delle valutazioni critiche di questa opera, diremo che, più ancora degli accennati motivi della "riforma" e degli elementi tecnici e strutturali, conta, a nostro parere, il carattere e il timbro umano della personalità di Traetta che, nella Antigone si manifesta. Questo carattere si impone per una forza, una scura intensità di dolore, un velo quasi funebre di tristezza che forse troverebbero motivazioni biografiche nella vita del musicista se meglio la conoscessimo. Nell'Antigone si è verificata una di quelle singolari coincidenze, di quegli *incontri elettivi col personaggio* che, delle volte, permettono a un musicista quasi di confessarsi nella sua musica, di immettervi le stesse forze segrete della sua vita. E ciò mi dà ragione della profonda impressione che ho riportato della figura veramente sofoclea di questa Antigone, quale risulta da alcuni episodi ammirevoli, come quello della valle delle urne funebri nel II atto suggestivamente realizzata nella scena di Lorenzo Ghiglia, col lamento del coro e la celebre aria "Ombra cara, amorosa"; ma anche da tutta la bellissima prima parte del III atto. Il finale dell'opera a lieto fine, come voleva l'uso del tempo, con le nozze di Antigone con Emone, è evidentemente una aggiunta fuori tono; per la quale però Traetta ha scritto una assai notevole Ciaccona, che è servita ad Aurel Millos per una grandiosa festa coreografica. Dei cantanti dobbiamo ricordare l'ottimo tenore Mirto Picchi (Creonte), come sempre ammirevole per forza scultorea di accenti; Agostino Lazzari (Adrasto); Lucilla Udovich (Antigone), dalla voce vibrante e metallica, non esente da qualche durezza, per altro compatibile con la forza tragica del personaggio; la brava Anna Maria Rota ed Irene Companeez, sorprendente contralto. Non dimenticheremo di ricordare il coro di Adolfo Fanfani e la regìa di Alessandro Fersen che ha disposto bei gruppi statuari intorno alla immobilità delle arie, muovendoli invece durante i recitativi.

Nella sera successiva e con una formula di spettacolo quasi identica (opera seria, cori, e lieto finale con Ciaccona e danze di Milloss) è andato in scena l'Idomeneo di Mozart; e qui non possiamo fare a meno di domandarci se il cumulo di due simili opere non sarebbe stata impresa tale da impegnare in uno sforzo più che stremante anche il migliore teatro del mondo. E' vero che gli interpreti erano diversi, ma l'orchestra era la stessa e, fatto non secondario, lo stesso, più o meno, era anche l'uditorio; il quale è arrivato a quel giovanile miracolo del genio mozartiano che è lo Idomeneo, in condizioni di menomata freschezza ricettiva e magari predisposto a considerarlo anch'esso una pesante e convenzionale "opera seria" del '700. Quanto alla esecuzione essa si è prestata ad alcune riserve, a cominciare dalla direzione orchestrale di Peter Maag, che anche ora si è confermato ottimo direttore sinfonico, ma non altrettanto esperto dell'opera e dei rapporti col palcoscenico. Il ritmo generale dell'insieme non ci ha convinto; abbiamo notato dei cedimenti, dei vuoti di impaginazione, tali da slentare il forte *climax* dello spartito e indurre ad errate svalutazioni chi altrimenti non lo conoscesse.

Alcuni momenti sommi, come il celebre Quartetto "Andrò ramingo e solo", sono passati quasi inosservati in una penombra mediocre. Le scene su bozzetti di Stefan Hlawa (che mi pare siano le stesse, vedute recentemente a Salisburgo), a parte alcune sgradevoli colonne novecentescamente decapitate della gloria del capitello, avevano il merito di tenere sempre in vista la presenza del mare ora cangiante ora tempestoso, di quel mare che in quest'opera è non secondario personaggio. Fra gli interpreti vocali una menzione di particolarissimo elogio meritano il soprano Emilia Cundari e l'altro soprano Anna Vercelli, dotate di buoni mezzi vocali ed educate con molto gusto in un eletfissimo stile mozartiano. Accanto a loro ricorderemo il basso Ugo Trama, i tenori Cesare Valletti e Nicola Filacuridi; e la regia nemmeno eccelsa di Paul Hager.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

IL BEL TENEBROSO

ALL'INIZIO del film, Jean Paul Belmondo vive in un esilio probabilmente volontario, a una distanza imprecisata ma certo considerevole dal mondo incivile; e trascorre le ore di ozio, che non sembrano mancargli, esercitandosi al tiro a segno con la pistola automatica. Si ha motivo di ritenere che in questo esercizio, almeno, egli non tema rivali. A parte l'evidenza del titolo italiano, la supposizione viene confermata nel breve dialogo con un messaggero inatteso e, più ancora, nelle avventure che seguono immediatamente, con il solo intervallo d'un passaggio in aereo, a questo prologo convenzionale. A Marsiglia Jean Paul si assume il compito, per altri sovrumano, per lui appena pesante, di vendicare il grande amico, che è stato spedito all'ergastolo dal socio poco scrupoloso con un tranello abbastanza noto. Lo scontro con il gangster *che spara per primo*, ma è quello che spara incomparabilmente meglio di qualunque tiratore cinematografico, sceriffi e pistoleri del West compresi. La vendetta sarebbe fulminea e perfetta nello stesso tempo, con una leggera gradazione comica, e Jean Paul potrebbe godersi i frutti della sua opera pietosa, lontano dai fastidi della giustizia umana, con la gratitudine viva e attuale di Cristina Kaufmann. Attrice inevitabilmente riprovevole, ma figlia e amante esemplare, Cristina si prodiga in visite al carcere e in colloqui sentimentali che non portano a nulla di positivo. Non si capisce se Jean Paul sia ripreso dall'antica volontà di potenza, o voglia concludere un buon affare prima di ritirarsi definitivamente con il suo amore ritrovato; o infine abbia un piano più complesso e a lunga scadenza per tirar fuori dalla galera il suocero amico. Sta di fatto che concede la sua "protezione" a un bar equivoco e, nella legittima difesa di questo dominio contrastato, ammazza a revolverate tre disertori della marina americana.

Qui comincia un secondo film, e Belmondo si impegna in una lotta impari, ma tenace, con guardie e spie del penitenziario, al quale lo vediamo disgraziatamente associato. Anche in un luogo così inospitale e, si crederebbe, inadatto a imprese di coraggio, il nostro eroe riesce a raggiungere il grande amico prigioniero, fino nel reparto dei segregati, e a salvarlo dalle sevizie altrimenti fatali del secondino. Si passa poi in un campo minato, dove ogni tanto un galeotto paga, come si dice, con la vita l'umano desiderio di riscatto e di libertà. E' appena il caso di accennare all'incidente non del tutto imprevisto, che serve ad amplificare il carattere gratuito e, in certa misura, spirituale dell'amicizia tra i due compagni di sofferenza. La liberazione successiva giunge ormai troppo tardi; lo spettatore ha avuto un tempo incalcolabile per meditare sulla cattiva organizzazione del mondo contemporaneo, nei suoi vari ordini, criminale, tecnico, economico, voluttuario ed artistico. Quando finalmente Belmondo muore, la sua solita morte, da Bel Tenebroso '61, la scena, che non ha nessuna ragione plausibile all'infuori della sua teatralità, sorprende il pubblico già sommerso in uno stato di torpore irrimediabile.

Il giovane Becker Jean non ha trascurato di rievocare in questo suo primo film nulla di quanto egli tiene per memorabile nella storia del cinema francese e occidentale. Ha omesso, invece, tutti gli accorgimenti che, in opere del genere, appaiono indispensabili per salvare un grado minimo di originalità. Nondimeno, resta sempre la possibilità per i critici volenterosi di allineare questo eroe che spara per primo, e se ne vanta al momento inopportuno, nella schiera inesauribile degli alienati contemporanei.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Ugo La Malfa

★ GLI SPETTACOLI ★

MUSICA

L'AMORE DELLE TRE MELARANCE

Spoleto, *giugno*

NON SENZA ragione Prokofieff, dopo l'esecuzione dell'Angelo di Fuoco nel 1959 è tornato ora nei programmi del Festival dei Due Mondi di Spoleto con l'Amore delle Tre Melarance, e, questa volta, per inaugurarlo. La scelta non poteva essere migliore. E' giusto ed è logico che sul festival musicale più vivo, più ricco di germogli e di giovanili attuazioni che oggi si faccia, sventoli la bandiera di Prokofieff che, tra i musicisti del '900, della generazione immediatamente successiva a Strauss e Debussy, ha conservato più ricco e operante il dono della creazione, dell'idea musicale e la pienezza dell'umanità. Ora che di lui, oltre alla grande musica strumentale sinfonica, siamo venuti conoscendo le opere, il Giuocatore, Guerra e Pace, l'Angelo di Fuoco, Matrimonio al Convento, e i mirabili balletti, il Figliuol Prodigo, Romeo e Giulietta ecc., possiamo anche misurare il significato del cammino da lui percorso dalle iniziali asprezze ironiche alla più succosa maturità della sua arte. In questa lunga stagione l'Amore delle Tre Melarance segna un momento di trapasso e di metamorfosi, specie se lo si consideri in relazione con "Il Giuocatore" che solo di tre anni lo aveva preceduto: e chi ricordi come questa opera giovanile di Prokofieff (1916) segni quasi la punta più acuta di una fase isterica e di un pazzoide cerebralismo che lì già anticipava l'estetica dello "*shock* traumatico", non solo comprenderà tutto il valore risolutivo, revulsivo anzi, della successiva opera fiabesco-grottesca, la sua funzione liberatoria; ma nel Principe ipocondriaco, guarito dalla risata, riconoscerà una metamorfosi del Giuocatore e forse di Prokofieff medesimo. Allo stesso modo, il motivo del giuoco, la scena della *roulette* dell'opera precedente torna qui trasposto nel sorprendente *jeu de cartes* che il Mago Celio e la Fata Morgana giuocano con enormi tarocchi. Ricordando questi episodi, ai quali dobbiamo aggiungere la maledizione che la Fata scaglia contro il Principe, echeggiando grottescamente altre famose maledizioni come quella del Nibelungo o di Monterone a Rigoletto, - abbiamo anche sottolineato le pagine di musica più valide che culminano nella prima metà dell'opera (I e II Atto) e a nostro giudizio esauriscono la carica fondamentale, la situazione segretamente autobiografica di essa.

Dopo di queste lo spartito poteva anche finire. Ciò che viene poi è un vero *tour de force*, una macchina talora più scenica che musicale, in cui Prokofieff, ha cercato di sbrogliare l'aggrovigliatissima matassa gozziana, imbrogliandola ancora di più; sia quando ha voluto aggiungere ancora un altro strato al timballo e cioè la trovata del teatro nel teatro e dei palchetti di spettatori ai due lati della scena; sia quando ha voluto togliere o mutare, come nell'episodio del Castello di Creonta, trasportato in una cucina russa da Fiera di Sorocinski. Mentre nelle accennate situazioni del Principe ipocondriaco circondato da stregoni, maliarde e subdoli insidiatori, è indubbiamente creata una magica atmosfera e la musica scorre con ruscelli di fuoco, nel resto lo sfrenamento dell'invenzione gira a vuoto e talora a fatica, senza attingere però il vero *märchenhaft*, il fiabesco, liricamente incantato e fanciullescamente sereno, che troveremo piuttosto in "Pierino e il Lupo", che è del '36. D'altra parte, sotto le esplosioni di musica in cui la forte natura di Prokofieff non manca di farsi sempre valere (e quando la vena langue, interviene la geniale Marcia a segnare il passo), torna qua e là a riaffiorare l'opera russa vecchio stile, il Rimsky del *Coq d'or* o di Sadko con le sue maioliche azzurre e i fondi d'oro, oppure il Mussorgski di certe scene comiche realistiche, come quella della cuoca.

In breve, si può dire che al momento in cui scrisse quest'opera, Prokofieff, come il suo Principe, aveva che ora, da ore molto gami mino nel deserto, prima di trovare le sue Melarance, e quella che qui ci ha dato è piuttosto un melangolo, un arancio forte e ironicamente amaro.

Le nostre impressioni sulla vivacissima esuberante edizione che con trionfali accoglienze, difficilmente descrivibili, ha inaugurato il V Festival dei Due Mondi, coincidono con quanto abbiamo già detto sui valori musicali dell'opera. I primi due atti, insomma hanno trovato nei cantanti, nella impegnatissima straripante regia di Giovanni Poli una realizzazione così fervida, quale prima d'ora non si era forse né ascoltata né veduta. Ci rallegreremo col tenore Francesco Bonisolli, il Principe di bella figura e simpatica voce, con il bravissimo Vito Susca (il Mago Celio), con la espressiva Nelly Pucci (la Fata Morgana) con James Loomis (il Re di Coppe), con Lili Chookasian (Clarice), con la Cuoca (l'esilarante basso Cristiano Dalamangas), con l'agilissimo mimo cantante Fernando Jacopucci (Truffaldino), con Dino Mantovani, Ronald Andrews, Maria Casula, Valeria Mariconda, Lucia Renzi. Animatore principale della splendida interpretazione è stato il Maestro Julius Rudel, americano di origine viennese, conoscitore perfetto della partitura che aveva più volte diretto al *City Centre* di New York, (di cui è direttore). Sotto la sua guida l'orchestra e il coro del Teatro Verdi di Trieste hanno reso al massimo. I costumi di Peter Hall ci sono piaciuti per gusto, fantasia e ricchezza, non sempre per chiarezza come quando al Re è stato messo in capo un cappello a larghe falde che ci ricordava Wotan, anzichè la corona che era invece sulla testa di Leandro. Non comprendiamo, poi, perchè abbia voluto discostarsi dalle figure delle carte napoletane che Gozzi aveva previsto come costumi dei personaggi e che qui tornavano così a proposito. Delle belle scene di Misha Scandella ricorderemo specialmente quella del terzo atto con il singolare cespuglio fossile, scintillante come un gioiello, dal cui ceppo salterà poi fuori la Principessa Ninetta, trasformata in una ballerina topacchiotta (una delle trovate più spassose di questo allestimento).

GIORGIO VIGOLO



Parigi. Marlene Dietrich in un salotto del Ritz.

TEATRO

TRA IL CASO E IL CAOS

L'ARTE non comincia con le possibilità infinite, ma con la scelta », ha detto Stravinskj ottantenne a proposito delle "possibilità infinite » della musica elettronica. L'avvertimento vale per le arti plastiche come per la musica, e per le arti della parola come per quelle del colore o della materia scolpita: in tutte oggi regna (magari sotto specie di realismo esasperato) l'idea che la rottura delle costrizioni formali, la sortita nell'universo del caso, abbiano per effetto automatico l'aprirsi di possibilità infinite. E' un errore. Quello che si ha è l'asservimento al primo caso che capita.

L'universo del caso è infinito solo prima che si realizzi, come sa bene il giocatore d'azzardo: una volta uscita la carta, o spruzzato il colore sulla tela, il destino ha parlato e non c'è che da chinar la testa. Per continuare a godere dell'infinità dei casi, bisogna continuare a giocare, ossia a subire i colpi successivi del destino. Lasciamo andare la questione dei risultati, che possono essere più o meno interessanti. Quel che importa notare è che, precisamente dal punto di vista dei risultati, l'infinito delle possibilità è una continua illusione, un miraggio, un mito: in realtà, non c'è che una serie di fatti compiuti e la rinuncia metodica alla scelta, cioè alla libertà, cioè, in arte, alla forma significante.

Ma, si può ritorcere, è proprio questo che cerca l'artista contemporaneo: la chiusura in una regola che lasci a lui il minimo di libertà e il massimo, invece, all'imprevisto o, come si dice, all'inconscio; in sostanza, alla natura, se per natura s'intende la serie innumerevole degli eventi possibili. Sì, ma appunto, non si parli di possibilità infinite dell'arte, perchè all'arte, qui, per decisione dell'artista lui medesimo, non si lascia che un margine minimo. Quel che si vuole, in rivolta contro ogni schema intellettuale e ogni abilità appresa, è sperimentare l'effetto della giustapposizione dei casi, sorpresi sempre di nuovo dalla grandissima, anzi insuperabile, difficoltà, a forza di casi, di produrre un caos puro: il fattore personale resiste ostinatissimamente alla distruzione, e questo sembra la miglior giustificazione dell'esperimento. Tolta l'arte, si direbbe rimane l'artista. Completamente libera dagli impacci formali, la personalità dell'artista si manifesta, con un'immediatezza altrimenti inattingibile, attraverso la serie di eventi casuali che egli si limita a provocare.

Quello cui non si bada, così argomentando, è che, sì, certo, l'assoluto disordine, il caos puro sono matematicamente irrealizzabili: non c'è nessuna combinazione casuale che non riveli una qualche regolarità, nessun caos che non lasci trapelare accenni di forma. Ma, appunto, rivelatori sono la regolarità e la forma, non il caso e l'informe. Sopratutto, non è vero che il caos e l'informe corrispondano a impulsi primigeni, l'ordine e la forma siano invece fatti di volontà. E' vero il contrario: non c'è niente di meno spontaneo, e più deliberato, niente che debba essere più freddamente e accanitamente voluto che l'andare a caso, il giocar d'azzardo, il non-ordine e la non-forma.

Bergson ha dato un'elegante dimostrazione di come il disordine in sè e per sè non esista e ciò che noi chiamiamo disordine non possa mai esser altro che la negazione di una certa idea dell'ordine. Il che, oltre tutto, vuol dire che quel che importa, in un disordine apparente, è l'ordine a cui esso tende. Ora, questo appunto è quel che si rifiuta di vedere l'artista contemporaneo. Andando a caso per ogni sorta di vie, quel che egli fa e vuol fare è sfuggire a ogni esigenza d'ordine. E' contro il suo proprio impulso d'ordine e di forma che sopratutto s'accanisce il nostro artista; è alla sua propria eventuale idea dell'ordine che egli sopratutto impedisce di manifestarsi; è l'impulso naturale dell'uomo a "fare senso" (secondo la bella espressione inglese *to make sense)* che egli reprime e scompagina in sè, a vantaggio di uno "stare a caso" eretto a imperativo morale. Sicchè, della sua personalità non rimane libera di manifestarsi che questa negazione. Ed è questa negazione che l'artista comunica con la sua opera, ovvero una certa sistematica volontà di soggiacere agli impulsi del caso e del momento.

Il messaggio, come ognuno capisce, corrisponde mirabilmente al principio primo dell'etica, e anche dell'estetica, contemporanea, che è appunto di lasciarsi andare a caso afferrando ciò che capita. In arte, tuttavia, la sua validità è limitata a certe espressioni estreme della soggettività cui si prestano abbastanza bene la pittura o la lirica, molto meno bene la prosa discorsiva, e niente affatto il teatro.

Un teatro informale, in verità non può esistere. La ragione è che a teatro, il disordine non può mai dare l'illusione della forma: è disordine e basta, e non produce altro effetto che di confusione. Si può far di tutto a teatro, ma c'è un limite che non si può oltrepassare, ed è l'esigenza di un movimento che, partendo da un punto quale si voglia, vada però verso un esito, abbia un senso, costituisca, insomma, in un modo o nell'altro, un'azione.

Ora è appunto un tentativo di teatro informale, senza senso nè direzione, che ha voluto fare Jack Gelber, autore di *The Connection*, con la sua seconda commedia, *The Apple*. Tre assai simpatici e bravi attori del Living Theatre, Marilyn Chris, Joe A. Coe e Jamil Zakkai, portati a Roma dal Teatro Club e dalla rivista *Sipario*, ce ne hanno presentato alcuni brani al Teatro Parioli. L'idea è quella di rompere col teatro tradizionale facendo accadere in scena un seguito di eventi incongrui e incoerenti i quali, avendo la forma dell'improvvisazione, da una parte dovrebbero dirci che gli attori a noi presenti sono persone vere e non vogliono recitare ma essere, dall'altra incitare noi spettatori a prender parte alle loro azioni, se non salendo direttamente sulla scena, almeno, come dice alla fine uno degli attori, « volendo veramente qualcosa ».

Il guaio è che l'effetto complessivo di *The Apple* non è affatto d'incitarci all'azione, ma anzi piuttosto di lasciarci lì senza saper che fare nè che pensare. Se si fosse limitato a mettere insieme una serie di *sketches* assurdi o, come si dice adesso a New York, di *happenings*, Gelber avrebbe potuto creare uno spettacolo efficace. Ma ha voluto avere un'intenzione profonda di disordine e d'informità, ed è riuscito semplicemente a una confusione e mancanza di senso reali. Si deve anzi dire che *The Apple* guadagna a essere intravista di scorcio attraverso quattro brevi scene: intera, è molto più noiosa.

Più interessante di questo ultimo Gelber è senza dubbio Edward Albee, autore finora di quattro commedie, *The Zoo Story*, *The Death of Bessie Smith*, *The Sandbox* e *The American Dream*, tutt'e quattro variamente notevoli per un indubbio talento teatrale non meno che per una giovanile esitazione fra una satira nihilista alla Samuel Backett e il tradizionale realismo americano. Di lui, John A. Coe e Jamil Zakkai hanno recitato due scene: l'una da *The American Dream*, l'altra una specie di condensato di *Zoo Story*. Quest'ultima, interpretata a meraviglia dai due attori, non è altro che lo sforzo disperato che fa un abitante anonimo della metropoli di entrare in rapporto con un altro, molto ben individuato, lui: impiegato a diciottomila dollari l'anno presso un'importante casa editrice. Peccato che Albee abbia creduto di dover terminare l'azione con un suicidio quanto mai spropositato: dopo tutto, non si trattava che di un tentativo d'attaccar discorso... Se Gelber, in *The Apple*, è stato traviato dalla tentazione di predicare l'informale, Albee, che eccelle nel creare delle conversazioni sarcastiche e allucinanti, e dovrebbe fermarsi all'incirca lì, non riesce a rompere con l'aneddoto realista.

A parte il valore dei brani presentati, valeva comunque la pena di far la conoscenza di Marilyn Chris, John A. Coe e Jamil Zakkai, che, con la loro bravura e il loro giovanile istrionismo ci hanno offerto una serata di vero teatro.

NICOLA CHIAROMONTE

P.S. — Non c'è rimedio allo scherzo perpetrato ai nostri danni dal démone dell'informale tipografico nell'ultimo numero, dove sei righe e la firma son passate in coda alla seconda colonna invece di rimanere al posto loro alla fine della terza. Si narra che, in Giappone, per molto meno, un tipografo abbia commesso karakiri...

Forced Free Review

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

UNA VIA DA TENTARE

IN UN BEL LIBRO consacrato al significato della "vita attiva" presso i Greci e presso i moderni, *The Human Condition* (Chicago University Press, 1958), Hannah Arendt ha scritto una pagina in cui è descritta quasi la gènesi pura, e puramente ideale, del teatro:

« All'origine, cioè in Omero - scrive la Arendt - la parola "eroe" non era altro che il nome dato a ogni uomo libero che partecipava all'impresa di Troia e del quale ci fosse una storia da raccontare. L'elemento del coraggio, che oggi noi sentiamo qualità indispensabile dell'eroe, è difatti già incluso nella semplice disposizione a agire e a parlare: a inserire se stesso nel mondo dando inizio a una propria storia personale. Questo coraggio non è necessariamente, e neppure eminentemente, legato all'accettazione risoluta delle conseguenze del proprio agire: il semplice fatto di uscire dal nascondiglio della vita privata, di mostrare chi si è, di manifestare e esporre agli occhi altrui il proprio essere morale, è già un atto di coraggio, anzi di temerità ».

« Il contenuto specifico e il significato generale dell'azione e della parola possono prender corpo in opere d'arte di vario genere che glorificano un atto o un'impresa umana e mostrano, per via di trasformazione e di sintesi, il significato pieno di un qualche evento straordinario. Tuttavia, la qualità specificamente rivelatrice dell'azione e della parola, la manifestazione implicita dell'essere di colui che agisce e parla, sono così indissolubilmente legate al flusso vivo dell'agire e del parlare che il significato di un'azione parlata può esser rappresentato e 'prender corpo' solo grazie a una sorta di ripetizione: l'imitazione, o *mimesis*, che, secondo Aristotele, pur essendo presente in ogni arte, appartiene in proprio solo al dramma, il cui stesso nome (dal verbo greco *dran*, agire) indica che il recitare è un'imitazione dell'agire. L'elemento imitativo non è insito solo nell'arte dell'attore, ma, come giustamente sostiene Aristotele, è implicito nell'atto stesso di concepire e scrivere il dramma: almeno nel senso che il dramma non vive pienamente finché non è recitato a teatro. Solo gli attori, rappresentando la vicenda drammatica attraverso il gesto e la parola, possono rendere pienamente il significato non tanto della vicenda in sé quanto dell'essere degli 'eroi' che in essa si rivelano. Nel contesto della tragedia greca, ciò vuol dire che sia il significato diretto che quello universale della vicenda sono rivelati dal Coro, il quale non imita nessuna azione e i cui commenti sono puramente poetici; mentre l'intangibile identità degli eroi sfugge a ogni generalizzazione e quindi a ogni 'personificazione', e può essere comunicata solo attraverso un'imitazione del loro agire. Questa è anche la ragione per cui il teatro è l'arte politica per eccellenza: solo a teatro, la sfera politica dell'esistenza umana può esser trasposta in forma d'arte. Per la medesima ragione, il teatro è la sola arte che abbia per tema esclusivo l'uomo nel suo rapporto con gli altri uomini ».

Come sempre quando un moderno torna con la mente al mondo greco, quel che è qui messo in luce è da una parte una deficienza, o "dimenticanza", che si avverte nel nostro attuale modo d'essere quanto al coraggio di "essere" di fronte agli altri quello che si è e, dall'altra, la nostalgia di un "ritorno alle origini" unita al desiderio di un nuovo corso". Le riflessioni di Hannah Arendt riguardano il sentimento dell'azione presso i Greci, tutto imperniato sulla persona umana (la quale invece conta così poco nel modo che hanno i moderni di concepire l'azione, dove la parte dell'anonimo è così grande, non concependosi quasi azione che non sia "organizzata", e cioè impersonale: processo organico in cui gli individui hanno quasi soltanto parte di cellule), ma fanno anche intravedere la possibilità ideale di un atteggiamento moderno verso il mondo dell'azione diverso da quello attuale, e quindi di un teatro più cosciente della natura propria della forma drammatica e della funzione del dramma nella società.

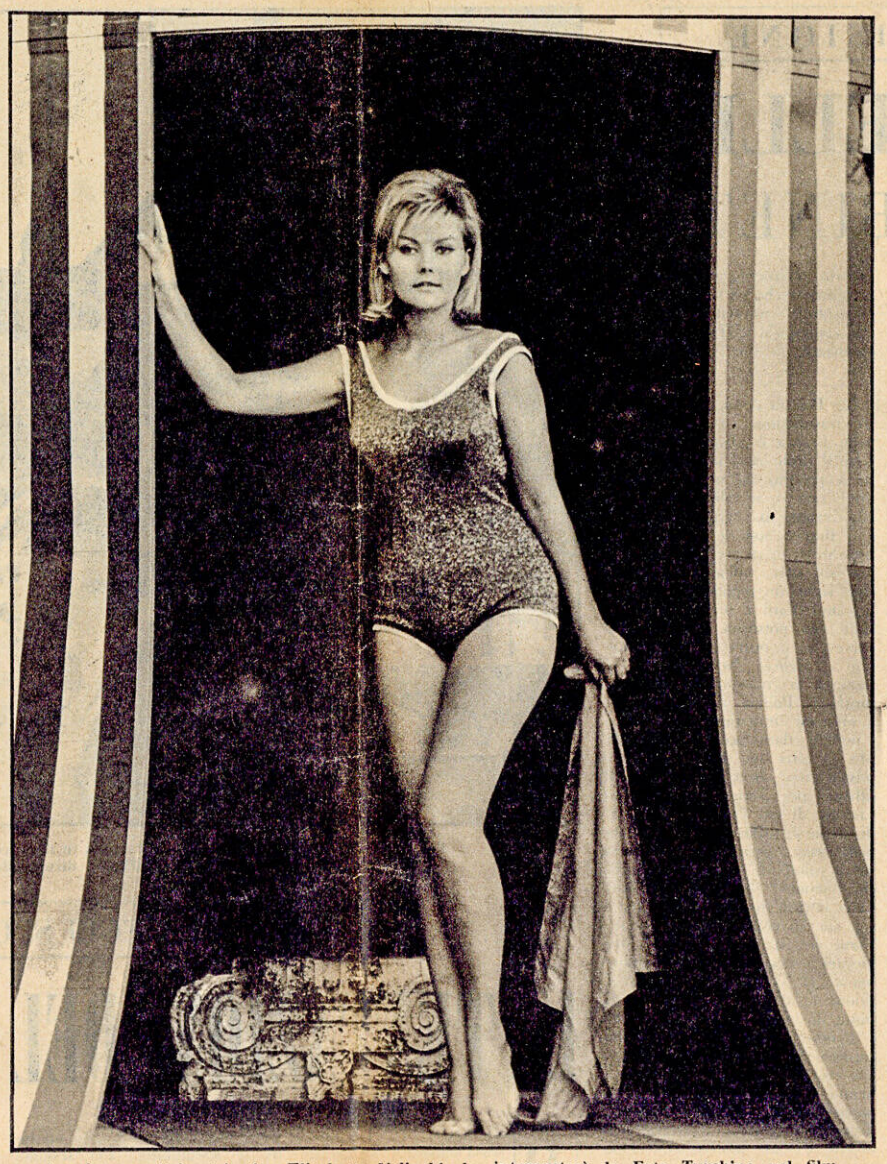
Intravedere una possibilità ideale, ci affrettiamo a precisare, non significa vedere una possibilità attuale, né a questa possibilità attuale si arriverà mai cercando di dedurla dall'idea che possiamo farci dei Greci. Ma, più andiamo riflettendo alla situazione presente della cultura e, in questa, alle sorti del teatro, più ci sembra chiaro che, se invece del collasso sempre possibile (e che anzi l'imbarbarimento rapidissimo della vita culturale ci porta spesso a considerare probabile), dovesse aversi una ripresa del senso dei valori d'ordine, di forma, di razionalità e di libertà, in questo caso è più verosimile che tale ripresa prenda la forma di una rinascita del teatro anziché di una continuazione del romanzo, per esempio.

Notiamo intanto, in linea di fatto, che in questi ultimi dieci anni s'è visto qualcosa di nuovo a teatro (Ionesco, Beckett, Genet sono certamente dei commediografi originali), ma dove sono i nuovi romanzieri? Per quanta importanza si voglia annettere al *nouveau roman*, né Robbe-Grillet, né Nathalie Sarraute, né Michel Butor portano al romanzo qualcosa di paragonabile a quel che Ionesco o Genet portano al teatro: le novità del *nouveau roman* erano tutte già contenute in Joyce da una parte e in Faulkner dall'altra.

Ma, a parte la questione di fatto, c'è quella di principio. Il romanzo contemporaneo è inficiato da un grosso equivoco, che è, (quando vuol dire seriamente qualche cosa, e non semplicemente svolgere una formula di repertorio), di esprimere uno scetticismo quasi assoluto quanto all'intelligibilità del reale e un pessimismo non meno assoluto quanto alla permanenza dei valori morali in una forma - quella narrativa - che non può sussistere senza una fiducia naturale - anzi naturalistica - nell'evidenza immediata e immediata certezza del reale, nonché senza una credenza nella non meno immediata evidenza dei valori morali. Senza questa fiducia e senza questa credenza (le quali si ritrovano alla base di tutti senza eccezione i grandi romanzi dell'ottocento), non è data narrazione in senso proprio, in quanto non è data la possibilità di rappresentare l'individuo come sorgente di azioni personali significative. Che cosa infatti si racconti, a essere esatti, nei romanzi contemporanei (e proprio in quelli più interessanti) non è facile dire: spesso, l'allucinazione più o meno penosa causata da circostanze in sé ordinarie, ma stravolte dalla condizione psicologico-morale del protagonista. Tale condizione ci vien data come un fatto primo inspiegabile, ed è certamente il solo fatto certo, la sola *realtà* indiscutibile del romanzo, mentre la realtà detta "oggettiva" (la realtà "neorealistica") è avvolta dalle nebbie dell'incubo e dell'arbitrio intellettualistico, ha, della realtà, solo il carattere di esser là senza dover dar ragione di sé.

Questa situazione sconfortevole del romanziere contemporaneo, di dover escogitare modi speciosi di comunicare il senso di una realtà che gli rimane incomprensibile in quanto gli è impossibile accettarla naturalmente e naturalmente comunicarla, sembra che il drammaturgo avvertito possa uscirne senza con questo pretendere di aver risolto l'enigma del reale né superato la cosidetta "alienazione". Molto meglio del romanziere, infatti, il drammaturgo può accettare la realtà come gli si presenta e come tale metterla in scena. Infatti la realtà, per lui, non è né la natura né la società in generale; e non è neppure questa o quella situazione momentanea, questa o quella storia, questa o quella condizione psicologica, ma unicamente e soltanto le azioni umane con i loro moventi obbiettivi; o, come dice la Arendt, l'"uomo in rapporto con gli altri uomini". Fatto questo sulla cui evidenza non ci sono dubbi, ma che d'altra parte, ammette ogni sorta di questioni e di dubbi: le questioni e i dubbi che sono, appunto, la sostanza stessa del dramma.

NICOLA CHIAROMONTE



La giovane attrice triestina Elisabetta Velinski che interpreterà la Fata Turchina nel film "Pinocchio", in preparazione a Hollywood.

MUSICA

VARIAZIONI SU LOHENGRIN

AL LOHENGRIN di Riccardo Wagner è di solito affidata la funzione di variare il repertorio del Teatro alle Terme di Caracalla con un soffio di nord e di poesia romantica. E il diversivo fra tante Aide, Tosche e Traviate riesce di solito attraente, pur restando questa l'unica "operazione Wagner" che ci si azzardi di proporre al pubblico estivo e turistico di questi spettacoli. Con un pochino più di fiducia nel livello musicale di questo pubblico, ma anche con un po' più di iniziativa, si potrebbe forse tentare, che so io, un fantastico allestimento del medioevale "Rienzi" che, qui a due passi dal Laterano, si troverebbe a casa sua come poche altre opere. Ma il Rienzi non è ancora arrivato al Teatro dell'Opera (dove pure inaugurerebbe molto bene una stagione) e figuriamoci se arriverà mai a Caracalla!

Per ora, dunque, contentiamoci del Lohengrin, tanto più che in questo poema per musica c'è sempre qualche nuovo senso da ricavare, qualche nuova interpretazione da tentare. Qui siamo proprio nel cuore dei miti di ogni tempo: e, se la scena vaghissima e vastissima di Giovanni Cruciani faceva quasi scorrere la Schelda nel letto del Tevere, Wagner al contrario aveva fatto confluire il mito ellenico di Eros e Psyche nella *Deutsche Heldensage* dei fratelli Grimm; non solo, ma anche quello di Semele e Zeus, che già aveva fornito un soggetto d'opera a Haendel e fu poi ripreso da Schiller in uno dei suoi migliori lavori teatrali. Il motivo comune di tutti questi miti è evidente e consiste appunto in una difesa del mito. Il divieto di Lohengrin a Elsa di non chiedergli mai il suo nome (*"Mai devi domandarmi..."*), è lo stesso che Zeus fa a Semele, che Eros fa a Psyche. L'amore chiede all'anima di non distruggere il suo mito, se vuole tenere in vita l'amore; le pone cioè un limite, aldilà del quale l'analisi non deve andare per non trovarsi di fronte alla disincantata struttura e quasi al nudo schema del meccanismo. E' chiaro che non rispettando questo limite, l'analisi ucciderà l'incantesimo e, a poco a poco, ucciderà anche l'amore che di miti è tutto sostanziato, che di tutti i miti è forse il padre, il vago generatore che per primo dei suoi incantesimi crea il mito del corpo bello e ne copre come di un velo magico la realistica anatomia e il materiale aggruppamento di organi che altrimenti è il corpo umano. Ma ecco che a poco a poco col decadere degli altri miti anche l'amore, anche la bellezza si demitizzano per lasciare al loro posto la coppia di Tedio e di Nausea.

Per quello poi che qui ci riguarda, va osservato che anche la musica tonale è stata un mito, uno dei miti più magicamente operanti sull'anima, da cui aveva il potere di suscitare coi suoni un fascino di bellezza, di amorosa bellezza, più ancora delle immagini che appaiono nella luce. Non si è forse badato abbastanza a questa virtù della musica tonale e melodica di creare una invisibile, ma più maliosa bellezza "al raggio della voce", per dirla col poeta del "Cieco di Chio": « Io vidi delle cose altro che l'ombra... finché non m'apparisti al raggio - della tua voce... ». Se Omero con i suoi esametri seppe far balenare il volto degli dei e di Elena, la musica ha poi sprigionato dalla essenza del suono qualche cosa di più intimamente affascinante, di più misteriosamente bello. La musica di Mozart, di Beethoven, per non dire dei nostri operisti, è tutta permeata e lucente dal segreto balenare di queste "immortali amate".

Ma oggi si può affermare che la musica è demitizzata anch'essa, perché è *detonalizzata;* e la tonalità è il mito e il valore della musica. Noi pensiamo che in una teoria dei valori, in una assiologia riferita alla musica, la tonalità possa identificarsi col valore, ed anzi essere posta come "valore del suono", in quanto il suono ci importa, ci interessa e ci prende interiormente. La tonalità stabilisce con ciò il rapporto del suono con l'intimo dinamismo del sentimento, in quanto questo sentimento a sua volta è *valore* della nostra vita psichica.

Ma lasciando questo discorso che ci porterebbe troppo lontano, torniamo al Lohengrin di Caracalla per notare che quest'anno è stata ripresa con notevole impegno l'edizione già presentata tre anni or sono con il tenore Sandor Konya a protagonista, il quale, sebbene canti quest'opera a Bayreuth, sa cantarla non meno bene nella nostra lingua, senza che Wagner ci rimetta gran che. Questa bella edizione del Lohengrin dimostra dunque oltre a tutto l'ancora vitalissima validità delle recite wagneriane in italiano. Sandor Konya dispone di una voce gradevole, di buon giuoco nei registri acuti o in certi accenti di soavità, come nel celebre saluto al "cigno gentil". Non era facile mettergli a fianco una Elsa che fosse egualmente a posto nel ruolo, come voce e come figura; ma tale difficoltà è stata superata nel modo più felice con la scelta di Onelia Fineschi. E' noto poi che l'angelica Elsa, tutta azzurro e oro, vuole di fronte a sé per contrasto e misteriosa complementarità di colori vocali una voce satanica, tenebrosa e vermiglia, solcata da riflessi infernali, come ha ben saputo essere quella di Dora Minarchi con i possenti registri del suo metallo drammatico. Magnifico Telramondo il baritono Dino Dondi, per il quale al principio del II Atto il pubblico si è entusiasmato, applaudendolo a scena aperta. Anche i più scontenti saranno stati poi soddisfatti della perfetta efficienza e prestanza con cui Paolo Mazzotta ha dato risalto e prestigio al personaggio dell'Araldo, parte breve ma ardua, di proverbiale difficoltà che è perciò rarissima combinazione sentire affidata bene. Altro pilastro della recita il valoroso basso Raffaele Ariè, nobilissimo, davvero regale nella bella voce e nel tratto. Ma un elogio speciale lo abbiamo ad arte tenuto in serbo per la chiusa di questa cronaca: ed esso va di pieno diritto al direttore d'orchestra Francesco Molinari Pradelli che ci ha dato del Lohengrin quella efficace e vibrante concertazione che dal suo ben noto valore era da attendersi.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

PECCATO SUPERFLUO

QUESTO film di mezz'estate, che nella versione italiana s'intitola volgarmente *La notte del peccato*, non è altro che l'inattesa riduzione cinematografica del "Léviathan" di Julien Green. Considerato come descrizione di cose e persone, un romanzo non porta sempre una data precisa; si potrebbe persino dire che non porta neppure una firma precisa. Ma il male è che sotto questo angolo visivo un romanzo non si distingue affatto da un melodramma, e un melodramma non risulta troppo diverso dalla veridica storia a dispense della ragazza abbandonata il giorno delle nozze. Il lettore che sceglie il suo romanzo dal sunto pubblicato nella schedina bibliografa, si trova in una continua indecisione, perché non ha nessun serio elemento di giudizio per dare la preferenza all'opera dell'artista invece che al prodotto del mestiere. Per questo lettore *La notte del peccato* si riduce, in termini molto semplici, a una imitazione faticosa del "nero" di Simenon. Il vero titolo del romanzo e il nome dell'autore restano un vago riferimento culturale, del tutto inutile, confinato nei primi fotogrammi del film per disposizione di legge.

Personalmente, non penso di appartenere al novero dei divoratori di romanzi "a intreccio", e meno ancora, forse, a quello degli spettatori che si dichiarano insensibili ai richiami della storia letteraria. Sino a qualche anno fa, ero intimamente persuaso che un bel romanzo dovesse offrire a un regista non proprio analfabeta un'occasione invidiabile di misurare i suoi strumenti espressivi con una materia rara e difficile. Adesso comincio a intendere che un buon libro fornisce a un buon regista soprattutto il pretesto di dire e commettere una quantità di sciocchezze, che il critico cinematografico potrà ammirare senza riserva, ma il critico letterario deve biasimare senza riguardi. A poco a poco mi vado accostando alla condizione intellettuale dello spettatore comune, che sopra ogni altra cosa teme le intenzioni nobili ed elevate dei registi cinematografici e ritiene fortemente improbabile la predestinazione artistica dei produttori sovvenzionati dalle grandi banche. Non sono più troppo lontano dall'idea, espressione popolare dello storicismo, che la nascita dell'opera d'arte sia dovuta alla grazia e al caso.

Il caso non ha voluto che il film ispirato dal più noto romanzo di Julien Green acquistasse la singolare qualità dell'arte. Il regista Leonard Keigel o il suo produttore, o tutti e due insieme, non si sono voluti ricordare che "Léviathan" porta una data e una firma perfettamente leggibili in ogni pagina: la firma di Julien Green e la data del suo stile. Dai critici dell'epoca Green fu definito scrittore inglese di lingua francese. Oggi è più facile classificarlo tra i buoni scrittori fioriti negli anni trenta, di lingua cattolica. A stretto rigore, il cinema farebbe bene a non avere rapporti con lui, come farà bene a non averne con Mauriac, e avrebbe fatto benissimo con il quasi omonimo Graham Green. Ma una volta caduta la scelta infelice su di lui, il cinema doveva accettare la sua eloquenza interiore, la sua vertigine sensuale e mistica. A parte le differenze trascurabili del sesso, Julien Green passeggiava nervosamente, come in gabbia, nell'angolo opposto a quello dove Marguerite Duras ha piantato le tende del suo osservatorio. Trattare il tema impetuoso di "Léviathan" con la spassionatezza del *Moderato Cantabile* significa provocare una mortale confusione d'idee nella mente del pubblico volenteroso. Questo pubblico, e io sono d'accordo con lui, avrebbe senz'altro preferito che il racconto di Green avesse preso il tempo, il colore e le proporzioni esatte d'un autentico film nero, alla maniera di Simenon.

In ogni caso la coppia degli attori giovani doveva risultare più comprensibile: lui più intenso, e anche più giovane, di Louis Jordan; lei più bella e anche più brava, di Marie Laforêt. Il personaggio che non poteva trovare un'interpretazione migliore, è quello di Lili Palmer, unica voce viva d'un dramma recitato a toni spenti.

ATTILIO RICCIO

Archivio Pietro Lewin

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

IRREALTÀ DEL REALISMO

NON ESISTE uno stile realista - ha scritto André Malraux - esistono solo delle fasi realiste dei vari stili ».

L'osservazione è molto acuta, e vale a riportare l'attenzione su ciò che, nell'arte come nella vita, soprattutto importa: il modo di sentire la convinzione, ciò che si crede o non si crede del mondo. Di questo, comunque, ognuno porta il peso e la responsabilità, né può scaricarsene sulla "realtà". In particolare, l'artista sceglie sempre il mondo che crea, e lo vuole, anzi lo sposa; dunque son le ragioni che gliel'o fanno scegliere, volere e sposare che contano, non la "realtà".

"Realtà" è la parola più astratta di tutte, e la più equivoca, se non significa l'insieme delle cose davanti a noi e dentro di noi, il fatto sempre di nuovo oscuro e problematico dal quale si dipartono e contro il quale si urtano tutte le disposizioni e tutte le costruzioni umane, dalla forma delle società alla forma degli edifici e dei discorsi. Si fa una certa cosa perché vi si annette importanza a scapito delle altre egualmente "reali" e, facendola, si corre beninteso il rischio che la "realtà" ci smentisca e faccia naufragare l'impresa. Ma non si fa questo piuttosto che quello perché sia più reale; né tanto meno si pensa quel che si pensa perché contenga una realtà più pesante di un'altra; e, insomma, se si crede in qualcosa, si crede nella religione, nel comunismo, nel danaro, nel piacere, o in quale altro idolo piaccia, e magari nel realismo, ma non nella realtà.

Il reale come misura del vero non ha senso. Lo dimostrano bene i realisti, i quali hanno sempre bisogno di un'ideologia che li giustifichi. Reale è la natura, con tutta la sua strabocchevole stranezza, e reale è il mondo umano, con tutto ciò che obbiettivamente esso contiene, più le passioni, i sogni, i miraggi, le chimere, gli dèi, i dèmoni le fedi e le malefedi degli uomini, e per giunta tutte le idee che possono darsi a proposito di passioni, miraggi, dèi, dèmoni e chimere. Oggetto dell'arte è tutto questo: come può la parola "realtà" indicare, sia pure all'ingrosso, un simile oggetto? E come può il bisogno d'ordine, di forma, di significato che è l'essenza non solo dell'arte, ma del proprio essere dell'uomo spiegarsi con la "realtà"?

Una realtà in generale non esiste. Esiste solo il mondo così come ci è dato, sempre uno, onnipresente e totale, ma sempre anche nei limiti di una determinata occasione, condizione, disposizione d'animo; cioè, in sostanza, di un determinato orizzonte spirituale. Ci sono condizioni, disposizioni d'animo e credenze che ci lasciano vedere e capire di più del mondo, e altre che ci rendono stupidi; modi di guardare che aprono l'orizzonte e altri che lo nascondono, restringono e chiudono. Ci sono idee che mortificano l'esperienza, e altre invece che l'eccitano e la ravvivano: tutta la questione sta lì. Il realismo è un'idea mortificante.

Rinviare alla "realtà" come alla fonte del vero e dell'esteticamente significativo, se non è una banalità scolastica, è un modo di sfuggire alla domanda quanto a ciò che si creda del mondo in cui si vive e, quale giudizio si dia dei fatti di cui si tratta. Ma il reale quale paradigma della convenienza artistica è una falsità altrettanto falsa quanto il richiamo ai moduli accademici, e serve altrettanto poco a orientarsi nel reale appunto.

Un senso tuttavia c'è, in cui il richiamo alla realtà non è vuoto, ed è quando significa richiamo a quel carattere di *necessità* che è il vero predicato dell'esperienza del reale. « Se ci domandiamo quale nuova qualità il rapporto a un oggetto aggiunge alle nostre rappresentazioni - dice Kant - e quale sorta di dignità esse ne traggano, troviamo che questo rapporto non fa altro che render necessario in una certa maniera il legame delle rappresentazioni sottomettendolo a una regola e che, reciprocamente, esse non acquistano valore obbiettivo che in quanto appare necessario fra loro un certo ordine in rapporto al tempo ».

Quello indicato da Kant è, in fondo, la specie di realismo su cui era fondato il romanzo naturalista, nel quale appunto l'esperienza dei personaggi si ordinava essenzialmente secondo il succedersi degli eventi nel tempo: tempo storico della società in cui si muovevano da una parte, tempo psicologico e necessità della loro "natura" dall'altra. Questo tempo, questa necessità e questa natura, tuttavia, erano legati a una credenza che dava loro significato e valore: era, per cominciare, la credenza che storia e natura non andassero a caso, e che la loro necessità non fosse cieca, ma razionale, se non ragionevole; ed era, poi, fiducia nell'uomo, nel progresso "naturale" della ragione operante, abbandono al tempo e alla natura. E' alla luce di questa credenza e di questa fiducia che da Fielding a Balzac a Zola a Tolstoi, il romanziere giudica il suo tempo e i suoi personaggi. Senza tale fiducia, un amore del reale, del concreto, del vivo e dello spontaneo quale quello che anima il grande romanzo europeo dell'ottocento non potrebbe spiegarsi: non si ama una realtà che non porta a nulla o porta solo alio stridor di denti.

Ma è forse questo il senso in cui si parla di realismo oggi? Certo no, piuttosto il suo rovescio esatto. Sola reale, per il realista d'oggi, è una realtà senza ragione, necessità né sviluppi di sorta: un seguito di casi forzosi di cui l'individuo è vittima inerte o agente apatico. A una tal situazione, si cerca a volte di appiccicare qualche brandello d'ideologia progressista; ma sono ripieghi estremi dell'impossibilità di credere in cosa alcuna, e persino nel mondo che si descrive. La verità è che si vive e si scrive come se si fosse sopraffatti da una realtà cieca, sorda e innominabile. seguito di fatti bruti e restii su cui non hanno presa idee e convinzioni di nessuna specie e ai quali non può corrispondere che un agire e reagire inarticolato, un fare e patire senza sapere quel che si fa né capire quel che si patisce, consci che ci si agita nel buio, ma ostinati tuttavia a tenersi a questo che è reale, mentre ogni altra situazione fuori di questa sarebbe irreale.

Qui, è evidente, non si ha né realtà né fiducia nella realtà, ma una condizione di sfiducia e di miscredenza accompagnata dal rifiuto delle questioni che essa condizione precisamente fa sorgere: prima fra tutte quella se sia possibile continuare a considerar "reale" solo la realtà evidentemente sensibile da una parte e la necessità evidentemente materiale dall'altra; e poi quella concomitante se la necessità storica, naturale o "psicologica" sia carattere sufficiente del reale, renda cioè conto sufficiente dell'agire umano e dei suoi motivi, o se invece non sia per caso di tutt'altro genere la necessità che effettivamente governa il nostro esistere.

Il realista moderno, insomma, può far tutto, tranne render conto della realtà che descrive.

NICOLA CHIAROMONTE



Tirrenia. Sofia Loren in una pausa del film tratto dalla commedia di Sartre: «I sequestrati di Altona».

MUSICA

PASSIONE SECONDO KAZANTZAKIS

Parigi, *settembre*

DAL NOTO romanzo "Cristo di nuovo in croce" di Niko Kazantzakis, il musicista cèco Bohuslav Martinu, scomparso nel 1959, trasse l'opera in 4 atti *Griechische Passione*, che si potrebbe perciò anche chiamare "Passione secondo Kazantzakis". Essa è stata ora rappresentata al Morlacchi di Perugia, bene inquadrandosi per il suo carattere nel programma e negli intenti della Sagra Musicale Umbra, alla quale ne va data lode.

In un villaggio greco, al tempo della guerra coi Turchi, il prete ortodosso Grigoris prepara per la Pasqua una sacra rappresentazione e assegna perciò le parti di Cristo, degli Apostoli, di Maddalena, di Giuda ai vari personaggi. Ora accade che questi entrano con estremo fervore nelle loro parti. Non solo: ma sembrano attirare degli avvenimenti che riempiono di un nuovo contenuto vivente la vuota forma del rito. Mentre, infatti, si prepara la finzione rappresentata della Passione, ecco che la Passione vera, la umana, la sofferta, scaturisce dalla vita, dagli eventi: un turba di profughi di un villaggio devastato dai Turchi, giungono laceri, morenti di fame, implorando che si dia loro un aiuto e un pezzo di terra ove possano mettere nuove radici. E qui assistiamo all'eterno conflitto tra la proprietà e la carità. Manolios, il pastore cui era stata affidata la parte di Cristo, trascina con sé i migliori del villaggio nell'epoca di dedizione, indica ai profughi il luogo sulla montagna dove potranno costruire un nuovo villaggio, incita a portare aiuti di ogni sorta; mentre il prete ortodosso Grigoris sente in ciò una minaccia all'ordine costituito e alla proprietà, un pericolo di sovvertimento; ed entra lui, questa volta, nella parte non prevista di Caifas, quasi incitando Giuda a colpire Manolios. E' sulla morte di questi che la moderna passione greca trova la sua fatale cadenza. Motivi come si vede non finti, non decorativi. Martinu vi ha lavorato per 6 anni, su una partitura tormentata, con continui rifacimenti a ricerche, senza giungere peraltro a vedere la prima rappresentazione che dell'opera si fece nel 1959 a Zurigo con vivo successo.

Se non ricordo male, questa idea di presentare degli avvenimenti attuali come "riflessi" di episodi evangelici, era già venuta felicemente a Goethe che nei Wanderjahre del maister ci presenta quell'incantevole idillo di una Sacra Famiglia, del nuovo s. Giuseppe col suo asinello, la Madonna e il Bambino, episodio che fu tradotto dal Croce e dove tutto è trattato con maestria somma e incantevole freschezza. Nel romanzo di Kazantzakis — il quale d'altra parte sembra anche risentire del noto episodio dostojewskiano dei Fratelli Karamazow - l'azione non ha la stessa misteriosa spontaneità. Tutto è un poco scontato e prevedibile fin dal principio, si sente il piano prestabilito, lo schema, e lo si sente ancora di più nel libretto che Martinu ne ha da se stesso ricavato, con un bel testo poetico, ma con poca abilità operistica e scarso uso di forbici a tutto scapito di un più serrato ritmo drammatico. Egli ha conservato troppi accessori e personaggi inutili, spezzettando soverchiamente l'azione specie nel secondo atto. Figlio del suo tempo, ha poi pagato un largo tributo all'estetica dell'etnopea, del canto popolare e ha usato abbondantemente l'affresco corale. Ma, poiché i canti popolari greci appartengono alla *koinè* degli slavi e non risultano, almeno qui, molto diversi dai boemi, Martinu, più che darci un'opera greca, ha finito col portare acqua della Moldava al mulino dell'opera nazionale cèca, basato sugli èstimi comuni del folclore mitteleuropeo. Travestite da greche ritroviamo qui certe originarie caratteristiche della "Sposa venduta", per la festosità villereccia; o dell'oratorio "Santa Ludmila" di Dvorâk, per il nucleo religioso; o della "Messa glagolitica" di Janacek, per certe asprezze armoniche e timbriche più risentite. Altrove, influsso russo e del Boris è più avvertibile; e il matrimonio dell'ultimo atto ricorda come situazione e colore la "Vita per lo Zar" di Glinka.

Tutti codesti elementi un poco disparati, ai quali si potrebbero aggiungere delle somiglianze wagneriane col Parsifal per le scene fra Manolios-Cristo e la Maddalena, o col pastore del Tristiano, rivelano come Martinu abbia voluto conciliare troppe cose e diverse col carattere austero e luttuoso che in una Passione dovrebbe predominare: ha voluto fondervi e profondervi il colore villereccio, pittoresco, urtando in una contraddizione che non era facile superare e che ha perciò portato l'accento più sull'opera cèca e il carattere slavo, che non su quello greco e la scultoria tragedia della Passione. Aggiungiamo che ai fini di una più sintetica linearità e per meglio caratterizzare il protagonista Manolios-Cristo, conveniva eliminare la figuretta inconsistente della sua fidanzata e del pastore Nikolios, concentrando il lato amoroso del dramma nei rapporti del protagonista con la vedova Katerina (Maria Maddalena), che è uno dei personaggi meglio riusciti e sviluppati dell'opera. Similmente, sono di troppo la scena dei sogni e i sovrabbondanti intermezzi, sintomo questo che non manca mai di denunciare nelle opere una difettosa struttura.

Ma, con tutte queste superfluità, l'opera ti lascia un'impressione profonda e nobile: alcune scene assai belle, come la fondazione del nuovo villaggio sulla montagna o il rivelarsi del nuovo amore tra Katerina e Manolios, hanno una carica umana che commuove, una rispettabile serietà di valori religiosi, non comune, specie nell'attuale teatro in musica. Si sente una autenticità e un tormento della propria vita da cui il musicista ha preso la sostanza dolorante della sua opera, identificandosi alla fine, quando la « malattia mortale » lo colse sul lavoro, col destino del suo personaggio.

E' doveroso riconoscere il merito della presente esecuzione, che è poi la stessa dello *Stadttheater* di Zurigo del '61, e specie dei cantanti, alcuni dei quali bravissimi come il tenore Glade Peterson (Manolios), la stupenda Sandra Warfield (Katerina), Alfons Herving e Heinz Borst (i due sacerdoti Grigoris e Fotis) e Fritz Peter che ha dato la sua fresca e generosa voce alla simpatica parte di Yannakos-Pietro. Buoni anche i cori, efficace la regìa di Herbert Graf, meno convincenti le scene e i costumi, non sempre di perfetta fusione l'orchestra della *Tonhalle* di Zurigo. Nell'insieme riteniamo che quest'opera, con opportuni tagli, con cori più robusti e numerosi, con orchestra migliore, con minore ammassamento di piani e palcoscenico più adatto, potrebbe rendere molto di più.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

IL LEONE IN FAMIGLIA

Il Leone appartiene a quella serie di "storie naturali", ormai incompleta, che il grande Zanuck aveva preparato e in parte eseguito a Parigi, chiedendo un forte prestito alla letteratura francese. Per mala sorte, oltre che con i soliti romanzieri di secondo rango, il produttore americano in esilio ebbe occasione di familiarizzarsi con le inevitabili *vedettes* di nessun rango, che figurano in rilievo nelle cronache della stagione parigina. Già prima di riprendere il comando della Fox Film, Zanuck s'era probabilmente reso conto che l'illusione del cinemascope era svanita come elemento artistico, e scontata in banca come elemento tecnico. La necessità, se non l'urgenza, di nuove risorse e nuovi ritrovati doveva farsi sentire sin d'allora con una precisione tale da indurre l'ultimissimo dei Tycoon a serie e definitive riflessioni sul tema dell'arte e del cinema. A queste veglie, purtroppo non sterili, si deve l'incontro di Romain Gary e Juliette Greco nel quadro gigante della Fox, con colore *de Luxe* e attrezzature, mezzi, attori complementari di conformi proporzioni. I lettori non ricorderanno certo *Les racines du ciel*, e noi mancheremmo al nostro ufficio se esercitassimo il minimo influsso sulla loro amnesia.

Quel che occorre non dimenticare, invece, è che Zanuck, scopritore instancabile di nuovi volti cinematografici, quali Juliette Greco e, più di recente, Capucine, aveva giurato dai tempi lontani e conservato sino all'ultimo una profonda e irreparabile disistima per Marilyn Monroe. Ai lettori, che avranno modo di vedere in questi giorni *Il Leone* il confronto delle attrici sarà facile, e la conclusione successiva non meno facile e immediata. Capucine non è alla sua prima prova cinematografica, e sembra legittimo il timore che il suo corso di studi non finisca per ora. Questa indossatrice, che nei momenti migliori somiglia vagamente alla Mangano dei momenti pessimi, potrà così perseverare nel proposito oscuro di stendere un velo fittissimo di noia sui vari personaggi che le si affiancano volenterosi e impotenti, prendano essi il nome di William Holden o di Trevor Howard. Il suo potere di disincanto è invisibile, ma totale.

L'unico essere che si salvi da tanta silenziosa rovina è, naturalmente, il leone. Ed è anche l'unica cosa che salvi il film. Noi non siamo il grado di chiarire, per difetto di letture, se il romanzo di Joseph Kessel si serva di King, ossia del Re della foresta, per contrabbandare in terra esotica il dramma del triangolo domestico; o se, al contrario, il romanzo tenti di esportare un divorzio di genere americano per fornire un sembiante di vita alle verdi colline d'Africa. In tutti e due i casi Kessel ha completamente torto.

Per nostra e sua fortuna, Jack Cardiff non ha condiviso l'errore dello scrittore francese, sebbene non abbia saputo sottrarsi agli errori ugualmente triviali del produttore. Costretto a manovrare con attori eterocliti e fastidiosi in un paesaggio pieno d'imboscate, il regista Cardiff ha avuto il buon senso di mettere a profitto la sua ricca esperienza di operatore e vero "mago" della ripresa fotografica. Egli si è attenuto con fermezza al tema dell'esplorazione e dell'indagine naturalistica, lasciando giustamente agli attori di combattere con gli attori. Ha fatto un'eccezione per Holden, cui un groviglio di motivi familiari conferisce il diritto di misurarsi a distanza con il leone. A dispetto della fredda, permanente divisione delle scene, interne e esterne, recitate e viste, melodrammatiche e drammatiche, Cardiff ha dimostrato come organizzatore di buoni spettacoli una abilità, in lui nuova, che la gran parte dei registi americani non possiede più da anni.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Ugo La Malfa

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

VITALE E NON VITALE

IL CINEMA - ha detto Alberto Moravia in una intervista - è un fenomeno sempre più vitale. La prova sta nel fatto che è impuro e fangoso come la vita stessa. Vi si mescolano fattori economici, finanziari, di vanità, ecc. Il teatro, oggi, può ancora fare una impressione migliore, ma è certo meno vitale del cinema. Fra le tante cose che il cinema attrae c'è anche la cultura... ».

Attratta dal cinema, fenomeno vitale, si capisce che la cultura dimentichi di non essere una "cosa" fra le altre, ma anzi quel campo d'attività, quella cerchia quanto si vuole ristretta e negletta, ma tuttavia irriducibile, di persone dove si tratta appunto di valutare le cose, avendo di mira il loro significato e la loro qualità intrinseca, senza riguardo per il numero, peso, prezzo, potere di suggestione e di diffusione, prestigio e simili.

"Il Tempo è un dio comodo", risponde l'Elettra di Sofocle al Coro che la incita a lasciar fare il tempo. Ancora più comoda del Tempo è la Vita, dea moderna conosciuta anche sotto il nome di Storia.

Valga quel che valga la vitalità come criterio di giudizio, noi rovesceremmo volentieri l'affermazione di Moravia e diremmo che non è affatto vero che il teatro, oggi, faccia un'impressione migliore del cinema, ché anzi fa pena a vedere; ma ciò non toglie che esso sia molto più vitale, se per vitale si intende radicato in esigenze profonde, tenace, resistente alle avversità.

C'è, intanto, il semplice fatto della sopravvivenza, addirittura miracoloso, se si presume, come tanti sembrano presumere, che il cinema sia una forma di spettacolo equivalente al teatro, o addirittura superiore. Parente povero e decrepito del cinema, il teatro, se si ragiona in astratto, non può assolutamente sostenere il confronto: il cinema parla a tutti, è accessibile a tutti dovunque, fin sulle cime delle montagne e nelle giungle; il teatro parla a pochi, è accessibile a pochi, e solo in certi luoghi e a certe ore: se c'è un'arte "superata" è questa, si direbbe. Senza parlare dei quattrini che il cinema promette ai suoi cultori.

Ma, se si ragiona in concreto, si trova che il teatro è forse, fra le arti della parola, la sola a non essere in crisi: parliamo del teatro come fatto di cultura, beninteso, e non dello stato presente dell'istituzione teatrale in Italia.

La civiltà dell'immagine di cui il cinema è parte e fondamento mette infatti in crisi tutte le arti della parola, dalla narrativa alla lirica all'oratoria fino alla prosa storica, in quanto tutte sono o surrogabili dall'immagine, oppure vengono da essa facilmente demoralizzate. Il teatro non è che non risenta della crisi, la quale seriamente parlando è crisi di coscienza; ma resiste meglio degli altri modi d'espressione per delle ragioni sostanziali da una parte, storiche dall'altra.

Cominciamo da queste ultime. Prendiamo il romanzo. Il romanzo qual è oggi generalmente praticato è interamente surrogabile dal cinema. Questo non per delle ragioni occasionali, o perché la sequenza cinematografica possa veramente sostituire la narrazione viva e personale, ma per un motivo primo e decisivo che è la morte della psicologia, ossia della possibilità stessa di costruire personaggi e rendere intelligibili le loro azioni. Senza personaggi, comunque la si rigiri, non rimangono che *casi*, e i casi certo si possono fotografare; anzi, fotografati acquistano un'evidenza e una credibilità che descritti non hanno. Con tanto discorrere che si fa di psicanalisi, e tanta gente che ci crede, parlare di morte della psicologia sembra un'assurdità. Ma la psicanalisi segna per l'appunto la fine della psicologia di romanzo, in quanto ne è la messa in forma scientifica: Freud alla mano, si possono fabbricare quanti personaggi romanzeschi si vogliano, e complicarli a piacere. Saranno dei pupazzi meccanici, beninteso. Ma l'ambizione di Freud era proprio di fare della psicologia scientifica sul modello della psicologia di romanzo, la quale, cioè, a differenza della psicologia positivista, spiegasse i moti dell'animo secondo uno schema dinamico infinitamente modulabile e adattabile alla singolarità dei casi individuali. L'interpretazione freudiana consiste in un sistema di concetti basato sul fondamento primo della psicologia romanzesca: l'inconsciente, il quale permette di ottenere quello che ottiene il romanziere, ossia la creazione di un rapporto non già fisso, ma dialettico, fra individuo e ambiente sociale. Con questo, si può dire che Freud veniva a rendere impossibile ogni futura psicologia di romanzo, in quanto sostituiva una volta per tutte alle sottigliezze dell'immaginazione lo schema infallibile della verità scientifica. I romanzieri, infatti, si misero a colorire di freudismo i loro personaggi. Ma a che serviva applicare il freudismo all'immaginario, quando quello funzionava in realtà, e il mondo era pieno di personaggi di Freud?

In un altro senso Freud chiudeva l'epoca del romanzo, ed era, con la promessa di soddisfare quella che era stata l'aspirazione motrice, per dir così, del romanzo da Fielding a Stendhal e a Tolstoi: la liberazione dell'individuo dalle costrizioni interiori ed esteriori, e la sua riconciliazione con i propri simili. Naturalmente, la cura psicanalitica non era che un surrogato, se non una caricatura, della "felicità" cercata da Fabrizio del Dongo, o della "vera vita" che Piero Bezukhov crede infine di aver trovato. Ma la promessa c'era, l'aspirazione di Freud non era certo meno appassionata di quella dei grandi romanzieri.

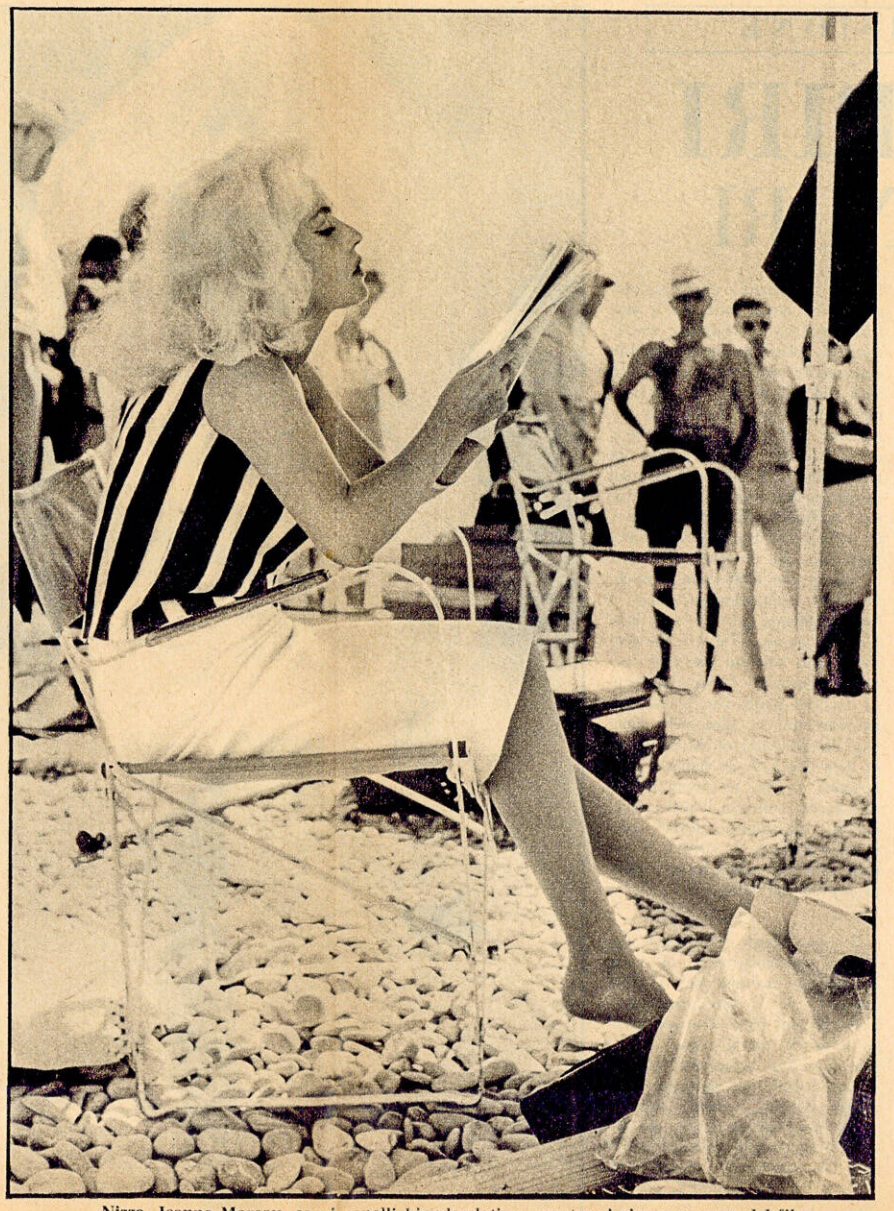
Così si arriva alla ragione sostanziale della decadenza del romanzo: la fine della fiducia nella natura, nell'evoluzione creatrice, nel progresso della ragione, e insomma nell'esito ultimamente favorevole delle vicissitudini umane. Era la fede dell'Ottocento, e il romanzo si fondava su di essa non tanto attraverso le idee esplicite del romanziere, le quali anzi erano spesso pessimiste, quanto per il fatto che il romanzo è, per definizione, la forma d'arte che ci mostra l'uomo immerso nella dimensione del tempo e che si rivela attraverso la sua storia. Ciò comporta che l'individuo vi è descritto non già in rapporto a un qualche assoluto o forma fissa e indipendente dal tempo, ma nel flusso delle ore e dei giorni, delle occasioni ordinarie, dell'intimità con se stesso e con gli altri, e insomma nel contesto della prosa quotidiana; ma comporta anche e soprattutto la convinzione che questo contesto, lungi dal rimpicciolire e diminuire l'uomo, ne rivela la verità più vera.

Ora, è proprio a questo che gli ultimi grandi scrittori di romanzi, Proust, Joyce, Kafka, Musil, non credono più, o almeno revocano in dubbio; ed è solo in questo senso che si può dire che Proust o Joyce hanno distrutto il personaggio, visto che in realtà essi hanno semplicemente mostrato come, pur vivendo nel tempo e non essendo, in un certo senso, altro che tempo singolarmente vissuto, l'individuo porta tuttavia in sé qualcosa che sfugge alla dimensione temporale. In quel momento, per quanto si faccia e si dica, il romanzo come mezzo per comunicare la verità sul destino dell'uomo è finito, e nasce la esigenza di una forma diversa.

E' qui che comincia il discorso sulla vitalità del teatro come forma per esprimere precisamente ciò che ormai sfugge per definizione alla forma narrativa, fatalmente invischiata nella ripetizione indefinita di casi che più variano più son sempre gli stessi, oppure costretta alla fabbricazione di psicologie improvvisate volta per volta allo scopo di tenere insieme una serie di atti e gesti i quali altrimenti se ne andrebbero ciascuno per conto suo, non padroneggiati da nessun motivo, passione o idea dominante.

Ridotto alla serie dei suoi atti, fatti e gesti, non più coordinati da altro che dall'azione o situazione nella quale è coinvolto, l'individuo ha finito di poter essere personaggio di romanzo. Può invece diventare personaggio di teatro, e anzi c'è da pensare che non abbia altro futuro. Giacché il teatro è precisamente la forma di discorso che comincia là dove cessa la "psicologia", ossia il soggettivismo e ci si trova davanti all'azione umana nuda, cruda e in sé inspiegabile. Comincia, cioè, il teatro, con la necessità di riferire di nuovo l'individuo al tribunale della ragione giudicante.

NICOLA CHIAROMONTE



Nizza. Jeanne Moreau, con i capelli biondo-platino, mentre si gira una scena del film « La baia degli angeli ».

MUSICA

IL CREDO DI GHEDINI

Perugia, *settembre*

LA XVII SAGRA Musicale Umbra che quest'anno appariva indubbiamente ravvivata e mossa da più fresche energie, ha avuto una delle sue serate più significative venerdì scorso con la prima esecuzione assoluta del *Credo* di Giorgio Federico Ghedini per coro e orchestra, diretta da Sergiu Celibidache. L'orchestra era quella della Scala e così il coro diretto dal maestro Norberto Mola.

L'inclusione della partitura ghediniana ha dato essa sola un significato e un accento speciale a questa XVII Sagra, dimostrando quanto sia importante includere nei suoi programmi, vicino alle opere degli antichi e dei classici, anche quelle dei migliori contemporanei. Quest'anno infatti una notevole schiera di critici e di ammiratori era convenuta a Perugia, molto più numerosa che negli anni precedenti, per raccogliersi intorno al maestro Ghedini e onorare in lui il valore e la probità di uno dei nostri musicisti che più meritano oggi considerazione e rispetto. Egli ha intitolato questa sua recentissima composizione « Credo di Perugia » e l'ha dedicata al maestro Francesco Siciliani che da tanti anni è l'anima e la mente artistica della Sagra. Ed è stata una profonda commozione ascoltare la severa partitura in cui il musicista di oggi ha affrontato l'ardua composizione di un *Credo*, quasi gareggiando con i grandi del passato, ma sempre consapevole della responsabilità che la tradizione impone anche ai più moderni, se non si vuol finire nel caos e nella torre di Babele. « La musica non è una moda e sta eterna nel tempo »: queste parole Ghedini ha scritto nella premessa che si leggeva nel programma. E il suo "Credo di Perugia" nella forte struttura, nella intima ispirazione, nel mistico lirismo del *Crucifixus*, nella gioiosa esaltazione del *Resurrexit* e infine nel grandioso *Amen* a due parti, questo appunto dimostra: di aver mirato all'eterno, più che al presente o al futuro, più che all'effimero di una moda fra le mille che oggi durano lo spazio di poche ore.

Il clima del *Credo* di Ghedini è stato bene mantenuto nella seconda parte del concerto con la esecuzione della Settima Sinfonia di Bruckner seguìta con intensa attenzione dal folto pubblico che gremiva il teatro Morlacchi. Celibidache ha dedicato a questa sua monumentale concertazione una cura particolarissima e minuziosissima, bene giovandosi della valorosa orchestra della Scala e specie dei suoi mirabili archi; ma della grandiosa cattedrale brucknerìana, come è suo stile, ha piuttosto rilevato i minimi intagli, ha illuminato i merletti della pietra e dei rosoni, e perfino i fili d'erba cresciuti fra di essi, anziché la linea totale e verticale della architettura.

Ciò si è avvertito specialmente nel primo tempo, troppo slentato e ammorbidito, privo insomma del nerbo che già nel delinearsi del tema iniziale dovrebbe vibrare con ritmo deciso e marciante. Anche nel superbo Adagio una molle e quasi decadente macerazione del suono e del ritmo non ha giovato alla sintesi, mentre per conto suo il settore delle tube, che tanto impiego hanno nella sinfonia e specie nell'adagio risultava efficiente in misura assai modesta, anche per le fruste condizioni degli strumenti. Ma con tali riserve non vorremmo essere andati troppo oltre nella critica di questa interpretazione, la quale proprio nel macerato decadentismo cui sopra accennavamo, presentava momenti di quella preziosa e raffinatissima sensibilità analitica che caratterizza l'arte direttoriale del Celibidache, senza dubbio assai sfrondatosi da certi eccessi e scalpitanti istrionismi delle sue interpretazioni di dieci anni fa, ma rimasto immutato nella sua essenziale personalità interpretativa. Esecuzione ragguardevolissima, dunque, questa sua della Settima di Bruckner, ma forse più adatta ad un pubblico che con il grande sinfonista austriaco abbia già profonda consuetudine e minori prevenzioni dell'italiano: ad un pubblico di buongustai, capaci di assaporare anche i raffinati sapori di una selvaggina lasciata ad arte infrollire fin quasi allo spappolamento. Indubbiamente, poi, la deficienza delle tube gravava negativamente sul suono complessivo dell'esecuzione con una manchevolezza che non era da ascrivere al direttore; anzi noi siamo rimasti stupiti come, data la sua ben nota suscettibilità, egli abbia accettato di dirigere una Settima di Bruckner con un simile settore di ottoni. Quando Furtwängler venne a Roma ad eseguire questa Sinfonia con la Filarmonica di Berlino, subito entrando nella sala, restammo ammirati della bellezza anche visiva delle tube che mandavano lampi e il cui suono manteneva e superava la promessa del loro splendore. Una buona esecuzione di Bruckner presuppone degli eccellenti ottoni, come un concorso ippico dei cavalli di razza. E le esecuzioni di Bruckner che di solito ascoltiamo in Italia sono dei concorsi ippici fatti con dei ronzini.

Dovremmo ora brevemente occuparci della monca esecuzione dell'oratorio "Sedecia, re di Gerusalemme" di Alessandro Scarlatti, che aveva avuto luogo la sera precedente nella chiesa perugina di Santa Giuliana. Resta inesplicabile con sole ragioni musicali, come mai si sia usata la saltuaria trascrizione di Guido Guerrini, anziché quella integrale e accuratissima di Lino Bianchi che ascoltammo due anni or sono al Centro dell'Oratorio. E poiché la trascrizione prescelta è stata ulteriormente falcidiata dal direttore Pietro Bellugi, invece del frondoso oratorio scarlattiano abbiamo ascoltato pochi spogli ramicelli di una cantata per due soprani (Cecilia Fusco e Raina Kabanoska), restando pressoché silenzioso il ben guarnito *cast* dei cantanti, fra cui pure figuravano le magnifiche voci del contraltro Irene Companeez e del basso Ugo Trama (oltre al tenore Andreolli), che ci hanno tantalizzato con le poche ma belle note che ebbero modo di emettere. Ne acquistò per altro il massimo risalto la stupenda aria "Dolce sangue..." in cui l'arte grandissima di Alessandro Scarlatti nel musicare la parola si mostra in tutto il suo splendore; aria che fu cantata con intelligenza e sensibilità dalla musicalissima Cecilia Fusco.

Dell'oratorio *El Pessebre* di Pablo Casals parleremo nella prossima cronaca.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

AMORI CONIUGALI

TRA I REGISTI della nuova generazione francese François Truffaut è manifestamente il più dotato, il più sicuro e insieme il più disponibile. Il suo passato di critico impaziente pareva destinato a quel genere particolare di insuccessi, che si attribuiscono volentieri all'intelligenza e confortano soprattutto l'ignoranza. Non penso di aver indovinato il suo carattere, né di aver capito la sua situazione, nel corso dei propositi brevi e distratti che scambiammo a Parigi qualche anno prima dei *400 Colpi*. Mi ricordo soltanto, e a ragione, delle sue frasi ammirative per Fellini. Aveva visto *La Strada* sette volte e, siccome il film si trovava ancora nei cinema degli Champs Elysées, io lo convinsi a dargli un'ottava ripassata. Al ritorno da questa generosa fatica di spettatore, mi dichiarò senza nessuna modestia, ma anche senza nessun rancore, che era finalmente riuscito a scoprirvi le tracce incancellabili del sentimentalismo italiano. La mia impressione fu che Truffaut avesse un talento filologico e grammaticale molto forte, nemico dell'intuizione e del capriccio. Era chiaro del resto che, a parte Rossellini, suo maestro, non uno dei registi esistenti si aspettava che egli finisse per dare quel che inutilmente pretendeva da loro.

La verità era un'altra: ed ora sembra persino troppo facile da spiegare, scorgendola in trasparenza per tutte le scene di questo sorprendente *Jules e Jim*. Qui il filologo attento, il minuzioso svolgitore di bobine, il "curiosissimus explorator" delle cineteche, svela la sua naturale vocazione, di vero dilettante, che si potrebbe riassumere nella formula del cinema per amore del cinema. Con la qualifica di dilettante, Truffaut riacquista l'indipendenza artistica e la libertà sperimenale, che le origini critiche della sua carriera avevano in qualche misura compromesso. Ma, più ancora, come dilettante Truffaut si riconosce il diritto di scegliere l'occasione dei suoi film in un ordine di cose, che appartiene più al gusto che al giudizio, e trova infine l'estremo compiacimento di subordinare una definitiva competenza tecnica a un'imprecisa percezione del possibile. A differenza dei suoi coetanei che fingono di preferire i contenuti alle immagini, ignorando quale misteriosa lontananza divida i due termini, Truffaut si volge risolutamente alla ricerca dell'immagine, sapendo bene che nei confini del linguaggio cinematografico l'inquadratura è tutto.

Jules et Jim è la perfetta traduzione visiva di un tema rigorosamente letterario. La riuscita straordinaria del regista sta nel fatto che il carattere libresco del racconto rimane del tutto celato dalla successione delle scene, che si sorreggono tra di loro in un equilibrio spontaneo e imprevedibile. Neppure in Francia gli spettatori che conoscono il romanzo di Roche, saranno oggi più dell'uno per mille. Gli altri novecentonovantanove hanno il vantaggio d'inorridire e divertirsi con l'ingenua persuasione, probabilmente, di aver scoperto un matrimonio alla francese, che rappresenti il rovescio del divorzio all'italiana.

Tutti in Francia, in Italia e in America non esiteranno a convenire che la bravura di Jeanne Moreau costituisce un contributo unico alla formazione, sopravvivenza ed estinzione di questo vincolo coniugale tripartito. L'appassionata spassionatezza di Oscar Werner diventa, fatalmente, una risorsa di secondo grado; e così di seguito le scale dei valori, che gli attori percorrono tuttavia in piacevole disordine. Ma, a uno sguardo più fermo, anche la recitazione in *Jules et Jim* prende il posto, il tono e il senso esatto che il regista ha voluto, allo stesso modo della scenografia, dei costumi e dei pezzi di vecchi documentari che sono stati scelti per la descrizione dell'ambiente. E ogni effetto è studiato con tanto elegante rigore che, vòlto in apparenza a rievocare lo spirito di un'epoca storica, conduce alla ricostruzione minuziosa d'un momento, per fortuna improbabile, della nostra vita sentimentale.

ATTILIO RICCIO

Archivio Pier Paolo Pasolini

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

VERSO MUSICA DRAMMA

LA QUESTIONE di un ritorno del dramma al verso, alla musica, al canto e alla danza, riuniti non per accorgimento esteriore ma per bisogno di una comunicazione quanto più completa e trascinante - per necessità, cioè, e non per programma - si può porre in molti modi. Il peggiore sarebbe quello, di wagneriana memoria, di uno sforzo speciale per riportare insieme musica, parola e arti sceniche in una forma gigantesca di opera lirica.

Si potrebbe dire che al polo opposto del wagnerismo c'è la proposta di T.S. Elliot, di tornare, sì, al verso nel dramma, ma con un verso che di fatto non si distingua dalla prosa quotidiana che per una certa severità di linguaggio. Qui, a dire il vero, la questione non è tanto di una riforma del dramma quanto di qual specie di verso noi moderni siam capaci d'inventare. A stare a Eliot (e non solo a lui), ci possiamo permettere solo un verso che sia quasi prosa: non è dunque da parlare di musica e di canto. D'altra parte, discreta com'è, la proposta di Eliot è inficiata d'estetismo e non può che finire in pura formalità, come ben si vede nei drammi d'ambiente moderno di Eliot medesimo. La questione rimane perché mai ci si dovrebbe applicare a scrivere drammi in versi: per quale necessità, cioè, che non sia puramente letteraria e d'etichetta.

No, se la questione val la pena di esser discussa, bisogna cominciare dal principio, e il principio è la prosaicità radicale della nostra sensibilità da una parte, dall'altra il punto morto cui tale prosaicità ci ha condotto. Agonia dell'arte drammatica messa a parte, la volontà di prosa e di realismo risulta oggi in un'immagine dell'uomo totalmente insignificante, anzi nell'affermazione dogmatica dell'insignificanza dell'uomo e della banalità come una specie di supremo dovere. E' bensì vero che questa insignificanza e questa banalità sono poi, negli scrittori di qualche peso, sentiti come un gravame. Ma è d'altronde anche vero che, se si tratta di prosa, di realismo e di banalità quotidiana, non c'è romanzo o opera di teatro che possa competere col cinema.

Ma qual è la ragione profonda di quella che qui chiamiamo la "prosaicità radicale" dei moderni, l'esigenza imperativa cui essi si sentono tenuti di rappresentare l'uomo dal difuori e nel contesto del quotidiano: *obbiettivamente?* La risposta sembra ovvia: la necessità in cui il moderno s'è trovato, una volta respinto il linguaggio della religione rivelata da una parte, quello della tradizione classica dall'altro, di ricorrere al solo linguaggio comune e comunemente accessibile che rimanesse: la trama della realtà quotidiana. E fu un linguaggio che si rivelò potentissimo strumento per la liberazione dell'uomo dai linguaggi morti. Si può trovare che oggi il suo potere è esaurito e non è più capace di fruttare altro che una serie di stereotipi sempre ritornanti, più stucchevoli di quelli che già si rimproverarono agli autori di romanzi cavallereschi e ai poeti classicisti; ma non si può ignorare la storia che ha preceduto l'attuale decadenza.

Non si può d'altra parte neppure ignorare che, parallelamente a questa tendenza dominante, un'altra se n'è affermata, in reazione ad essa, da quasi un secolo a questa parte. Chiamiamola genericamente "simbolista" e lasciamo da parte il problema della sua fecondità; ma non dimentichiamo che è esistita e esiste.

Tuttavia, la vera questione non è qui: la vera questione è che il linguaggio della realtà che si adottava in opposizione a quelli tradizionali non comportava affatto come suo ideale il realismo, ma una cosa molto diversa: il mito di una realtà umana da rappresentare, affrancare, far valere in sè e per sè. L'insignificante, l'irrilevante, il banale non erano scrutati e rappresentati perchè gli si annettesse un valore proprio, ma in quanto si era convinti che conducessero alla rivelazione del vivo, del vero, dell'*essenziale*, e cioè comportassero fin dal principio una scelta morale, e non solo estetica. Da Cervantes a Tolstoi, e da Tolstoi a Kafka, il linguaggio del quotidiano è il linguaggio che lo scrittore adotta per condurre una grande impresa di liberazione della figura umana dalle scorie delle credenze morte; ed è anche un gran mezzo di ricerca di una verità che vada oltre il quotidiano, permetta di capirlo e di sopportarne il peso. Attraverso l'apparentemente insignificante, l'ovvio, il banale, quel che un Balzac, un Tolstoi, un Kafka cercano non è certo l'esaltazione della realtà quotidiana, ma la verità che da essa traspare, una via di salvezza dalla miseria di una vita vissuta giorno per giorno a caso: un principio, cioè, il quale permetta di discernere fra ciò che è irrilevante e ciò che conta, fra il secondario e l'essenziale. Ridotta a "realismo", cioè al suo proprio scheletro, la realtà non ha più alcun senso.

Questi son scorci un po' troppo sommari. Confidiamo tuttavia che ci s'intenda se, tornando al dramma, diciamo che la questione di un possibile ritorno del dramma al verso, della musica, al canto non è artificiale solo se sorge a questo punto, come esigenza di esprimere l'essenziale e modulare l'espressione su tale esigenza ricorrendo a tutti i mezzi possibili e congruenti per accentuarla.

Ora, non è che l'esigenza del verso, della musica, del canto, e anche della danza, nel dramma non sia attualmente sentita. Brecht, tanto per fare un esempio, la sentiva perfettamente; e dietro Brecht, in questo, c'è l'opera lirica più riuscita dei tempi moderni, il *Wozzeck* di Alban Berg, esempio unico di un testo scandito perfettamente dalla musica e che - fatto essenziale - rimane perfettamente udibile attraverso la musica.

Lo *Sprachgesang* schoenberghiano, vien fatto di pensare, somiglia al verso scandito secondo la quantità degli antichi, e vi unisce la musica lasciando alle parole la loro efficacia. A un'esigenza simile, nenecessariamente, doveva obbedire la musica drammatica greca.

Con questo, non si vuol suggerire che la musica atonale, o quella elettronica, sia quello che ci vuole per il dramma contemporaneo. La questione, in ogni caso, non sta nell'aggiunta di una musica a un testo, come non sta nella messa in versi più o meno ritmati di un testo pensato in prosa. Ma il fatto è che ormai il compositore alla ricerca del "libretto" è diventato una figura assurda: più assurda ancora del drammaturgo spiritualista che si ordina un accompagnamento di musica elettronica. Più generalmente, ognuno sente che nè la musica al punto in cui è giunta, nè la poesia il dramma e la prosa al punto in cui sono, e neppure l'arte del balletto com'è oggi praticata, hanno più molto senso così separate, ognuna per conto proprio. Sarà diventata una cerimonia inutile la rappresentazione teatrale, ma un concerto di musica elettronica lo è almeno altrettanto: la riduzione all'assurdo di quel rito semireligioso che era nell'ottocento il concerto.

C'è la questione della musica e del canto nel dramma, al fine di rendere l'empito degli affetti, e c'è quella, ad essa legata, dell'intelligibilità, o valore comunicativo, della storia una volta che si abbandoni il linguaggio della banalità quotidiana. E' il problema cruciale dell'arte contemporanea.

Il fatto è che solo i Vangeli e le storie della Bibbia hanno avuto in passato il carattere di universale notorietà che avevano i miti greci. Nell'ascoltare una tragedia di Sofocle, gli spettatori potevano certamente abbandonarsi all'emozione del verso cantato e, al tempo stesso, seguire ogni parola e ogni momento dell'azione. Qualcosa di simile avviene a noi ascoltando le *Passioni* di Bach, nelle quali noi seguiamo canto e musica riferendoli senza sforzo al racconto dei Vangeli, e li comprendiamo come canto e musica "puri" e come celebrazione della storia di Cristo.

Quanto a noi, per ora non sembriamo avere altro linguaggio comune che quello dell'esperienza attuale. Ma ormai non può trattarsi più di escogitare "fatti", di combinare stati d'animo, di suggerire atmosfere, di usare insomma il reale come un mezzo di seduzione e di illusione, bensì di prenderlo di petto davvero, di sceverare in esso l'essenziale dall'irrilevante e di tenersi fermi all'essenziale.

NICOLA CHIAROMONTE



Roma. Il maglione di Cristina Gajoni. VITTORUGO CONTINO

MUSICA

IL MESSIA DI HAENDEL

SE L'ANNO 1962 si è chiuso assai bene all'Auditorio col concerto di Zecchi, il '63 si è aperto benissimo con l'arcata luminosa di Pina Carmirelli, questa nostra violinista di musicalissima personalità e forza costruttiva, di fronte alla quale molti astri del violinismo internazionale possono impallidire. Il pubblico di Roma non lascerà presto cadere dall'orecchio il ricordo della Partita in re minore di Bach e della sua monumentale Ciaccona, in cui la stupenda interprete, accesa da un fuoco interiore che la trasfigurava, ha veramente aperto sopra di noi le chiuse dei fiumi del paradiso. Al concerto collaborò anche il bravissimo pianista Sergio Lorenzi nella prima Sonata in sol maggiore op. 78 di Brahms e nella Sonata di Ravel; esecuzioni perfette, incantevoli. Ma, che dire? Brahms e Ravel parvero fiammelline di candela, di fronte al sole di Bach.

Altro notevole avvenimento all'Auditorio è stato poi il Messia di Haendel, eseguito il giorno della Epifania. In questa edizione gli elementi positivi sono stati molti, superiori senza dubbio ai negativi. Anzitutto ci dobbiamo congratulare col progresso fatto dal nostro pubblico nell'amore e nella conoscenza del grande oratorio di Haendel. Sebbene sia mancata finora nei concerti dell'Auditorio la scoperta di altri splendidi oratori haendeliani, quali il Belsazar, la Jephtha, lo Josua, il Saul, ecc., eseguiti con grande successo da altre istituzioni in Italia, pure da questo male è venuto, se non altro, il bene di una maggiore familiarità con il solo Messia, ripetuto d'inverno e d'estate, fin da quando il 1° aprile del 1947 fu per la prima volta presentato a Roma da Gui. Tardi veramente, per una città come questa e per un capolavoro come il Messia. Esso ha impiegato due buoni secoli per arrivare a Roma, da dove forse era partita la sua prima ispirazione, poichè a Roma il giovane Giorgio Federico visse, imparò e scrisse buona musica, conservando poi sempre nella anima una traccia incancellabile di quel soggiorno, forse rivenuta a galla con struggente nostalgia nei suoi tardi anni. Non è infatti da escludere che quando Haendel a Dublino, già vecchio e quasi cieco ricercava sull'organo le melodie gregoriane del famoso Alleluja o del basilicale Amen, non rievocasse con emozione giovanili esperienze romane. Forse il ricordo della volta michelangiolesca, traversata dal sole, si illuminava in fondo ai suoi occhi spenti. Vorremmo del resto modestamente ricordare come in occasione di quella prima esecuzione nel '47 già notavavamo che in questo Oratorio Haendel, diversamente dallo spirito luterano delle Passioni di Bach, aveva raggiunto quasi un *"ecumenico"* equilibrio di melodismo cattolico e di sinfonismo protestante ».

Ma tornando al discorso di prima dobbiamo aggiungere che in conseguenza di quel ritardo e non essendo mai venuto qui da noi un grande direttore haendeliano la cui interpretazione facesse testo, una vera e propria tradizione per il Messia, come c'è in altri paesi, non ha potuto mettere radici e quello che si è poi fatto ha sempre saputo di improvvisazione. Basta averne ascoltato una esecuzione davvero autentica come, ad esempio, quella che John Barbirolli diresse alla Sagra Musicale Umbra col Coro della "Our Lady" di Dublino, per accorgersi che le nostre esecuzioni, fatte su zoppicanti traduzioni approssimative, rivelano una grave assenza di stile, per quanto le preparazioni possano essere volenterose. Ma si tratta poi sempre di due o tre giorni di prove; cosa assolutamente da ridere, poichè qui invece di giorni ci vorrebbero mesi di studio. Viene perciò a difettare soprattutto l'unità, il suo afflato messianico, l'insieme vivente e caldo dell'Oratorio che, si frantuma invece in una accademia di pezzi, di arie, di cori, in una serie piuttosto compassata e scucita, senza dire della casuale gratuità nello stacco dei tempi. Una mancanza poi, leggermente da arrossirne, è quella di un vero e proprio organo a canne, che per Haendel ha una importanza di primo piano, risultando intollerabile al suo posto i queruli registri a raganella degli organi elettrici o Hammond. In quali magazzini sono andate a finire le magnifiche canne dell'organo di S. Cecilia, di cui già Giuseppe Verdi parlava in una sua lettera?

In una graduatoria di meriti di questa esecuzione di ora, conviene peraltro lodare il coro che il maestro Nucci, bene ereditando da Bonaventura Somma, ha guidato con forte braccio e con bella esaltazione. Dopo il coro, segnaleremo il giovane direttore d'orchestra croato Igor Gjadrov, animoso semplificatore, che di solito sbozza con rudi colpi di martello i blocchi della sua esecuzione, ma difetta di finezza, di analisi e di efficace articolazione dei pezzi fra loro, o anche fra le parti di un singolo pezzo. Così è accaduto nel famoso Alleluja dove la tensione gli si è scaricata prima di colpire il bersaglio e il *climax* non è stato portato fino al suo culmine. Anche l'orchestra del resto, sotto la sua bacchetta, suonava aspra e dura specie nel settore degli archi che, all'attacco dei pezzi, cigolavano come cancelli arruginiti.

Un doveroso riconoscimento si deve invece fare dell'ottima classe dei solisti. Non capita sempre in musiche da concerto di ascoltare un tenore come Juanito Oncina, già valoroso interprete del *Pessebre* di Pablo Casals; a lui facevano degna compagnia Anna Maria Rota, Bruna Rizzoli e il basso Carlo Cava: un quartetto di voci preziose, tutte splendidamente intonate e di una pronunzia chiarissima, alle quali è mancato solo un maggior fervore, una maggiore partecipazione emotiva all'azione mistica dell'oratorio, all'alto significato dei suoi testi. In altri termini: mediocre spiritualità.

L'accoglienza è stata ad ogni modo delle più calorose e tale da dimostrare come il Messia di Haendel sia ormai entrato nel patrimonio musicale del nostro pubblico.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

RIFLESSIONE SULLA VIOLENZA

UNA FACCIA piena di pugni non è uno spettacolo nuovo in termini correnti, ma qualcosa di più curioso e forse più raro in termini critici: è il tentativo di guardare con occhi nuovi uno spettacolo vecchio. Se occorre definirlo, lo spettacolo appartiene addirittura alla preistoria degli istinti, a quelle forme originarie della vitalità che, represse e soffocate dalla cultura, tuttavia risorgono sotto diverse condizioni, in qualsiasi tempo. E la rappresentazione della ferocia umana, della crudeltà dell'uomo verso l'uomo, della violenza continua che l'uomo esercita sui suoi simili e trasforma ogni cerchia sociale in una convivenza di vincitori e vinti. Per godere questo spettacolo l'individuo appena sensibile non ha affatto bisogno delle artistiche immagini di guerra, che già contengono il senso della colpa e della condanna; gli bastano le istantanee d'una competizione sportiva, d'una partita di boxe. Il manager di Macigno, il pugile abbattuto all'inizio del film una volta per sempre, afferma per incidenza, ma con assoluta risolutezza, che « la boxe non è uno sport ». Non si potrebbe enunciare una verità più ovvia e nello stesso tempo meno riconosciuta. Sulla linea dell'evoluzione che la società pretende di aver percorso, i giuochi del circo e gli esercizi dei gladiatori risultano enormemente più sportivi di una "riunione" di pesi massimi o minimi che siano; allo stesso modo che la caccia con la scure nella foresta non lascia neppure intravedere la cupa bestialità, tutta gratuita, che si appaga nel tiro al piccione.

Naturalmente, i giovani hanno molte meno possibilità di vedere le cose come sono; inclinano a vederle come dovrebbero essere o, meglio, come loro vorrebbero che fossero. E' necessaria, purtroppo, una certa esperienza per accorgersi che un signore all'antica equivale pressa poco a uno scimmione ammaestrato, e che la cavalleria, a dispetto delle inevitabili fantasie romantiche, è solo una maniera tra le tante, e non certo la più raffinata, di far valere la forza bruta: la cavalleria e lo sport, non fa gran differenza. Se mai, è più facile per i giovani precipitarsi nell'estremo opposto, verso il moralismo: che è un altro criterio, assai più serio e rigoroso, di guardare le cose non per intenderle, ma per modificarle.

Il regista di questo film, Richard Nelson, e i suoi collaboratori, tutti più o meno esordienti ed entusiasti del mezzo di comunicazione cinematografico, possiedono una virtù ogni giorno più rara, che è la onestà dei propositi; e non risparmiano nessuna fatica per manifestarla coerentemente e tradurla in atti. A me dispiace in modo particolare la parola "impegno", che da qualche tempo ha perduto il suo significato letterale ed è ancora lontana dall'acquistarne uno concettuale, ma sarei tentato di adoperarlo ugualmente, secondo l'uso ortodosso, per indicare lo zelo, la diligenza, il fervore che i giovani coautori di *Una faccia piena di pugni* hanno messo nella preparazione ed esecuzione di un esperimento destinato a studiare e riprodurre un frammento di realtà, senza pregiudizi nè romantici nè moralistici.

L'esperimento è più riuscito nella parte che riguarda i limiti e il metodo della regia. E' riuscito meno, invece, nella parte che riflette la linea e lo sviluppo narrativo, e cioè nella sceneggiatura vera e propria, che offre qualche incertezza nella ripartizione dei movimenti e del tempo, e lascia vagare ai margini della scena un alone di sentimentalismo incancellabile. Questo alone bagna la recitazione della Harris senza alternarne in nulla la precisione, la riservatezza e la efficacia - la delicata pertinenza. Intorno al testone di Anthony Quinn, più commovente del solito perchè più sfigurato, l'alone tende a trasformarsi in un'aureola; soprattutto all'ultimo, dove la corona di piume è con troppa evidenza il simbolo ironico d'un martirio incomprensibile.

La luce più giusta, di tono e calore, è quella che cade sul manager, il personaggio più vero. L'attore Jack Gleason, che ha saputo esprimere con naturalezza l'ambigua vitalità d'un carattere moralmente fiacco, ma non odioso, è la seconda rivelazione del film, una delle poche negli annali dell'ultimo cinema americano.

ATTILIO RICCIO

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

UNA TEORIA DEL DRAMMA

IL LIBRO di Peter Szondi *Teoria del dramma moderno,* recentemente pubblicato da Einaudi con una lunga introduzione di Cesare Cases, è uno dei più sbagliati, crediamo, fra quanti su tal tema sian stati scritti o potrebbero esser scritti. Ciò non toglie che sia interessante: prima di tutto perché sostiene una tesi ben determinata, e questo, nella sciatteria e confusione attuali, è di per sé un merito; e poi in quanto, sbagliato com'é, contiene non poche osservazioni suggestive, le quali, unite alla tenacia con cui è sostenuta la tesi, costituiscono un irresistibile invito alla confutazione, e quindi alla riflessione.

La tesi di Szondi è, in breve, che tutta l'evoluzione del teatro moderno, da Ibsen a Strindberg, a Cechov, a Pirandello, conduce logicamente al teatro "epico" di Brecht, in quanto già in Ibsen, e poi sempre più chiaramente negli altri, la forma "drammatica" (la quale, secondo Szondi, è una creazione del Rinascimento) entra in contrasto con una sostanza che non è più drammatica, ossia basata sul conflitto *fra* i personaggi, ma "epica", e cioè in sostanza fondata su una "storia" data più o meno apertamente dal drammaturgo stesso a esempio e illustrazione di una sua idea o tesi. Il teatro "drammatico" è basato sul dialogo, quello "epico" su una successione di monologhi che rispecchiano ognuno un aspetto dell'idea o tesi del drammaturgo. Così, il teatro "drammatico" è fondato sull'"obbiettività" della situazione e l'assenza del drammaturgo dalla scena, quello "epico", invece, su una decisa "soggettività" e un diretto partito preso. Nel teatro drammatico, poi, lo spettatore è da una parte completamente separato dall'azione, dall'altro messo in uno stato di suggestione tale da identificarsi di volta in volta con ciascuno dei personaggi; nel teatro "epico", al contrario, la separazione fra scena e spettatori è abolita, ma appunto per questo ogni "immedesimazione" dello spettatore con l'illusione teatrale è esclusa. E così via, seguendo in sostanza il noto schema di Brecht: non pedissequamente, tuttavia, ma con una certa sottigliezza.

Il tentativo di Szondi è in realtà quello di servirsi della teoria di Brecht per definire in termini non crudamente ideologici la differenza fra il teatro classicista, barocco, razionalista e infine "borghese" iniziato nel secolo decimosesto e quello così evidentemente diverso nato con Ibsen. Ma è proprio qui che la sua tesi mostra la sua debolezza.

Cominciamo con l'osservare che la distinzione stabilita da Szondi sulle orme di Brecht non dà conto alcuno del teatro greco: "drammatico", o "epico", o che cos'altro, il teatro greco? Certi oscuri accenni di Szondi alla differenza fra Sofocle e Ibsen, in quanto il primo, nell'*Edipo,* renderebbe presente il passato attraverso la coscienza di Edipo, mentre i drammi del secondo avrebbero per tema un "ritorno del passato" irrappresentabile in termini drammatici, non aiutano a rispondere. E bisogna aggiungere che egualmente oscuro, rimane, nella classificazione di Szondi, il posto del teatro elisabettiano e di quello spagnolo.

Una tesi che lascia fuori tanta parte della nostra tradizione teatrale è, ci sembra, di quelle che, come si dice, si giudicano da sé, ossia cadono a prima vista.

Noi, per conto nostro, preferiamo tenerci al fatto che "dramma" è parola greca, giunta dai Greci fino a noi per distinguere precisamente la forma teatrale da quella epica, lirica, o narrativa, e serve bene allo scopo, mentre l'espressione "teatro epico" è evidentemente ibrida e intrisa di quelle intenzioni confuse e confusionarie caratteristiche di un'avanguardia politico-letteraria che dovrebbe aver fatto il suo tempo, visto che data ormai da più di trent'anni.

Ma non si rende giustizia al nostro autore se non si dà qualche esempio di come egli, nel suo discorso, passi da osservazioni molto giuste a conclusioni volute unicamente dal partito preso in partenza. Eccolo, per esempio, a osservare che il tema di *Gian Gabriele Borkman* (e in realtà di tutto l'Ibsen maturo) è "la vita passata, sciupata, rovinata". Al che, Szondi osserva con Lukàcs che questo non è tema di dramma, ma di romanzo, e non può assolutamente stare nelle dimensioni della *pièce bien faite* assunta da Ibsen come suo mezzo di comunicazione; quindi, ecco spuntare in Ibsen l'elemento essenziale del "teatro epico", che è, per cominciare, il venire in primo piano della soggettività e l'impossibilità di conflitto drammatico in senso proprio, in quanto l'azione esterna non fa tutt'uno con quella "interiore", ma ne è soltanto, per così dire, il guscio.

Sembra giusto, ed è radicalmente sbagliato. Infatti, che Ibsen si servisse deliberatamente di una forma che egli stesso sapeva artificiosa, e che nei suoi drammi l'azione reale sia sempre quella passata, non si vede perché ne faccia di lui un poeta "epico". Ibsen è precisamente il drammaturgo che mette l'individuo di fronte a quella specie alquanto terribile di Nèmesi che è il ritorno del passato. In questo, e nella fermezza con cui affrontano la rivelazione della verità su se stessi, gli eroi di Ibsen non sono lontani da quelli di Sofocle, e da Edipo in particolare.

Certo, la verità che si rivela a Gian Gabriele Borkman, a Rosmer, a Hedda Gabler, a Nora, a Ellida è d'ordine interiore, in un certo senso (ma solo in un certo senso: nel senso che richiederebbe l'abbandono lirico al quale precisamente Ibsen si rifiuta), non rappresentabile. Ma il fatto è che, se anche a prezzo di pesantezze e storzature, Ibsen questa verità riesce a *rappresentarla.* Le sue grandi agnizioni, il ritorno di Rebecca in *Casa Rosmer,* l'apparizione della fanciulla in *Solness,* il ritorno del marinaio nella *Donna del Mare,* il colloquio fra la signora Alving e il pastore Manders in *Spettri,* il confronto finale fra Nora e il marito in *Casa di bambola,* sono scene drammatiche all'altezza delle più forti che abbia il teatro europeo.

E' d'altra parte vero che i finali tragici di Ibsen sono in certo senso inutili: la tragedia era già avvenuta nel "ritorno del passato", nel riconoscimento della "vita sbagliata", e non c'é bisogno della pazzia di Osvaldo, della caduta di Solness dalla torre, del suicidio di Rosmer e di Rebecca, per farci sentire quel che Ibsen vuol farci sentire: l'orrore di una vita falsificata. Bastava il confronto fra i personaggi.

Anche più vero è che il tema profondo di Ibsen: quello dell'individuo che vuol essere integralmente se stesso non è, per sua natura, drammatico. Quello che è drammatico, e ibseniano, è l'urto diretto fra questa aspirazione e un mondo borghese implacabilmente ottuso. Ma il tema, per sé preso, è tema di romanzo: il gran tema del romanzo europeo, l'individuo alla ricerca di se stesso in una società che lo accetta solo falsificato. Quando Balzac, molto opportunamente citato da Szondi, dice: «*Nous mourrons tous inconnus*», egli esprime il sentimento profondo dell'uomo cittadino, il quale sa di non aver avuto modo di far riconoscere dagli altri la propria natura di *rivelarsi.*

Questo, che è tema essenziale del romanzo, è anche il gran tema della letteratura moderna fino a oggi, lirica compresa: l'uomo in situazione falsa rispetto a se stesso e agli altri, impersuaso, indifferente, "alienato", quindi capace di una sola morale: quella morale dell'ambiguità di cui Brecht sarà l'ambiguo banditore.

Correlativa di questa situazione è l'aspirazione (tipicamente ibseniana, ma in fondo altrettanto tipicamente stendhaliana) dell'individuo a essere integralmente se stesso. E' questa, un'aspirazione psicologicamente, moralmente e intellettualmente contraddittoria, in quanto può condurre sia alla purezza eroica che all'egocentrismo frenetico e alla frenetica falsificazione di sé, e in sostanza minaccia di riprodurre sempre di nuovo l'ibseniano ritorno del passato vendicatore, giacché comunque si ribelli e si tramuti, l'individuo non può essere che *per* gli altri e *con* gli altri: "eroe" o "maschera", ma parte di sé, sempre, e mai *se stesso* in assoluto, che è un mito impossibile.

E' da un tale punto di vista, ci sembra, che si può criticare l'ibsenismo (e non solo l'ibsenismo), per giungere, fra l'altro, a veder più chiaro nella condizione attuale della drammaturgia. Ridurre la questione al contrasto fra "teatro drammatico" e "teatro epico" è rimpicciolirla davvero troppo.

NICOLA CHIAROMONTE



Roma. Virna Lisi in tubino di pelliccia. PAOLO DI PAOLO

MUSICA

LE ROSE DI SAINT-SAËNS

SAINT-SAËNS era organista a Parigi, alla chiesa della Madeleine, nel cuore più profano della *Ville Lumière* e, suonando l'organo, aveva non molto lontano da sé, alla sua sinistra, il teatro dell'Opéra. Raccontano di lui che, essendo una volta rimasto fino a tarda notte nella chiesa deserta, mentre nel vicino teatro si eseguiva un'opera del suo maestro Halévy, ebbe l'impressione che per qualche conduzione sotterranea, l'eco dell'orchestra e delle voci giungesse fino a lui e, salendo per le canne dell'organo, si mescolasse al severo contrappunto di un corale di Bach, che egli stava suonando.

Sarebbe nato così il primo germe di quel "Sansone e Dalila" in cui sembra veramente che la musica sacra comunichi con quella operistica attraverso un *boulevard* parigino. Noi ci guarderemo bene dalla irriverenza di quell'amico di Berlioz che definì quest'opera « un oratorio da café chantant », in cui l'odore del pasciulì si mescola a quello dell'incenso: ma pensiamo che la carta da musica che adoperava Saint-Saëns, doveva avere in filigrana un organo dalle grandi canne, abbracciato da sinuosi tralci di rose rampicanti e di convolvoli.

Se questa partitura conserva dei pregi innegabili (e, più che la potenza di Milton, un dorato riverbero da "Légende des siècles" victorughiana), possiamo, però affermare che essa non disse una parola nuova nel 1877, e tanto meno la dice oggi nel 1963. In cambio usufruisce di un piacevole riflesso dalle ribalte della *belle époque,* e si può ascoltare con l'interesse con cui si visiterebbe una mostra retrospettiva del gusto floreale e liberty nella musica *fin-de-siècle.* Saint-Saëns era, del resto, un cuoco abilissimo nel cucinare la sua *suprême* di stili di varia provenienza; molto risentiva del primo Wagner, specie del Tannhäuser e del suo "bell'astro incantator", ma non meno in lui vibrava il pedale religioso e organistico, la grande tematica dell'eroismo biblico che discendeva da Haendel, ma per lui soprattutto da Mendelsshon, con cui ebbe in comune il grande amore per Bach. In quest'opera si possono perciò distinguere due filoni: quello delle rose e dei convolvoli che esprime florealmente la lusinga erotica, la seduzione di Dalila con melodie francesi divenute famose in tutti i salotti d'Europa come *"Printemps qui commence";* e poi quello dell'organo, che si avvicina contrappuntisticamente al genere dell'oratorio, per esprimere la forza religiosa con grandiosi affreschi corali e fugati o con il biblico lamento di Sansone cieco legato alla macina: "eyeless in Gaza". Un altro elemento, specie nell'ultimo atto, è l'impiego insistito di folclore arabo, che già preannunzia il Bolero di Ravel. E l'analisi potrebbe ancora continuare, estendendosi ad alcuni accenti verdiani.

L'interesse attuale di questo spartito, andato ora in iscena al Teatro dell'Opera, rivive un momento di fortunata ripresa per merito di Mario Del Monaco. E' noto che l'insigne tenore, preso da irresistibile ammirazione per il personaggio di Sansone (un atleta ammira l'altro), lo ha studiato a fondo, ridimensionandolo in grande formato vocale, secondo i più tipici slanci dei suoi mezzi canori: e ne ha fatto un suo sbuffante cavallo di battaglia, con cui ha galoppato anche sui flutti dell'oceano fino alle Americhe. Se Sansone è stato un eroe della forza, nessun ruolo poteva andare meglio per Del Monaco che è un eroe delle corde vocali. Formidabili corde! Esse ci ricordano quelle con cui fu eretto l'obelisco neroniano sulla Piazza di San Pietro e in qualche momento ci siamo trattenuti anche noi dal gridare: "Acqua alle corde". Si tratta dunque di una impegnatissima interpretazione, tutta tesa in un solo primo piano abbagliante: diverso apprezzamento invece potrebbe fare chi desiderasse anche effetti di chiaroscuro e di mezza voce, con un gioco prospettico di piano vocali più variati e morbidi. Partendo da tali esigenze, Del Monaco potrebbe addirittura sembrare l'antipodo del personaggio di Sansone, quale lo aveva concepito Saint-Saëns come tono complementare della sua delicata pittura di pastello. Non si può comunque discutere l'eccezionale successo personale che il tenore Mario Del Monaco ha ora fondato sul blocco granitico di questa sua interpretazione.

Dire poi tutto il bene che merita come equilibrio ed intensità la creazione che Giulietta Simionato ha fatto del personaggio di Dalila, non è cosa facile, poiché la femminile figura biblica ne riceve una espressione vivente, sia dal punto di vista vocale che scenico, con una particolare vibrazione nella scena di seduzione del secondo atto. Altro interprete di magnifico rilievo è il baritono Giangiacomo Guelfi, che crea un personaggio sacerdotale tutto fuso nel bronzo. Completa questo quartetto di voci fuori del comune l'armonioso Plinio Clabassi nel ruolo di Abimelecco. (Abimelecco è la traduzione italiana, spaventosa, del francese Abimelech, - come del resto il "Télémaque" di Fénelon diventò in italiano, non meno orrendamente, "Telemacco" nell'opera di Gluck. Purtroppo con un effetto simile, il celebre inizio *"Printemps, qui commence"* è divenuto in italiano "April foriero"; ma a tutto ha resistito l'accento femminile di Dalilà, che è stato giocoforza mantenere per ragioni metriche. Peraltro Del Monaco canta il Sansone anche in francese e con grande guadagno).

Al prestigio artistico e musicale di questa esecuzione ha poi conferito una singolare nobiltà e finezza la direzione del maestro Franco Capuana per il bel suono dell'orchestra e la trasparente resa della partitura. Chi ricordi il crescendo orgiastico che Victor De Sabata imprimeva al finale dell'opera con qualche rinforzo personale, non potrà aver notato la differenza dello stile obiettivo e discreto di Capuana. Merita elogio la buona fusione dei cori di Gianni Lazzari. Garbate e decorose le danze: disuguali invece le scene e non tutta allo stesso livello la regìa, riuscita molto meglio nel grande quadro statico, soffuso di leggendaria bruma, degli Ebrei al I atto che non nella scena d'amore al II atto, con paesaggio piuttosto caprese ó nel crollo finale delle carabattole ove non è facile trattenere le risa. Il bilancio di questa recita presenta ad ogni modo un margine largamente attivo e le accoglienze sono state di particolare festevolezza.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

IL CONTROLLO DEL SESSO

IL PROFESSOR Chapman, che nel seguito del film sarà anche denominato più brevemente "il maestro", ha preso l'opportuna risoluzione di percorrere le spiagge della California a fini scientifici e umanitari, accompagnato da un giovane "scrittore" di recente convertito alla sessologia e divenuto il più zelante tra i suoi discepoli. Nelle due pubblicazioni che lo resero a un tratto illustre e onorato in tutti i paesi dell'America, e forse del mondo, il Maestro aveva promesso ai bravi cittadini e alle oneste cittadine la liberazione dagli spiriti maligni, e annunciato il ritorno alla salute erotica. Ora viene a costatare personalmente i risultati dei primi studi e a svolgere nuove e più approfondite indagini sulle condizioni sessuali della donna coniugata in provincia.

Questo futile censimento, fatto di schede incomprensibili e di interrogatori agghiaccianti, finisce per somigliare al vecchio giuoco di società, che pretende dai presenti le confessioni le più crudeli e mette in mostra soltanto le loro più retoriche fantasie. L'unico profitto di tanta confusione di idee, per il giovane assistente, è una conoscenza un po' meno casuale del solito con Jane Fonda vedova giovanissima e quindi, fatalmente, consolabile. Ma la storia di Jane non è la storia romantica della solitudine: è la storia naturalistica della frigidità. Il suo problema non è di non saper vivere sola; al contrario, è di non saper vivere in compagnia.

Claire Bloom è l'altro campione, di segno opposto, che produttore e regista hanno prelevato in California per la loro inchiesta cinematografica sulla *Sessualità.* A differenza della Fonda, ancora carica di ambizioni troppo giuste, la Bloom è pervenuta a quel grado di maturità che permette di considerare sbagliato ogni genere d'ambizione. La sua maniera di recitare una parte, ingrata per principio, non potrebbe riuscire più convincente. Neanche quello della ninfomane candidata al suicidio, si può dire un personaggio originale: ma Claire Bloom lo fa verosimile d'una verosimiglianza fredda e sconcertante, senza velature patetiche: come la triste natura delle cose vuole che sia.

Il caso di Shelley Winters è senza dubbio il più grave, anche perchè appare il più polveroso in confronto agli altri già abbastanza risaputi. Affetta da un bovarysmo assolutamente giustificato ma irrimediabilmente americano, la sventurata commette l'errore di scegliere il suo Rodolfo nel castello dell'arte televisiva, nella figura di un regista assai corrente; e l'opzione risulta subito così squallida che nessun cattivo comportamento, neppure sessuale, serve a trasformarla in un'avventura drammatica. Il perdono del marito, che ha l'aria sfiduciata d'un bottegaio di Campo di Fiori, e la contrizione della quarantenne infedele sono, purtroppo, inevitabili.

Glynis Johns, per ultima, si applica a mettere in caricatura, tra le diverse sue amiche diversamente angosciate, la borghese colpita dal benessere economico e dal clima estetizzante del '62. La sua superficialità sfiora l'idiozia, e una completa mancanza di nozioni elementari le impedisce di capire che il discobolo di Mirone non è mai stato l'amante ideale per una donna, in nessun tempo. Disgraziatamente, la sua divagazione sessuale, priva d'ogni seria conseguenza, è anche priva d'ogni passeggero divertimento.

A conclusione delle sue lunghe e meticolose ricerche, mentre l'assistente costringe a proprie nozze la frigida immaginaria, il Maestro ci informa che nei territori da lui visitati l'ottantasette per cento delle coppie legittime gode di un commercio interno affatto soddisfacente sotto i molteplici aspetti del programma sessologico. In questo campo l'America lascia, dunque, sperare molto più che nel campo cinematografico. Il film, tratto da un romanzo di grande tiratura, *The Chapman Report,* che i nostri lettori non sfoglieranno forse mai, è stato nondimeno prodotto da Darryl Zanuck e diretto da George Cukor.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Alinari per la Fotografia

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

JOYCE SULLA SCENA

New York, *gennaio*

IL POSTO di massimo onore, fra gli spettacoli di teatro newyorkesi, spetta senz'altro a *The Coach With The Six Insides*, che è, incredibile a dirsi e mirabile a vedersi, una riduzione teatrale di *Finnegans Wake*, concepita e diretta (*off Broadway*, naturalmente, in un teatrino del Village) da Jean Erdman, danzatrice uscita dalla scuola di Marta Graham e moglie di Joseph Campbell, autore (insieme a Henry Morton Robinson) di una famosa "chiave" per la lettura del gran criptogramma joyceano.

Come lei stessa ci ha raccontato, l'idea di uno spettacolo basato su *Finnegans Wake* venne alla signora Erdman nel 1954. A tutta prima, lo concepì come un seguito di danze sul tema di Anna Livia Plurabelle: dal momento che Anna Livia è insieme *la* donna e una miriade di figure femminili, ne sarebbe potuto risultare - così pareva - uno spettacolo assai vario. Senonchè, appena cominciò, con l'aiuto del marito, a scrutare il testo, la signora Erdman si accorse che mentre era impossibile staccare il tema di Anna Livia dagli altri che s'intrecciano, intricano e addensano nel libro, era poi anche impossibile ridurlo a pura danza, amputarlo della sua essenza, che sta nel gioco inesauribile delle parole.

Per un po' di tempo, Jean Erdman cercò di risolvere la difficoltà in vari modi, ossia di salvare la idea di una serie di danze. Ma alla fine, come essa dice, dovette semplicemente arrendersi all'affollarsi prepotente attorno a lei non di parole, d'ombre e di ritmi, ma di veri personaggi i quali non le permettevano in alcun modo di primeggiare. Il risultato fu uno studio del problema durato otto anni, a conclusione del quale, con l'aiuto di Joseph Campbell, la signora Erdman riuscì a ricavare dal libro uno *script* che ne è come una sezione trasversale: *The coach With The Six Insides*. Il titolo è preso da uno *sketch televisivo* (uno dei molti) di cui è questione in *Finnegans Wake*, e potrebbe letteralmente tradursi "La carrozza con i sei interiori", che in Joyce è un modo d'indicare il libro medesimo, il quale ha cinque personaggi principali, più l'eroe onnicomprensivo e onnipresente, HCE.

Tema dello spettacolo immaginato da Jean è, naturalmente, l'evento centrale di *Finnegans Wake*: il peccato di HCE, successore postdiluviano del gigante Finnegans di cui il libro significa la veglia funebre e forse la resurrezione, o il *recorso*, come dice Joyce; c'è poi la rivalità dei due figli di HCE, Shem il Pennino e Shaun il Postino; e infine, dominante fra tutti, il tema di Anna Livia Plurabelle nelle sue principali incarnazioni di Penette-Isotta-Giulietta (la Figlia-Fanciulla), della Serva-Popolana-Irlanda (la Moglie), e infine di Eva-Lilith-Liffey e Anna Livia essa medesima, donna eternamente sfuggente, fiume eternamente fluido e vita eternamente fugace.

Detto il che, si è detto ben poco, specie a chi non conosca il libro. Proviamo a dire un po' di più servendosi dell'eccellente nota scritta da Joseph Campbell per il programma:

«Tempo, la notte. Scena, l'interno della mente di un oste di Dublino, immersa nei sogni. Personaggi, i membri della famiglia del dormiente e un certo numero di suoi clienti... principalmente, i suoi due figli, in varie età passate, presenti e future; sua figlia, sua moglie e la serva. Tutti costoro tendono a coagularsi e a suggerire vari altri personaggi, umani, animali e soprannaturali, reali e leggendari, che hanno colpito la fantasia del dormiente. Questi è stato sconfitto a un'elezione a causa di voci che han circolato su un fatto alquanto ambiguo che sarebbe occorso una notte in Phoenix Park e riguarderebbe una coppia di balie... Nel sogno, la colpa si confonde con la colpa di Adamo... Sicchè le donne sono aspetti dell'unica Eva, tentatrice e madre di questo mondo peccatore e perciò vivo, mentre il dormiente è il Creatore, invisibile eppure onnipresente, responsabile ultimo e segretamente divertito di tutto l'enorme pasticcio.

«Sembra che tutto questo significhi qualcosa, come un sogno appunto, e come il mondo stesso. Ma che cosa?».

E', si potrebbe dire, questo *che cosa?* che Jean Erdman è riuscita a rendere visibile sulla scena, e ad animare di un brio incantevole. La prima cosa da dire del suo spettacolo, infatti, è che è di una gaiezza irresistibile: una sorta di *vaudeville* lirico che rende come non pensavamo fosse possibile a teatro la qualità essenziale della poesia di Joyce: la meravigliosa combinazione, in lui, dell'*humour* più sfrenato con la lirica più pura e aerea. Mai per un momento, durante i tre atti di questo *Funferal* (altra parola trovata da Joyce per disegnare il senso di *Finnegans Wake*, e qui non sapremmo tradurla meglio che con "Fanfarale"), avviene di domandarsi: «Che cosa significa?». L'essenziale, cioè l'*humour* lirico, è chiarissimo. E c'è poi il vero e proprio fatto magico, l'inatteso esilarante miracolo di vedere dalla parole di Joyce, della loro stessa oscurità e labirintica natura, sorgere i personaggi, evocati dalle parole, sì, ma al tempo stesso come liberati dalla prigione in cui il poeta aveva voluto rinchiuderli perché nessuno potesse giungere fino a loro senza essersene conquistato il diritto. Nella prigione delle parole, quasi come nei segretissimi ambulacri delle piramidi i tesori dei Faraoni, è come se Joyce avesse rinchiuso delle pure essenze vitali, delle potenze demoniche, voci della terra madre e incarnazioni della Natura universa.

Il miracolo compiuto da Jean Erdman (la quale così ha conquistato uno dei primissimi posti fra i registi contemporanei) è di aver dato corpo a queste essenze, a queste voci, a questi esseri favolosi e realissimi, inafferabili e corposi, che sono i protagonisti di *Finnegans Wake*. Quando, alla fine del terzo atto, ascoltiamo Anita Dangler (l'attrice che incarna in modo che non si può definire altro che splendido la Moglie-Serva-Popolana), dire quel brano di alta lirica (forse la più alta della poesia moderna) che è il canto di Anna Livia Plurabelle, donna inafferabile - fiume fluido - vita che muore e rinasce, al Padre-Oceano-Creatore e Distruttore di tutte le cose, quando dunque ascoltiamo quel brano detto e animato da quell'attrice, ci sembra davvero che il tesoro più profondamente nascosto della poesia di Joyce, l'affermazione dell'immortalità nella morte stessa, della gioia più esaltata nel dolore più inesorabile, il *Sì* assoluto detto alla vita e al destino, sorga dal sepolcro delle parole e delle credenze volgari dove giaceva sepolto per apparire dinanzi a noi come un fatto semplice e luminoso.

"Pura poesia", ha detto Meyer Schapiro, lo storico dell'arte, dello spettacolo di Jean Erdman. Noi diremo lo stesso.

Ci ha raccontato Jean Erdman che, alle prime prove dello spettacolo (prove durate sette mesi, dopo gli otto anni che aveva durato lo studio del testo), essa cominciò col dire agli attori: «In primo luogo, non crediate mai di capire *che cosa* significa il testo, perché il significato che crederete di aver trovato sarà nel caso migliore soltanto uno dei tanti che sono nelle parole. In secondo luogo, non crediate che ve lo possa spiegare io, il significato, perché io ne so quanto voi».

Parole di cui Joyce si sarebbe certamente rallegrato e che, comunque, convengono perfettamente a un testo quale *Finnengans Wake*. Ma, nell'ascoltarle, sembrò a noi che non convenissero solo a Joyce, bensì a ogni occasione in cui a teatro si tratti d'interpretare poesia e non parole trite. Giacché pare più che evidente che mai un regista o un attore debba pretendere di sapere che cosa significhi un testo, ma solo a quale ordine di significati esso si riferisca, a qual livello di coscienza, cioè, esso intenda iniziare lo spettatore. La singolarità, la mostruosità se si vuole, ma anche la grandezza di un testo come *Finnegans Wake* sta nell'intenzione deliberata di costringere il lettore moderno a leggere a questo modo, oppure andare al cinematografo.

NICOLA CHIAROMONTE



Kim Novak al telefono.

MUSICA

CONCERTI D'INVERNO

NEI GIORNI di grande freddo la musica si ascolta più volentieri e, all'Auditorio, perfino il focherello del clavicembalo ha raccolto intorno a sé un crocchio di ascoltatori, anche se non molto numerosi, attentissimi. Essi non si sono perduta una nota della clavicembalista svizzera Isabelle Nef, nel concerto del venerdì diretto da Fernando Previtali. L'interesse di questo programma consisteva nel presentare l'uno accanto all'altro Telemann e Bach, due protagonisti della musica tedesca del primo Settecento, l'uno sul versante della interiorità, l'altro su quello della mondanità. L'euforico Georg Philipp Teleman, pur avendo prodotto moltissimo e una musica chiara, piacevole, già quasi illuministica che lui stesso chiamò musica da tavola, *Tafelmusik* (così intitolando una sua raccolta), non ha però nemmeno l'ombra della spiritualità del grande Giovanni Sebastiano; e perciò dal tempo della grande rivalutazione di questo, venne messo in ombra. Oggi le concezioni artigianali ed estroverse della musica dovrebbero vedere in Telemann un loro precursore, ed infatti sta cominciando una sua nuova fortuna, con la grande edizione critica delle sue opere, curata da J. Ph. Hinnenthal, che è già arrivata al dodicesimo volume. Il suo concerto in la maggiore ora eseguito (terzo pezzo della prima parte della *Tafelmusik*) fece una magnifica figura ad apertura del programma, anche per l'ottima partecipazione del flauto Konrad Klemm e del violino Gennaro Rondino.

Dopo Telemann, si ebbe il 5° Concerto in fa minore di Bach e qui la clavicembalista Nef entrò in funzione, facendosi notevolmente ammirare. Isabelle Nef, già allieva di Wanda Landowska, è attualmente titolare della cattedra di clavicembalo del Conservatorio di Ginevra. A dire il suo valore basta la dedica al suo nome del Concerto di Frank Martin per clavicembalo e piccola orchestra. Il Concerto in fa minore di Bach è già di per sé un capolavoro, ma la interprete fu veramente alla sua altezza. Se dovessimo dire la verità, poche volte abbiamo sentito suonare così bene il clavicembalo, poche volte ci siamo così completamente riconciliati col suono di questo strumento. La poesia del clavicembalo, carica di ricordi, intrisa di tempo a rovescio, può essere nel mondo dei suoni ciò che la fiamma della candela è nel regno della luce. Non più adatta per illuminare, essa conserva però il fascino di una straordinaria evocazione e intimità; e quando Goethe nella famosa "Selige Sehnsucht", parla delle "notti d'amore, in cui una silente candela splende", in questo verso si può ancora comprendere tutto l'incanto del clavicembalo, come lo si ritrova, per esempio, nel Largo di questo Concerto di Bach. La Nef lo suona così bene da creare intera la suggestione e l'emozione cui accennavamo; essa dà una vibrazione così intensa e continua ad ogni nota da ottenere perfino quello che può considerarsi il paradosso del clavicembalo e cioè il suono legato. Completarono il programma il lodatissimo Concerto per clavicembalo di Falla, in cui lo strumento acquista un moderno valore di timbro, e il Divertimento per orchestra da camera del compianto Jacques Ibert, che fu per tanti anni direttore a Roma dell'Accademia di Francia a Villa Medici.

Non minore fortuna ha avuto il concerto di domenica diretto da Max Rudolf con una sala, questa volta, traboccante di pubblico. Rudolf, nato a Francoforte sul Meno, si è trasferito nel 1940 in America, dove ha diretto il Metropolitan e ora la Symphony Orchestra di Cincinnati. E' un direttore di valore, di cui forse non ci eravamo accorti abbastanza. Se ne è accorto ora il pubblico che gli ha decretato un calorosissimo successo dopo la Sinfonia in do maggiore n. 97 di Haydn, ma ancora di più dopo il Concerto in la minore di Schumann che ebbe a splendido interprete pianistico il giovane Jerome Rose, nato a Los Angeles nel 1938 e vincitore nel '61 del Premio Busoni che da quattro anni non era stato più aggiudicato ad alcuno. Egli ha ora eseguito il Concerto di Schumann in maniera trascinante, un po' come lo faceva Gieseking, dimostrandosi pianista di ardente sensibilità e nitida espressione. Egli ci ha dato di Schumann una interpretazione giustamente ultraromantica, culminata nei mirabili trilli alla fine del primo tempo. Ha una mano sinistra formidabile e un fraseggio sempre di parlante rilievo. Rose è allievo di Serkin e diremo che *si vede* anche in quel suo modo di ondeggiare con la persona sulla tastiera, come squassato dal demone del ritmo e a momenti scagliato via per la tangente fuori del seggiolino. Il suo successo pianistico è stato uno dei più notevoli della stagione dopo quello di Richter.

Completava il programma di questo concerto una novità dello statunitense David Diamond intitolata *Rounds*. Non è la descrizione di una partita di boxe, come la *Partita a pugni* di Vieri Tosatti, ma una composizione per archi che vorrebbe richiamare in vita con spiriti moderni il genere medievale del Rondello (figurarsi!), con un susseguirsi di entrate per canoni di vari strumenti ad arco. La composizione è divisa in tre parti, un Allegro vivace, un Adagio e un Allegro vigoroso: è un pezzo di effetto, piuttosto piacevole, anche melodico nella sua esteriorità, bene ritmato, un poco ovvio in più di un punto. Somiglia ad un "Moto perpetuo" o ad un "Ostinato" e il suo difetto è di ripetersi troppo sugli stessi disegni.

Il programma si chiuse con la sempre affascinante suite dell'Oiseau de Feu del primo Strawinski, in cui il direttore Max Rudolf fu ancora lungamente applaudito, più volte evocato sul podio dal pubblico che stentava ad abbandonare la sala.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

L'ORA DELLA FALSITÁ

LA RISOLUTA preferenza che il pubblico torna a mostrare per il film comico autorizza, prima d'ogni altra, la conclusione che il film drammatico sia diventato noioso. Una seconda conclusione, diversa sotto il riguardo tecnico è che il film noioso non abbia più nulla di drammatico per nessuno, e si riduca a una conferenza con proiezioni di questo o quell'autore di moda. La terza conclusione, più generale, è che dopo un decennio di stupidità televisiva tutte le gerarchie del gusto e dell'intelligenza sono state annullate nel cervello sempre meno chiaro degli spettatori; sicchè persino la scelta tra il divertente e il noioso riesce oltremodo difficile ai maggiori di 16 anni, e la vendita dei biglietti del cinema segue più rigorosamente che mai le leggi statistiche del caso. Un moralista avrebbe facile occasione di predire che il mondo del cinema crollerà presto, perchè metà di esso non sa di che cosa sia lecito ridere e l'altra metà non s'accorge di che cosa si debba piangere.

Una volta Brancati, rileggendo gli scritti crociani d'estetica, osservò con un leggero disappunto che il maestro aveva trascurato di definire il carattere nell'arte comica. Ne chiese a Carlo Antoni; ed ebbe una spiegazione più che precisa dell'apparente dimenticanza: la comicità non appartiene alla categoria degli impulsi pratici. Non si ha nessuna voglia di ridere dinanzi a una cosa bella e, se una voglia del genere sopravviene irresistibile, significa semplicemente che la sua bellezza non sussiste o non ci riguarda. E' vero che lo stesso discorso va fatto a proposito della pateticità e delle emozioni dolorose che sembrano inseparabili da certe forme di bellezza e sono, invece, associate esclusivamente alle nostre esperienze vitali. Di qui sorge naturale il dubbio, e più tardi la certezza teorica, che la stoffa quotidiana del cinema, con i suoi disegni elementari e i suoi colori vistosi, non sia intessuta propriamente d'intuizioni estetiche.

Nondimeno, rimane una varietà di gradazioni anche nella non-arte; che interessano direttamente il pubblico, e per via riflessa il critico, alla stregua delle altre serie di valori e disvalori morali, economici, tecnici, politici e censoriali. Personalmente, sono sempre tentato di credere che *The Importance of Being Earnest* sia non solo più divertente de'la *Pelliccia di visone*, ma soprattutto più *moderna* come forma di intrattenimento. Allo stesso modo non credo che si possa onestamente esitare tra il dialogo convenzionale del Vaudeville e quello altrettanto fattizio della Nouvelle Vague; il secondo non riesce a farci sorridere neppure quando prende il tono spento della più funebre elegia. Certo, è spiacevole per la critica esigente ed impegnata che la *Zia di Carlo* possa risultare più sopportabile persino di *Zazie dans le Métro;* ma bisogna convincersi che Zazie si rivela un mostro di comicità incompresa a confronto de'la bella Ippolita, che guadagna nella provincia i clienti perduti nelle grandi città.

La questione grave e vera non sta nelle attitudini del pubblico che oggi *vuol divertirsi;* è difficile pensare che in giorni od anni diversi sia esistito un pubblico propenso a qua'che cosa di diverso. Ma il fatto sta che il pubblico oggi si diverte con mezzi inferiori, più scarsi e più poveri di ieri, e domani con ogni verosimiglianza andrà verso il peggio. Se i produttori americani pretendono di farci passare la serata in una maniera squallida, possibilmente, quanto la televisione italiana, i produttori italiani si sono congiurati per dare al film comico nazionale quel carattere di assoluta piattezza, di perfetta distensione, di placida sonnolenza, che soddisfa sino alla vertigine la sempre crescente incuriosità del pubblico. Un gesto, un suono che racchiudono una suggestione delicatamente oscena sostituiscono bene il motto, la battuta, il paradosso brillante e internazionale. E gli attori più dotati e più vivi imparano a portare a spasso una maschera inutile come i bambini tristi portano al Luna Park il palloncino rosso legato al bottone del giacchetto.

ATTILIO RICCIO

Photo Paolo Lewin

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

BROADWAY E OFF BROADWAY

New York, *febbraio*

IL MOLTIPLICARSI dei teatrini *off Broadway* - fuori, cioè, dal quartiere dei teatri, ma fuori anche dall'organizzazione ufficiale del teatro newyorkese - ha fatto, nel corso degli ultimi dieci anni, di New York un centro teatrale secondo solo (e non sempre) a Parigi per prontezza d'interesse, vivacità di gusto e abbondanza di talenti. Dieci anni fa, nessuno avrebbe immaginato di poter vedere qui, messi in scena con grande successo, Beckett, Ionesco, Genet, Pinter, e Joyce.

Non è che, dieci anni fa, mancasse il pubblico capace di apprezzare tali autori, o non ci fossero registi e attori in grado di rappresentarli. C'era questo, e c'era anche, molto vivo, il bisogno di un teatro non asservito ai calcoli commerciali, e cioè non oberato dai costi proibitivi che rendono così pesante l'organizzazione del teatro di Broadway: il ricordo della Theatre Guild e degli altri interessanti tentativi di teatro "libero" che si erano susseguiti dal 1920 fino all'èra di Roosevelt rimaneva assai vivo, e non c'era persona interessata al teatro che non ne sognasse la resurrezione. Ma il sogno aveva subito le ali tarpate dal problema dei dollari: nessuna iniziativa teatrale non fondata sul calcolo del successo commerciale poteva resistere al peso delle esigenze dei sindacati dei lavoratori dello spettacolo, per cui ogni teatro, grande o piccolo che fosse, era tenuto a impiegare un certo numero di elettricisti, servi di scena e specialisti vari.

Materialmente, il teatro *off Broadway* è stato reso possibile dal compromesso cui sono addivenuti sia il sindacato dei lavoratori dello spettacolo che quello degli attori. Base del compromesso è la limitazione del numero dei posti a centonovantanove, per cui i teatrini del Village e d'altri luoghi periferici - son considerati locali di trattenimento e non teatri. In conseguenza, il numero degli operai addetti alla scena può esser limitato al minimo necessario, e attori ben quotati a Broadway hanno il permesso di recitare *off Broadway* per cinquanta dollari alla settimana, che è il minimo sindacale. Se lo spettacolo ha successo, guadagneranno naturalmente di più; ma questo è un altro discorso, perché col successo finanziario sorge di nuovo il problema delle esigenze dei sindacati.

Conclusione: dai cento o centocinquantamila dollari che rappresentano il costo iniziale medio di uno spettacolo di Broadway (costo che in genere viene sottoscritto a iniziativa del produttore dagli *angels*, o azionisti dell'impresa), si scende, *off Broadway*, a venti-trentamila, che son sempre una sommetta, ma riportano l'iniziativa artistica in limiti, diciamo così, umani. Il rischio diventa di nuovo possibile, mentre *in teoria* uno spettacolo di Broadway non può rischiare il fallimento. Questo fa dire a uno degli uomini di teatro più sperimentati e, insieme, spregiudicati di qui, Harold Clurman, critico della *Nation* e lui stesso produttore e regista, che il teatro *off Broadway* era comunque una necessità, giacchè il numero di commedie che potevano affrontare i costi e i calcoli di Broadway stava diventando sempre più ristretto.

Il teatro di Broadway, nella sua organizzazione, nella concezione che lo guida, nei gusti del pubblico che lo frequenta è, infatti, un'assurdità: il teatro ottocentesco per la "classe media" ridotto all'assurdo.

L'assurdità comincia col fatto che è, quello di Broadway, un teatro concepito per dieci milioni di persone. I quali dieci milioni sono poi la massa più eterogenea, più "media" e al tempo stesso più imprevedibilmente diversa, che abiti un agglomerato urbano. Uno spettacolo calcolato in modo da dover piacere a una *cross section* sufficiente di questa massa deve obbedire per postulato a criteri di gusto del tutto statistici, i quali non possono avere che un rapporto di pura coincidenza con una qualità artistica qualsivoglia. Per dirla con maggior precisione, i criteri artistici, se ci sono, devono essere imposti a questa massa di spettatori probabili *con la forza*. Una volta, a costoro, s'imponevano Shakespeare, o magari Shaw. Oggi, a parte il fatto che non ci sono più, a Broadway, attori capaci d'interpretare le grandi parti di Shakespeare, il prestigio del classico non basta: ci vuole quello della moda, dell'avanguardia, dello scandalo. Si hanno per questa via fatti alquanto enigmatici come il successo, sei anni fa, a Broadway, del *Godot* di Beckett diretto da Herbert Berghof. Oppure, meno enigmatico perchè quasi interamente spiegabile con il prestigio snobistico d'ogni cosa inglese, c'è il successo attuale di uno spettacolo di *night club* sofisticato come *Beyond the Fringe*, che passa certamente sopra le teste di otto spettatori su dieci, e per di più si dà in una di queste orribili sale di teatro di forma bislacca e angosciosa, dinanzi a milleduecento persone, invece delle cento-centocinquanta raccolte attorno a una piccola scena, come uno spettacolo simile assolutamente vorrebbe. Ma, senza dubbio, la voce è corsa che qui ci si prende gioco della famiglia reale inglese, del Primo Ministro Macmillan, della religione anglicana e persino del Padreterno britannico; quindi, per avere un biglietto bisogna prenotarsi due mesi in anticipo.

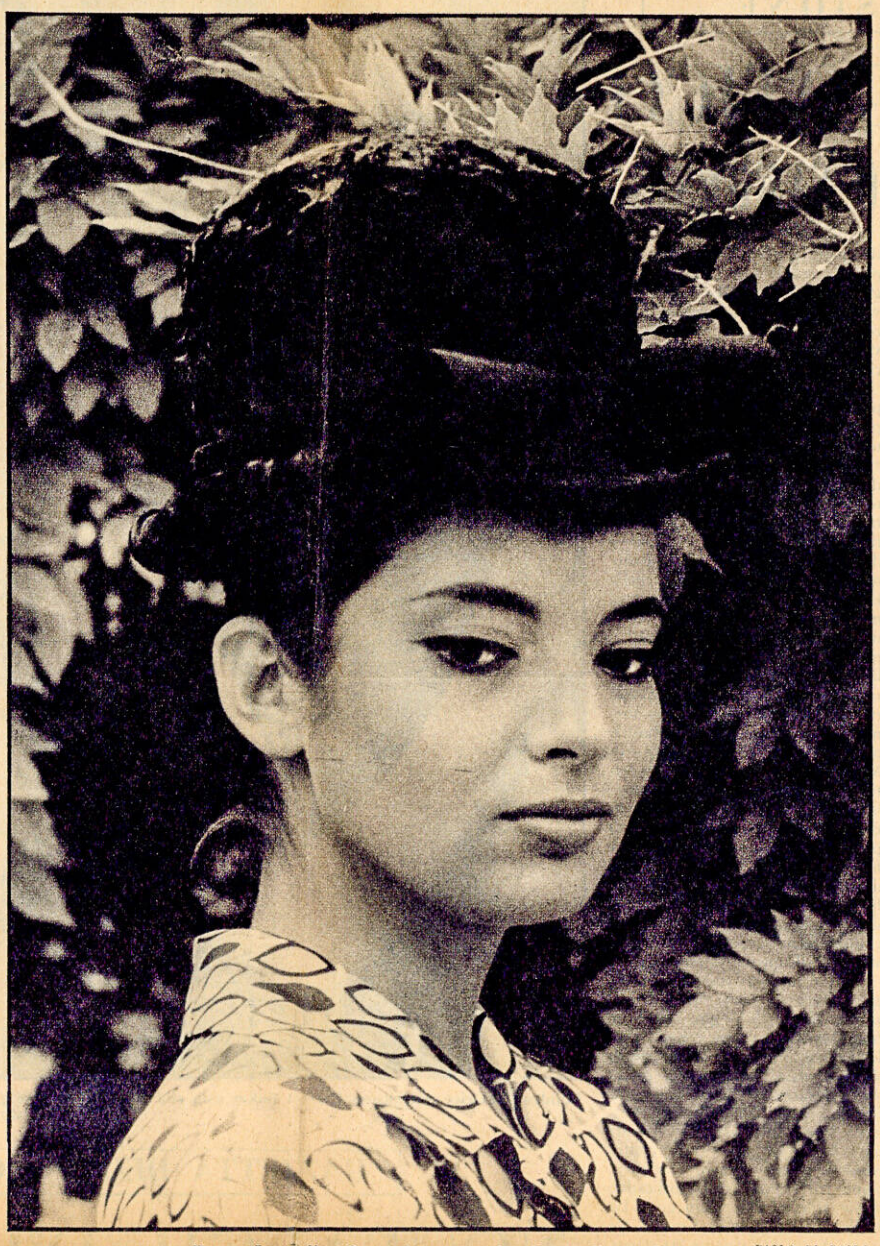
Ma, naturalmente, il vero e tipico successo di Broadway è ancora quello della *musical comedy*. La quale, quando è concepita e messa in scena con fantasia e gusto, è veramente un successo di massa, nel senso che finisce per attirare anche il pubblico più difficile. Più di un intellettuale americano (e fra questi Francis Fergusson, l'autore di *Idea di un teatro*) vi dirà che, Broadway o non Broadway, ci sono due tipi di spettacoli capaci di ottenere un vero stile, in America, e sono il *musical* e il balletto; a parte questi, non rimangono che i film *western* e lo stile realistico proprio del teatro di Broadway e di quello *off Broadway* egualmente.

Il quale stile realistico, aggiunge Francis Fergusson, è la vera maledizione del teatro americano, non scongiurata affatto, anzi in un certo senso aggravata, nelle messinscene *off Broadway*. Osservate infatti, dice Fergusson, l'effetto di spettacoli come la famosa e certo interessante *Connection* di Gelber, gran successo di Judith Malina e del Living Theatre: Gelber pretende di ottenere effetti pirandelliani di confusione fra scena e pubblico, e di portare il teatro nella sala provocando una reale, ambigua angoscia alla vista dei tormenti infernali dei suoi drogati. Ma quello che realmente avviene è l'inverso: gli effetti realistici sono, sulla scena, talmente violenti, che il palcoscenico diventa un luogo di realtà sordida e soffocante, e, tra scena e platea, lo spettatore non ha più scampo, dovunque lo perseguita lo stesso senso di una realtà ottusa e cieca. Che è esattamente il contrario di quel che Pirandello voleva ottenere con l'idea del "teatro nel teatro", il cui senso sta tutto nell'intenzione di far apparire una buona volta irreale e infida quella "realtà" di cui si pasce e si vanta l'uomo medio razionale.

Noi daremmo per conto nostro piena ragione a Fergusson. Il teatro *off Broadway* è vivo e interessante, e non è senza emozione di simpatia che il viaggiatore italiano, passeggiando la sera per le strade di Greenwich Village, nota non solo a ogni angolo un teatrino, ma anche in ogni caffè, caffeuccio o taverna annunziato uno spettacolo di qualche sorta. Questo bisogno di teatro, cioè di comunicazione immediata e festosa, nato com'è dalle viscere della metropoli più dura e esorbitante del mondo, è di per sè un fatto bello e commovente. Ma ciò non toglie che, a parte il mirabile *Coach with the Six Insides* di Gene Erdman, *The Hostage* di Brendan Behan, messo in scena da Joan Littlewood e recitato in gran parte da attori inglesi, non abbiamo notato, negli spettacoli *off Broadway*, uno stile di recitazione sostanzialmente diverso da quello che vige a Broadway, ma solo un'esasperazione realistica del realismo convenzionale.

Questo ci sembra in sostanza la debolezza fondamentale del nuovo teatro newyorkese. Come, infatti, può essere vitale un teatro che non fonda e propugna un suo stile?

NICOLA CHIAROMONTE



Roma. Jacqueline Sassard con una bombetta di astrakan. PAOLO DI PAOLO

MUSICA

FRA ROSSINI E BELLINI

NEL GIRO di nemmeno una settimana, l'attivissima stagione al Teatro dell'Opera ci ha presentato la Cenerentola di Rossini e la Sonnambula di Bellini, il che non è dire poco. La Cenerentola è stata allestita in una edizione di bel riilevo, cui sono arrise accoglienze di lieto successo: questo "melodramma giocoso" mi pare cominci ad avere una nuova fortuna di critica e di piacimento, che quasi se la batte con quella del Barbiere, come lo dimostrano le tre riprese che, solo qui a Roma, se ne sono avute con la presente, dal 1945, in cui ne ricordiamo una esecuzione al Teatro Quirino, diretta da Mario Rossi. La migliore fra tutte fu poi quella diretta nel 1955 da Vittorio Gui all'Opera, con Juan Oncina, Sesto Bruscantini e Giulietta Simionato, - che ne è stata anche questa volta la protagonista incantevole, con Gino Sininberghi, Paolo Montarsolo, Afro Poli, oltre alle due sorelle cattive, Clorinda (Mafalda Micheluzzi) e Tisbe (Fernanda Cadoni). Dalla concentrazione equilibratissima del maestro Franco Capuana, classica di misura e di ritmi, e dalla esecuzione in genere, bene messa a punto e nitida, possiamo dire che essa è stata tale da permetterci di gustare ogni pregio della splendida partitura, meglio di quanto non accade, delle volte, con l'ultimo atto del Barbiere di Siviglia, che degenera in un confuso bailamme. Eppure nella Cenerentola non mancano impervie difficoltà vocali, anche per il continuo canto gorgheggiato, trillato, picchettato ecc., e per la complessa polivocalità dell'opera che, come un nuovo Anfiparnaso dell'Ottocento, riccamente madrigalistico, si presenta con un succedersi di duetti, quartetti, concertati, culminanti nello stupendo Sestetto "Questo è un nodo avviluppato", pezzo sorprendente di scrittura a più voci, magistrale di stile supremo e popolare di genuina vena sempre risgorgante. Costruito con un lampo di genialità, esso si articola in tre parti e costituisce una piccola sinfonia vocale, conchiusa con un tipico crescendo rossiniano. Quando si nominano i più famosi pezzi d'assieme, accanto al Quintetto del Rigoletto o dei Maestri Cantori, non si dimentichi il Sestetto della Cenerentola che non ha da sfigurare.

Notevole è inoltre il libretto di Jacopo Ferretti, amico e familiare del Belli, libretto che mi pare vivacissimo e qua e là insaporito di belliano sale, vivace per varietà metrica, gustoso per invenzione. Da menzionare anche la canzone iniziale di Cenerentola, "Una volta c'era un Re" col suo andamento quasi da *Lied* ("Es war ein König"), con cui subito si intesse nella partitura del Pesarese un curioso filo fiabesco, un filo di quel nord per cui lo soprannominarono "il tedeschino", che corre misterioso sotto sotto lo spartito, con echi della Pastorale di Beethoven e non so quale vaga aura da Flauto Magico, il cui basso Sarastro è forse qui adombrato nell'altro basso, il filosofo Alidoro. Altra pagina genialissima, la scena corale della cantina, vero e proprio Intermezzo fra i due atti, nel gusto degli Intermezzi settecenteschi.

Minore spazio abbiamo ora da dedicare alla Sonnambula di Bellini; e in esso non possiamo restringere il lungo discorso che ci sarebbe da fare per un confronto fra l'estatico lirismo, lunare, pateticamente elegiaco, linearmente melodico di Bellini, e l'argento vivo del polifonismo rossiniano, la cui irresistibile solare vitalità, forse, sfida meglio le intemperie del Tempo e il mutare dei climi da secolo a secolo. In questa edizione la parte della protagonista doveva essere cantata dal soprano Emilia Cundari, ben nota concertista e stilista del bel canto, di cui abbiamo ancora nell'orecchio una limpida interpretazione nella Juditha thriumphans di Antonio Vivaldi; ma per sopravvenuta indisposizione, il suo ruolo è passato all'ultimo momento ad Anna Moffo, quando già tutta la rappresentazione col tenore Alfredo Kraus, il basso Plinio Clabassi, Leila Bersiani e gli altri, era stata forse diversamente organizzata e centrata dal valoroso direttore Umberto Cattini, sopra un altro asse vocale. Fatto è che l'improvviso cambiamento della protagonista ha prodotto un certo generale squilibrio; dove, peraltro, non hanno mancato di rifulgere le ben note qualità, sia sceniche sia vocali, della prestantissima Moffo, ammirevole particolarmente nelle mezze voci, nei delicatissimi sospiri, quasi raggi lunari filati nell'ugola, e in tutti gli ardui artifici vocali di cui è maestra con una scuola provetta: meno, forse, nei passi dove la melodia belliniana richiede il flusso continuo, non disarticolato e policromo, del pieno timbro, dell'omogeneo e intenso volume. Così nella famosa pagina "Ah, non credea mirarti", l'unità vocale e sentimentale del tono è stata come franta in tanti preziosi frammenti, ognuno mirabilmente sfaccettato, ma singolo: si è avuto insomma un *collier* di piccoli e deliziosi brillanti, dove ci voleva un diamante solo e raggiante, un bel solitario. Al resto delle prestazioni dobbiamo accordare la cauzione dello sbilancio generale già accennato a cominciare dal tenore Kraus che già ascoltammo in forma molto migliore nella Sonnambula di Gavazzeni di due o tre anni fa, per non dire del direttore Umberto Cattini, che altre volte ci ha fatto apprezzare molto di più il suo talento. Chi ha resistito con olimpica serenità tra gli sbalzi delle varie perturbazioni, è stato Plinio Clabassi, un Conte Rodolfo al quale non si può contestare la più nobile contea della voce. Con il suo, la serata si è risolta in un trionfo personale della applauditissima Anna Moffo.

Ed ora un piccolo codicillo finale per le beethoviane musiche di scena dell'Egmont di Goethe, dirette all'Auditorio da Previtali con l'inclusione, a nostro avviso, non congrua, di lunghe tirate di prosa, recitate da attori, che hanno notevolmente sopraffatto le pagine di musica, a scapito non sappiamo maggiore se di Beethoven o di Goethe.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

PROVINCIALE LOMBARDA

LA *BELLA di Lodi* non strappa gli urli d'entusiasmo, che di solito il pubblico riserva alle alte acrobazie e alle basse facezie. Non sembra abbastanza angoscioso, né abbastanza esilarante; non somiglia minimamente a una esplorazione del profondo fatta con l'occhio della lanterna magica, e non mostra alcuna attitudine al senso comunicativo della volgarità. Le audacie della sceneggiatura sono tutte critiche e riflesse, e si vede bene da ultimo che il regista ha datto la preferenza a quelle, più sperimentali per lui, del montaggio. Anche i letti e gli schiaffi, biasimati da qualche critico insofferente per il loro numero, hanno valore di notazione documentaria e, appunto, quantitativa: certe situazioni contano proprio perchè si ripetono, e non perchè siano mai veramente irrepetibili, come vorrebbero gli egoisti raffinati. Si può discutere sull'effetto ritardante, e forse un po' tedioso, di questa figura retorica, l'epistrofe, che la letteratura moderna ha riscoperto dopo la crisi simbolista del silenzio; ma non si può discutere sul suo significato molto meno drammatico che ironico. *La bella di Lodi* è un film non completamente immune da vizi, al contrario; il suo vizio cardinale, nondimeno, è quella ritenutezza di linguaggio, che lascia indifferenti le platee e la censura.

A parte l'incertezza nella distribuzione e successione dei tempi, il racconto cinematografico *non* diventa prolisso come il lettore comune potrebbe aspettarsi da Arbasino. La questione è che per lo spettatore altrettanto comune il film rilutta a diventare semplicemente un racconto, e questa ambiguità non dipende dalla ambivalenza dell'autore, letterato e regista. Dipende, invece, da una circostanza più curiosa: che Alberto Arbasino, associato al giovane cineasta Mario Missiroli, ha spostato l'accento sui mezzi cinematografici dell'espressione, trascurando a volte le sue proprie risorse narrative.

Naturalmente, *La bella di Lodi* ha un disegno narrativo ben poco romanzesco, e per nulla teatrale. Qui il disegno è quello d'un carattere in movimento, sezionato orizzontalmente nel tempo, come un tronco d'albero che sveli i gradi della sua evoluzione. Il tratto non ha soltanto la volubilità e la leggerezza che s'addicono al soggetto; possiede anche il potere di penetrazione che serve alla caricatura. La provinciale lombarda, inseparabile dall'alfetta spider, è destinata al posto di capo dell'azienda familiare, acquista a poco a poco i suoi nitidi limiti lineari; e a misura che si avvicina alla fissità della posa finale, il ritratto rivela sempre meglio la grottesca verosimiglianza del modello. Ma in questa lunga linea circolare manca il minimo intervallo patetico e manca il segno grossolano del buonumore; le occasioni di divertimento sono varie, ma aspettano in qualche modo il buon intenditore.

Tra gli attori, che Arbasino e Missiroli hanno condotto a una recitazione anche troppo precisa, Stefania Sandrelli mantiene la preminenza assegnata dalla sceneggiatura al suo personaggio. La confusione dei sensi e degli interessi appare sorprendentemente naturale nei suoi gesti e nei suoi discorsi, senza penombre psicologiche e, si è tentati di dire, senza neppure sfondi sociologici. Gli altri sono personaggi meno autentici, come i parenti e gli amici, o meno felici, come il giovane meccanico, né simpatico né antipatico al punto da meritare il rango di principe consorte che il finale gli aggiudica.

Le ragioni che impediscono al grosso pubblico di apprezzare *La bella di Lodi* risultano in definitiva sufficientemente chiare. Sono le stesse che lo inducono a seguire con smodato interesse le gesta peraltro fastidiose dell'eroe del *Sorpasso*. Inutile condannare i gusti del pubblico. Meno chiare, se non misteriose del tutto, le ragioni che hanno consigliato critici in genere sussiegosi a trovarsi d'accordo, una volta tanto, con i frequentatori dei cinema rionali. Forse, se il film non fosse stato firmato da Alberto Arbasino, giudizi e pregiudizi sarebbero stati altri, e più ragionati.

ATTILIO RICCIO

Pubblicazione a Pagamento

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

SUL REALISMO AMERICANO

SI DICEVA tre settimane or sono, a proposito di Broadway e di *off Broadway*, che la maledizione del teatro americano, e la pietra d'inciampo che ne ostacola tuttora il cammino malgrado l'abbondanza di talenti e il rigoglio delle iniziative, è il realismo. Non sarà inutile indugiare un poco sull'argomento, giacché la maledizione realistica non colpisce soltanto l'America.

In un libro uscito in questi giorni (*Metatheatre*, A New View of Dramatic Form - Hill & Wang, New York), del quale contiamo di scrivere partitamente quanto prima, il drammaturgo e critico Lionel Abel fa un'osservazione che ci sembra esatta non meno che suggestiva: « Secondo me - egli scrive - l'obbiettività del mondo non è garantita dalla logica, ma, come un qualche tesoro di favola guardato da draghi, da quelli che per uno spirito sensibile e scettico sono dei mostri: dei valori implacabili ». La presenza di valori implacabili (o, si potrebbe dire, profondamente creduti, e creduti *in comune*) è, secondo Abel, ciò che rese possibile la tragedia greca, mentre l'assenza di tali valori è ciò che caratterizza i tempi moderni fin da Shakespeare e fa che il teatro moderno, fondato com'è sull'ambiguità della coscienza anziché su valori obbiettivamente creduti, non possa che rarissimamente, come per estrema avventura, attingere alla tragedia e, d'altra parte, fondato com'è sul dubbio quanto alla realtà del reale sia per natura alieno dal realismo.

Dal che deriva, ci sembra, che chiunque (a teatro o altrove) pretenda al realismo, ossia all'obbiettività di quello che dice e afferma, ha l'obbligo della prova: l'obbligo di dichiarare i fondamenti della sua credenza. Inversamente, a ogni pretesa realistica o affermazione di realismo, si può opporre la prova che consiste nel trarre in chiaro i postulati impliciti sui quali la pretesa si fonda e un dato, particolare universo "realistico" è costruito.

Insomma, il punto nel quale un artista, e nel caso nostro un drammaturgo, avanza l'asserzione di realtà, ossia di limite insormontabile (e, se oltrepassato, implacabile, come dice Abel, nel senso che comporta fallimento e castigo), quel punto è quello che decide della realtà precisamente, ossia della qualità e del valore, della sua arte. O, detta in altro modo, sono i valori ai quali egli si ferma e che ritiene implacabili (cioè sacri) a misurare a loro volta il valore di un artista.

Questo è un *test* al quale nessuno sfugge, nè nell'arte nè nella vita, perché metro del giudizio non è l'opinione di questo o di quello, ma il mondo in cui tutti viviamo, che è presente in ciascuno di noi e la cui realtà, materiale e morale, pensata e impensabile, soverchia qualunque pretesa realistica.

Qual è, per esempio, la realtà di Ibsen, il limite dove il mondo per lui diventa implacabile? E' il fatto che i nostri atti ci seguono fino all'ultimo e, parallelamente, una certa fermezza o fiacchezza dell'animo di fronte ad esso. In che consiste propriamente la realtà per Cechov, qual è il momento in cui il mondo gli si rivela irriducibilmente reale, ossia indifferente alle aspirazioni dell'animo individuale? E' l'inerzia del quotidiano da una parte, che in lui assume figura di fatto cosmico, e dall'altra quel fondo ultimo e quasi ultimo anelito dell'animo per cui, vinti come sono, i suoi personaggi ci appaiono tuttavia invincibili.

Ora, per venire a noi, cioè alla natura del realismo americano, ciò che lo distingue è la credenza che il significato della realtà si esaurisce nell'evidenza concreta dei fatti. I quali fatti possono essere quelli della commedia di Broadway oppure quelli della contea di Yoknopathawpha di Faulkner, ma la convinzione che essi siano un dato primo e un primo principio, che il mondo consista di fatti e solo di fatti e che al dilà dei fatti non ci sia altro, è analoga dei due casi. Compito dello scrittore è poi, anche, nei due casi, emulare con la parola l'evidenza, la concretezza e l'attualità dei fatti.

Da ciò deriva, nel teatro commerciale, la pretesa comica di dare per realtà ultime, prendendole come nodi del dramma, la condizione di dattilografa, di uomo d'affari o di omosessuale, le reazioni sentimentali più ordinarie e fugaci, oppure un qualche problema psicologico-sociale desunto dall'attualità. Ma da ciò deriva anche il tormento di un Eugene O' Neill, dilaniato senza esito nè catarsi fra il bisogno di esprimere e proclamare un suo sentimento della fatalità e l'incapacità di liberarsi dall'ossessione dei fatti, ovvero di attingere a una convinzione chiara quanto al significato dei fatti medesimi: una convinzione che fondi, precisamente, la loro realtà.

Nè l'ideologia sociale nè, tanto meno, l'imitazione del meccanismo esteriore della tragedia antica - vie tentate sia da O'Neill che, a gran distanza da lui, da Arthur Miller - possono condurre, è chiaro, a una tale convinzione, alla quale è dubbio che un commediografo moderno possa comunque attingere, almeno nella forma semplicistica in cui la cosa è intesa di solito. Ed è proprio qui, forse, che sta l'*hic Rhodus* del drammaturgo e dello scrittore americano. Giacché sembra tuttora ineradicabile dalla mente dell'intellettuale americano più avvertito e irrequieto non già il "realismo", ma la fede tenace in una realtà la quale è più da mutare e influenzare che da pensare e immaginare. Qui, in questo pragmatismo ottimista e attivistico, si trova il limite più "implacabile" alla libertà di pensiero e di creazione dell'americano.

Chiuso nella convinzione che il significato della realtà si esaurisce nell'evidenza concreta dei fatti che la esemplificano, come può il drammaturgo americano esprimere il suo particolare modo di vedere e soffrire i fatti se non attraverso questa o quella forma di *enfasi*? Nella mancanza di un punto di vista che trascenda i fatti e permetta di giudicarli con equilibrio, in quale altro modo potrà lo scrittore riuscire a "far vedere" agli altri, l'aspetto del reale che egli pensa di aver colto se non accentuandolo oltre misura? Quello che si tratta di trasmettere, infatti, non è una visione ordinata e coerente, ma l'immediatezza dell'esperienza attuale. Ora questa, per paradossale che sembri, non ha in fin dei conti altro mezzo per esprimersi che l'esagerazione deformatrice. In questo senso, l'arte astratta, come le incongruenze degli *happenings*, non escono dall'ambito del realismo. D'altra parte, si può aggiungere che la letteratura americana non è mai stata realista nel senso in cui noi diciamo che Tolstoi o Verga sono degli scrittori realisti, ma sempre o affascinata da qualche dilemma morale, oppure avventurosa, tesa verso il futuro e il miraggio della felicità in terra.

Un fatto è un fatto, e ha diritto di per sè all'attenzione. Ciò che è là, ciò che capita, è un dato ultimo che non necessita giustificazione, per la buona ragione che, trovandosi là e essendo capitato, ci obbliga a tener conto della sua presenza. Il mondo e i fatti del mondo non hanno quindi bisogno di apparire significanti per essere: essi esprimono se stessi, e tanto basta. Tali potrebbero essere gli assiomi di una metafisica della vita quotidiana in America, come del resto in ogni società di tipo industriale, e perciò stesso del realismo che pervade ancora il gusto diffuso della gente americana.

Ma proprio questo modo di vedere le cose è oggi in crisi, per il motivo assai fondamentale che ha perduto l'impeto ottimista che aveva potuto avere fino alla seconda guerra mondiale. Ciò pone al tempo stesso l'esigenza di un vero teatro, materiato di veri conflitti, e di uno stile autentico sia nella recitazione che nella regìa. Il successo dei piccoli teatri *off Broadway* non significa che un tal teatro e un tal stile siano nati o stiano per nascere, ma manifesta una trasformazione del gusto che è in atto e che guadagna visibilmente terreno ogni giorno.

NICOLA CHIAROMONTE



Il profilo di Marlène Diétrich. PAOLO DI PAOLO

MUSICA

L'ORFEO ASSASSINATO

CHE OGGI sia venuta, negli studi musicologici, l'ora di Alessandro Stradella è provato, oltre che dal nuovo interesse per le sue musiche, dalla poderosa monografia in due grossi volumi di Remo Giazotto, edita dal Curci. Il valoroso musicologo genovese ha avuto la fortuna di ritrovare l'istruttoria per l'assassinio del musicista a Genova e le particolareggiate Memorie del poeta teatrale romano, G.P. Monesio, che di Stradella fu intimissimo. Ha potuto così ricostruirne punto per punto la romanzesca vita facendo finalmente luce anche sulla sua fine. E' dunque accertato, per suo merito, che questa avvenne a Genova, la notte del 1° marzo del 1682, in Piazza dei Banchi, per vendetta amorosa, ad opera di un sicario prezzolato da nobili genovesi, che inferse a Stradella quattro pugnalate. « Hanno assassinato un Orfeo », si disse allora a Genova. Il periodo genovese, successivo a quello di Torino, dove già Stradella era stato ferito da altri sicari, per altra sua tresca con la veneziana Ortensia Michiel, dopo il duello in cui ferì il marito di lei, segna il punto più basso del suo decadimento umano. Divenutagli ormai la vita impossibile a Roma, a Firenze, a Venezia, si era ridotto nella città ligure, a dividere con alcuni parrucchieri musicanti i guadagni equivoci che questi ricavano dall'arte dell'acconciare le chiome delle genovesi e lisciare loro i visi, in una specie di *Institut de Bauté* al Vicolo di Fossatello, dove si suonava anche e si insegnava musica e canto alle belle clienti con l'altro che poteva capitarvi. Di qui, grave scandalo cittadino, nobildonne accusate di intimità con questi musici parrucchieri e, infine, l'epilogo sanguinoso che si è visto. « Più portato alla donna, che all'aria che respira »: scriveva di Stradella il memorialista Monesio; e dai volumi di Giazotto si apprende tutto ciò che si può desiderare degli innumerevoli amori di questo Don Giovanni che diventa poi Figaro, delle sue passioni anche romantiche, come quella per la giovane oblata, Lisabetta Marmorari, irraggiungibile nel suo chiostro di Firenze. E' un impasto tipicamente italiano e seicentesco di genialità e di erotismo, di cialtroneria e di slanci religiosi derivatigli dalla sua educazione musicale nell'oratorio di S. Filippo Neri; una figura che fa ovviamente pensare a un Caravaggio della musica. Nella sua breve vita (1644-'82), così fitta di avvenimenti, così affollata di personaggi, nel pieno dell'epoca barocca, con papi, cardinali, i connestabili Colonna, Maria Mazarino, Cristina di Svezia, cantatrici celebri, impresari, teatranti e quell'Albergo della Sirena in via Belsiana dove alloggiavano, il Giazotto ha avuto materia per ricerche senza limiti. Ha indagato perfino i precedenti della nascita di Alessandro da quel Marcantonio Stradella che fu già governatore di Vignola e si trovò implicato nelle più strane vicende della assurda guerra di Castro (feudo dei Farnese, conteso dai Barberini), vi perdette il posto di governatore per ragioni, pare, poco onorevoli, e riparò a Roma in cerca di nuova sistemazione. L'arrivo della famiglia Stradella, con la madre incinta di Alessandro, in una sera plumbea d'agosto, satura dei miasmi di una epidemia, mentre si fa la fumata del Conclave da cui uscirà eletto Papa Innocenzo X Pamphili, è una pagina densa di suggestioni in cui viene resa l'atmosfera carica di presagi, di torbidi fermenti, dove fra poco il futuro musicista dovrà nascere come già predestinato. E nei chiaroscuri della sua vita ci sono episodi che si preferirebbe ignorare e che certamente cercheremo di dimenticare ascoltando le sue musiche, come quella della sporca truffa delle farine per gli ospedali, in cui Stradella con due lestofanti intascano i quattrini destinati dal Papa ai poveri.

Con una forma diffusamente narrativa quasi di sceneggiatura, Giazotto diluisce i documenti rinvenuti, facendo perfino parlare i personaggi, o in dialoghi supposti o addirittura in monologhi, nei quali con minuzioso psicologismo immagina quali potessero essere gli stati d'animo, i moventi, le loro intenzioni. Da così sottile e fantasiosa indagine viene maturando nel libro la tesi prediletta dell'autore. Egli sostiene che le cantate di Stradella sono autobiografiche e i loro testi sempre strettamente collegati a episodi della sua vita. « Se andasse dettando un epistolario datato con ordine, non accudirebbe così bene al suo compito autobiografico come fa, invece, e in piena coscienza, col tempestivo strumento delle sue cantate e composizioni da chiesa ». Tesi, in un certo senso affascinante, ma più facile ad enunciare che a provare. Molte cantate di Stradella, infatti, ci sembra che contengano solo delle comuni situazioni amorose (gelosie, lontananza, desiderio, costanza, ecc.), come se ne trovano di solito nelle cantate del tempo, senza che, salvo rari casi, si possa sostenere un reale riferimento a fatti specifici. D'altra parte, è mancato in questa ricerca un preciso interesse per la letteratura barocca e specie del Marinismo. Il Giazotto sembra ritenere che i versi delle cantate siano tutta farina del sacco di Stradella; e così gli avviene di attribuirgli anche un bellissimo e del resto molto noto sonetto del Marino *"Apre l'uomo infelice allor che nasce"*, senza domandarsi come questo musico, non credo letterariamente troppo colto e raffinato, potesse in giovane età già scrivere un sonetto così metricamente e stilisticamente perfetto. Viceversa, uno dei pochi testi sicuramente di Stradella, quello per le nozze Spinola-Brignole ci fa vedere quali versi egli scrivesse del proprio, tali da escludere che potesse essere l'autore degli altri.

Mentre il primo volume della monografia, di pagine 708, contiene l'esposizione narrativa cui abbiamo accennato, il secondo ci offre, oltre alla trascrizione integrale interessantissima dei documenti e molte riproduzioni di stampe, un attento studio sulla sua produzione con l'elenco completo delle opere, religiose, profane, teatrali e strumentali. Avremmo desiderato a complemento di così meritoria fatica, un maggiore sviluppo di esemplificazioni e di analisi musicali, con la riproduzione della musica di qualcuna delle famose cantate, opportunamente commentata (ai fini della tesi autobiografica) e stilisticamente valutata nei rapporti con le scuole e gli stili del tempo. Ma, pure con questi nostri *desiderata*, che ci augureremmo di vedere appagati in una prossima edizione, resta indiscutibile il fondamentale contributo che questa monografia porta alla conoscenza del periodo storico (e del costume, particolarmente) in cui Stradella si trovò ad operare.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

L'ORA DELLA VERITÀ

L'AVVOCATO G. è un uomo d'affari noto per la sua vertiginosa abilità: egli ha pagato con soli cinque miliardi, sino ad oggi, l'importanza di potersi chiamare anche un serio produttore cinematografico. Ho pensato che valesse la pena di rivolgergli qualche domanda.

- Lei crede veramente, avvocato, che gli altissimi costi del film nazionale dipendano dalle interferenze continue dei piccoli produttori?

- Sono cose che si raccontano ai giornalisti con la speranza che le pubblichino. Personalmente, sono sempre sorpreso quando qualcuno le ripete senza riderci sopra. Perché non si dichiara alla stampa che il costo della vita aumenta di giorno in giorno per il lusso sfrenato degli statali e dei dipendenti pubblici?

- Mi permetta, avvocato, la mia domanda avrebbe voluto una risposta meno ironica e più pertinente.

- Ma la sua domanda era proprio impertinente. Lei non è un giornalista: lei conosce a perfezione la differenza tra i grandi e i piccoli produttori.

- Forse no.

- Ma si, certamente. I grandi produttori sono quelli capaci di accumulare grandi debiti per i loro grandi film; i piccoli produttori non sono capaci che di metter insieme piccoli risparmi per i loro filmetti senza qualità. E' naturale che l'invadenza sfacciata di questi ultimi disturbi gravemente il sereno progresso dei primi.

- Capisco. Se non esistessero i piccoli, i grandi spenderebbero ben poco per sé. E in un certo senso...

- Non esageri, giovanotto, lasci da parte la logica. Sta di fatto che una grande marca è costretta, per la difesa del suo prestigio, a spendere da cinquecento a cento milioni su ogni film, anche quando il film vale aritmeticamente molto meno di una lira; mentre l'*indipendente* non deve difendere che il suo pane. Non le consiglio di calcolare la differenza, a prezzo di mercato.

- Allora, secondo lei, bisogna promuovere una concentrazione di grandi.

- L'aspettavo qui, con la sua falsa logica. Il mio pensiero è esattamente il contrario di quello che lei mi attribuisce. Cominci per ammettere che il film italiano nel suo complesso costa press'a poco il doppio di quanto incassa e il triplo di quanto vale. Ci sono almeno dieci miliardi annui di ambizioni sbagliate. Rinunciamo per prima cosa a queste vanità, che non ci possiamo pagare. Teniamoci lontani dalle seduzioni di Cleopatra e sobbarchiamoci, se occorre, alle modeste fatiche di Ercole.

- Così, avvocato, si lascia fuori dalla porta il figliuol prodigo.

- Per una volta, mi sembrerebbe giusto. Ma non accadrà. Da venticinque anni il cinema italiano persegue una rigorosa politica nel malessere. A salvarlo sul limite del primo totale fallimento è venuta la guerra. Non possiamo augurarcene una ogni cinque o sei anni. Tutto sommato, conviene che le cose del cinema seguano il loro corso inevitabilmente cinematografico.

- E dove porta questo corso?

- Allo stesso preciso punto di prima: come nelle commedie di Beckett o nei film di Fellini. L'esperienza e il tempo non contano.

- Conviene, dunque, spegnere i lumi e andarsene a casa, come nelle commedie. Lei, però, non ha avuto una parola, neppure di rimpianto, per i film che in qualche misura conservano un significato artistico.

- Naturalmente; l'arte ha poco o nulla da vedere con il benessere economico. Se mai, l'inverso. Occorre all'artista una grande forza d'animo per non farsi sommergere dall'ondata di cattivo gusto, che la ricchezza puntualmente solleva. Mi ricordo di famosi esempi nella storia letteraria e artistica di genî che vissero in gravissime ristrettezze o morirono addirittura di privazioni; non ricordo un solo nome d'artista che non abbia potuto esprimere il proprio genio per mancanza di carta o di tela o di pietra.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Alcide Cervi

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

IONESCO IN PRIMA PERSONA

DUE NUOVI Ionesco: al Théatre de France (Odéon, *Le piéton de l'air*, messo in scena da Jean-Louis Barrault; e all'Alliance Française *Le roi se meurt*, affidato a Jacques Mauclair e ad alcuni dei primi e massimi interpreti di Ionesco, come Marcel Cuvelier e Rosette Zucchelli.

Tutti e due questi lunghi atti unici insistono nella direzione presa da Ionesco con *Tueur sans gages* e *Le rhinocéros*, di trattare esplicitamente i temi che nelle sue farse non apparivano che travestiti e, anche se talvolta affioravano allo scoperto, l'effetto era di "straniamento" e di sarcasmo, più che d'improvviso cedere al sentimento: si ricordi, per esempio, in *Amédée*, il momento, verso la fine, quando Amédée e Marguerite rievocano il passato idillico che ha finito per partorire il mostruoso cadavere-fantoccio che ora ingombra e soffoca la loro esistenza. Invece, nel *Tueur* e, più gravemente, nel *Rhinocéros*, intanto Ionesco era già in scena lui in persona, sotto la maschera trasparente di Bérenger, incrocio alquanto facile del *Tramp* di Chaplin e del K. di Kafka; e poi c'era una polemica diretta contro la nascosta ferocia e la patente stupidità del mondo moderno. Nei due ultimi lavori, la tendenza al parlare esplicito si accentua, e così pure l'ambizione di Bérenger, che anche qui è di scena, di misurarsi faccia a faccia con i massimi problemi: argomento del *Piéton* è l'apocalissi che minaccia il nostro mondo insensato e che solo il poeta, l'uomo capace di levarsi e navigare in aria fuori dal contesto mortifero della banalità, vede chiaramente, e torna in terra ad annunciarla; argomento del *Roi se meurt*, p[illegible] senz'altro la morte, il fatto che [illegible] questo risibile re del crea[illegible]e, e anzi, più precisamen[illegible]to che *io* (Bérenger-Ione[illegible] con lui voi ed io, è chia[illegible]*mio*; fatto insostenibile e incomprensibile, visto che, come dice a un certo punto Bérenger, « ciò che deve finire è già finito ».

Bastano questi accenni per far capire su quale infido (per lui) terreno si sia avventurato Ionesco: il terreno, addirittura, della riflessione metafisica e quello, più infido ancora (per lui), dell'emozione lirica. La critica quasi unanime e buona parte del pubblico lamentano infatti l'assenza quasi totale dell'autore della *Cantatrice chauve* e delle *Chaises* da questi due ultimi lavori, per far posto a un personaggio un po' troppo loquace, un po' troppo querulo e dottrinario: quel personaggio a spese del quale Ionesco medesimo finora aveva esercitato il suo istinto farsesco e contro il quale, nell'*Impromptu de l'Alma*, s'era fatto mettere in guardia dal dottor critico Bartoloméus I: « Vous vous prenez donc au sérieux, Ionesco? ».

Questa la reazione dei critici e di buon numero di spettatori. Noi, se volessimo parlare sommariamente, potremmo dire pressapoco la stessa cosa, ripetendo, fra l'altro, quel che dicemmo a proposito del *Tueur* e del *Rhinocéros*, sull'equivoco in cui un commediografo come Ionesco cade quando crede di dovere e potere spiegarsi più chiaramente che non faccia quando parla servendosi di quelle "metafore materializzate" (come le ha chiamate qualcuno) che sono la famiglia Smith, e i signori Martin della *Cantatrice*, gl'invitati delle *Chaises*, il pupazzo di *Amédée*, e via dicendo. L'equivoco è doppio: in primo luogo, quelle metafore sono perfettamente chiare e non han bisogno di essere ulteriormente "spiegate"; in secondo e principale luogo, temi come l'insensatezza apocalittica del nostro mondo e lo sgomento dinanzi alla morte sono il fondo e l'anima delle farse di Ionesco, e trattarli scopertamente, come egli fa nei suoi due ultimi lavori, significa impoverirli e indebolirli, non arricchirli e rafforzarli. Spogliati delle loro vesti farsesche, - metafore sfuggenti, ma non oscure - quei temi infatti son semplicemente ridotti a scheletri, e come tali finiscono per somigliare a tutti gli scheletri del linguaggio comune per sfuggire ai quali Ionesco [illegible] chiuso [illegible] fra [illegible] suo parlare bislacco. E non è forse nell'aver eletto domicilio fuori dal linguaggio comune, in una regione situata davvero al di là dal reale, che sta il merito di Ionesco artista, merito che, naturalmente, non può stare senza il relativo tormento e peso di solitudine? Ma voler liberarsi del tormento, far ritorno al mondo di tutti, col pretesto che Ionesco, è un uomo come gli altri e gli altri uomini come Ionesco, rischia di comportare il dissolversi d'ogni merito.

Potremmo parlare così, e chiudere pressapoco qui il discorso sull'ultimo Ionesco. Ma ci sembrerebbe, così facendo, di unirci al novero di coloro che continuano a parlare di arte oggi come se vivessimo in un'epoca in cui, i valori dell'esistenza associata e quelli dell'esistenza individuale essendo più o meno assodati, anche il valore dell'arte, e il posto dell'arte nella vita, sono chiari, e non rimane che giudicare della forme delle opere, cioè della loro rispondenza a criteri accettati o in via d'accettazione.

Avviene che, giudicati secondo un tale metro, *Le piéton de l'air* e *Le roi se meurt* appaiano come delle opere difettose sì, e in particolare prolisse, ma tali che dei tagli a volte drastici (specie per il *Roi*) basterebbero a renderle, se non eccellenti, e non tra le migliori del commediografo, certo notevoli: tanto più notevoli in quanto - come sarebbe facile sostenere - con esse Ionesco mostra di esser deciso a percorrere la strada per cui s'era già incamminato, o di trovarsi comunque in una fase di ricerca e di trasformazione.

Con ciò, è evidente, il valore intrinseco dei due lavori non sarebbe in nulla cambiato. Rimarrebbe che la maggior parte dei *Piéton* è del buon Ionesco e che, comunque, la fantasiosa messinscena ideata da Barrault e la splendida interpretazione di lui e dei suoi attori riescono a farne una *féerie* piuttosto incantevole; e rimarrebbe anche che, malgrado la verbosità veramente eccessiva e il procedere traballante, e malgrado la regia e l'interpretazione di Jacques Mauclair non l'aiutino, *Le roi se meurt* finisce pure col dire quel che vuol dire, e quel che vuol dire non è poi senza peso: l'*homme moyen sensuel* è semplicemente incapace di sopportare il pensiero della morte, faccia a faccia con esso non può che vaneggiare; che è quello che fa Re Bérenger I quando la Regina-Moglie e il Medico di Corte, portavoci della ragione obbiettiva, gli annunziano che sta per morire, e la Regina precisa che ciò sarà fra un'ora e mezza, esattamente alla fine dello spettacolo. Da quel momento, Re Bérenger comincia a vaneggiare e brancolare alla ricerca di un appiglio, di una ragione, di una consolazione; il suo vaneggiare è punteggiato dal rintocco della fredda ragione della Regina-Moglie e del Medico, nonché dal senno terra terra della cameriera Juliette, e questa è forse la parte più efficace della *pièce*, la struttura che, se rinforzata, avrebbe potuto reggerla validamente; mentre i tentativi di consolazione della Regina-Amante sono del tutto inefficaci. Ma l'accasciarsi progressivo di Bérenger I, futile sovrano di un regno straccione, sotto il peso del Nulla che lo invade, è un movimento descritto con forza: peccato che sia snervato e offuscato dalla profluvie delle parole.

Ma anche queste sono, in fin dei conti, critiche formali. In una epoca come la nostra, quando il senso della forma è pressoché perduto, e in ogni caso non è sorretto da nulla nel modo attuale di vivere e di giudicare, che cosa valgono le critiche formali? Tutt'al più a esprimere un mancato godimento. Se dovessimo passare dalla forma alla sostanza, noi il vero errore di Ionesco lo vedremmo altrove: nell'aver voluto trattare temi ai quali non aveva *pensato*, ma solo reagito con la sensibilità, tratto in inganno dal falso postulato secondo cui all'artista basta l'Arte, e la ragione ragionante è d'impaccio. Ma non è questo l'errore e l'eresia di tutta una cultura, di tutto un modo di vivere e d'intendere la vita?

NICOLA CHIAROMONTE



New York. La nuova pettinatura di Susan Strasberg.

MUSICA

QUARESIMA CONCERTANTE

DOBBIAMO anzitutto ricordare l'omaggio che il Teatro dell'Opera ha inteso tributare a quella esemplare figura di musicista che è Luigi Ferrari Trecate, allestendo la sua "Capanna dello zio Tom", in una notevole esecuzione, diretta dal valoroso maestro Ottavio Ziino, accolta da ripetuti e calorosi applausi. Partitura dignitosissima, di uno strumentale perfetto, che ci ha fatto evocare la *Old America*, come sfogliando una serie di stampe dai gustosi colori; ma ci ha offerto anche la migliore occasione di ammirare al proscenio la prestante persona del suo Autore, evocato tante volte e così cordialmente: un bell'uomo, alto, diritto che porta i suoi ottant'anni come fossero appena cinquanta, con tratto signorile e, sul viso, la consolazione del successo avuto. Diciamo il vero che, a parte la nostra ammirazione per la sua "Capanna", - è questa la più bella immagine che ci siamo portati a casa, dalla serata.

L'Auditorio di Via della Conciliazione ha continuato intanto, in questi giorni, a risuonare di ben temprati concerti che, a sala gremita, si vanno guadagnando sempre più l'attenzione e la frequenza del pubblico romano; e tre di fila ne dobbiamo ora segnalare, tutti di un più che pregevole interesse. Il ritorno del giovane direttore, poco più che trentenne, Lorin Maazel, è stato accolto con generale convinzione di avere a che fare con uno dei migliori di oggi. Un temperamento straordinario, una vocazione del dirigere l'orchestra e di comunicare col pubblico che presentano più di un punto di somiglianza col compianto Cantelli. Se qualche eccessiva tensione può oggi constatarsi nella direzione di Maazel, che delle volte sforza un po' troppo i circuiti di ritmo e sonorità, e minaccia di farli saltare, è questo un male di gioventù di cui la vita si incaricherà di guarirlo. Il programma offertoci presentava le tre Leonore di Beethoven, secondo un ravvicinamento che già fu fatto da De Sabata in un suo concerto all'Argentina. Le due ultime *ouvertures* sono molto note; meno, la prima. Ma basterebbe la sua purissima melodia in do maggiore, ripresa poi con assoluto incanto dal quartetto degli archi, per renderla celestiale. E Maazel la diresse forse meglio delle altre. La seconda parte del programma era invece dedicata a Richard Strauss e allo Strauss più noto, quello del Till e di Morte e Trasfigurazione, che Maazel ha preferito, quasi lanciando una sfida che metteva tutto l'accento sulle intenzioni della sua interpretazione, più che sull'interesse delle partiture. Dobbiamo però dire con altrettanta sincerità che questo suo Strauss ci ha convinti meno del suo Beethoven. L'interpretazione ideale è quella di cui non ci si accorge, in cui il direttore scompare; e qui, invece, si faceva la parte del leone e diceva sempre Io. I due poemi sinfonici hanno sofferto di una certa spasmodica concitazione, di un turgore delle sonorità, di un soverchio stiramento o di precipitazioni improvvise dei tempi, mentre hanno tutto da guadagnare dal contrario; e in questo la lezione di Bruno Walter può sempre servire da canone aureo, perpetuo. Maazel dovrebbe di più tenerla presente.

L'altro concerto da ricordare è stato quello del venerdì successivo, comprendente cinque Cantate spirituali di Bach. Dire che in esse sia stato raggiunto per intiero il genuino clima interpretativo e stilistico che esse richiedono, sarebbe elogio sproporzionato e al quale poco presterebbe fede chi davvero se ne intenda. Ma sarebbe altrettanto ingiusto non riconoscere il grande impegno che il maestro Previtali ha messo in questa esecuzione, riuscendo a superare in gran parte le difficoltà che le Cantate di Bach oppongono ad esecutori che non siano, come i complessi tedeschi, portatori di una tradizione specificamente coltivata. Ci si deve dunque tanto più rallegrare dei risultati conseguiti che, questa volta, ci hanno presentato un Bach più che decorosamente ascoltabile, sia per la trasparente leggerezza del suono dell'orchestra, sia per un discreto smorzamento dei soliti fervori vocali del coro. Particolarmente ammirata la Cantata N. 54, "Widerstehe doch der Sünde", alla quale quella stupenda interprete e cantatrice che è il contralto Genia Las, ha conferito accenti di una interiorità estatica che, specie nell'Aria iniziale, è stata la punta assoluta di questo concerto. Collaboravano con lei per le altre parti vocali il soprano Lydia Marimpietri, il tenore Herbert Handt e il basso James Loomis, bravi e meritevoli.

Quasi messo in stato di grazia dalle Cantate di Bach, il maestro Previtali ha continuato sulla stessa buona scia la domenica dopo, guidando con mano felice e lieve quel vero miracolo del genio allo stato nascente che è la Sinfonia in do, (Köchel 200), composta da Mozart a diciassette anni; e altrettanto bene ha diretto il Concerto per orchestra e due pianoforti in cui abbiamo visto e udito in perfetta collaborazione l'autore Mario Zafred e la sua musicalissima consorte Liliana Zafred che presentavano questa partitura in prima per Roma. I due strumenti si rimandavano i loro motivi in un fresco dialogo, come si rispondono i canti primaverili dai rami di uno stesso albero nel bosco. In questo concerto di Zafred, che va ad arricchire la sua già vasta produzione strumentale, insieme alla evidente personalità, riconoscibile quasi ad ogni battuta, per la tipica intervallistica e il colore timbrico, si nota un senso di euforia, di ordine e di benessere, - nonostante certi scatti e ostinate insistenze ritmiche, di un broncio bonario e passeggero. Esse non turbano, perciò, la fondamentale serenità di questo clima, fermo al bello e senza tempeste. L'unico pericolo di queste stagioni così limpide è che la troppo prolungata e feconda serenità, possa inaridire il terreno; e questo ci lascia già intravedere un certo limite, oltre il quale il musicista dovrà forse tentare nuove esperienze.

Inutile aggiungere l'accoglienza festosissima che ha concluso il Concerto, coronato da applausi e molte chiamate a Liliana e Mario Zafred.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

PASSATEMPO IMMAGINARIO

ESISTONO quattro attori di varia età, ma tutti relativamente giovani, e tutti assolutamente convinti di essere bravi. Esiste anche un regista teatrale che, per abitudine professionale, crede di dirigere gli attori con tale intuito e tanta precisione da renderli più bravi del solito. Non basta: alla base di questa piramide vertiginosa è un testo letterario d'eccezione, firmato da un autore che si considera uno dei più bravi di America e verosimilmente del mondo. E' proprio quel genere di combinazioni, che invita i produttori cinematografici al delirio, e li espone a seri pericoli.

Il testo è di Tennesse Williams, il titolo originale suona "Period of Adjustment", quello tradotto: *Rodaggio matrimoniale*. Al contrario di quel che potrebbero supporre i vecchi ammiratori del commediografo sudista, i personaggi del lungo epitalamio messo in scena prima a Broadway, poi a Culver City, con la regìa di George Roy Hill non hanno gli stessi lineamenti né lo stesso destino dei predecessori: non si degradano e decompongono a poco a poco, all'ombra dell'antica dimora che va in pezzi sotto i loro sguardi vuoti e indifferenti. Questa volta, senza rifiutare del tutto la vena crepuscolare degli inizi, Tennesse Williams si è proposto di invertire il segno della situazione, sostituendo al chiaroscuro drammatico le velature umoristiche. A qualcuno l'inversione è parsa scandalosa; è stata soltanto inutile. Nessun motto, buono o cattivo, nessun giuoco di parole riesce a liberare il discorso di Williams dal senso di stanchezza, di prolissità, di cosa già detta, che vi rimane impresso. *Rodaggio matrimoniale* è persino meno moderno e meno originale di *Glass Ménagerie*.

I quattro attori principali prendono sul serio la loro parte, certo più del necessario, perché ognuno di loro si preoccupa di concentrare su di sé l'attenzione dello spettatore, che in effetti incontra enormi difficoltà a concentrarsi su chiunque. Jane Fonda ha ragione di mantenersi sempre in primo piano e ad altissima tensione, proprio come una ragazza sedotta e abbandonata la notte delle nozze. Nessuno meglio di lei si rende conto che quello del marito non è il caso interessante di nevrosi di guerra, studiato invano dai clinici, ma un caso comune di cretinismo infantile. Naturalmente, in confronto con Jim Hutton, un attore come Franciosa fa presto a simulare motivi psicologici di maggiore complicazione nella sua condotta anticoniugale; resta nondimeno il fatto che anche lui tiene propositi perfettamente superflui, che dimostrano la sua scarsa comprensione di sé, degli altri e delle cose ordinarie della vita. Lois Nettleton, la moglie, ha almeno la fortuna di svolgere fedelmente sino all'ultimo, tra le continue stizze e impennate di tutti, la sua parte sovraccarica di sentimentalismo mal represso e mal espresso.

Se George Roy Hill fosse stato un regista cinematografico inquieto del giudizio del suo pubblico, con molta probabilità avrebbe rifiutato di tradurre in film una commedia così sgraziata nel disegno e fastidiosa nei movimenti. Nella disperata necessità di fare il film, avrebbe imposto di sicuro una sceneggiatura diversa, meno dialogata, soprattutto meno urlata, e convenientemente cinematografica. Si sa che dire "cinematografica" equivale, in simili contingenze, a dire "convenzionale", ma la verità è che, allo stringer dei nodi, un regista incerto tra due vie sbagliate deve sempre preferire una sana convenzione cinematografica a una sfatta convenzione teatrale. Noi siamo i primi a riconoscere che la famosa sceneggiatura di *Ninoscka*, scritta dai due grandi d'un tempo, Charles Brackett e Billy Wilder, riletta o rivista oggi, provoca un effetto più che altro deprimente. Ma saremmo lontani dal vero se dicessimo che la lettura o la rappresentazione d'una commedia come *Rodaggio matrimoniale* è in grado di procurarci un passatempo onesto e continuativo di circa cento minuti.

ATTILIO RICCIO

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

AVANGUARDIA IERI E OGGI

JEAN ANOUILH non ha mai mancato di spendere generosamente il suo nome per attirare l'attenzione su commediografi d'eccezione, o comunque marginali: Ionesco, Billetdoux, Dubillard. Per Roger Vitrac, uno dei tre o quattro superstiti della prima pattuaglia surrealista, egli è andato fino a riesumare e dirigere personalmente *Victor, ou les enfants au pouvoir*, che dopo il primo insuccesso di scandalo nel 1928, nella messinscena di Artaud, era stata ripresa una sola volta, nel 1946.

E' un bel divertimento: il rovesciamento parodistico di una commedia di Feydeau, si potrebbe dire. Pensare che questa farsa antiborghese, anti-familiare, anti-militarista, abbia potuto suscitare scandalo sembra oggi poco credibile, perché insomma Courteline non era meno antiborghese, antifamiliare e antimilitarista di Vitrac. Ma sembra anche poco credibile che Victor abbia potuto essere esaltato come una commedia-manifesto dell'avanguardia più sovversiva, e Artaud scrivere che era « come la verità stessa della vita quando la si consideri nella sua acuità ».

Se indignazione e esaltazione ci sembrano oggi, di fronte a una commedia come quella di Vitrac, nella quale vediamo molta più grazia e fantasia e spirito giocoso che violenza blasfema, egualmente eccessive, la ragione è che trentacinque anni fa la volontà di scandalo di uno scrittore d'avanguardia non poteva stare senza una parte di gioco e d'allegria. Nei blasfemi surrealisti, è vero, c'era già qualcosa di bieco e di sinistro, una volontà d'offesa reale. Ma in questa stessa volontà, poi, nell'affettazione di fanatismo che essa imponeva, e che i surrealisti esibivano come Oscar Wilde le sue giacche di broccato l'intenzione sostanzialmente giocosa risultava manifesta.

Quanto a Roger Vitrac e a *Victor*, la sua volontà di scandalo si riduce ai nostri occhi, oggi, a una esaltazione della purezza infantile opposta alla sporcizia, alla falsità, alla complicata ipocrisia del mondo adulto. C'é, come s'é detto, una trama alla Feydeau, con i bambini Victor e Esther che scoprono i numerosi adulteri di Monsieur Magneau-padre e Madame Paumelle-madre, con catastrofe finale in cui nessuno crede; e legata a questa, c'é la presa in giro dell'esercito e della Patria nella persona del generale Lonségur. Questa trama di *vochade* è caricata fino al grottesco già nella prima scena, che mostra Victor, *enfant prodige*, mostruoso, esercitare sulla povera *bonne* i più dispotici ricatti. Il grottesco, raggiunge il vertice nella scena in cui la bellissima Ida Mortemart (vittima di un terribile difetto di natura che nella messinscena di Anouilh all'Ambigu è espresso da un ritmico brontolio di trombone) seduce il giovane Victor.

Ma sotto il grottesco c'é l'intenzione poetica, ed è di mostrare il mondo dei "grandi" visto con gli occhi dell'infanzia (e cioè della poesia), spettacolo che solo il grottesco estremo può rendere. Il surrealismo della *pièce* sta tutto qui, in questa caricatura feroce da cui traspare continuamente l'intenzione lirica. Della quale intenzione, Ida Mortemart è il simbolo ideale: la bellissima signora significa infatti al tempo stesso la Morte che viene a salvare Victor dalla corruzione dell'età adulta e l'impossibilità per un tal simbolo di apparire in un ambiente borghese altrimenti che inficiato d'abbiezione e di ridicolo. Con un piccolo colpo di genio farsesco, Vitrac, nell'apparizione di Ida Mortemart, operò il connubio fra la Morte nella sua accezione più romantica e un numero di *music hall* che, nel 1900, al Moulin Rouge, mandava in visibilio signore e signori della migliore società: il celebre Petomane...

Ma nessun commento alla farsa di Vitrac vale la lettera con la quale la signorina Alexandra Pecker, spiegava a Artaud perché, dopo aver accettato la parte della bella e sventurata signora, s'era pentita e l'aveva rifiutata: « Ho accettato - scriveva la ragazza - perché amo il teatro d'avanguardia, e particolarmente quello di Antérim (*sic*) Artaud. Ho poi rifiutato perché vedevo più lontano che un vantaggio immediato, anzi un torto notevole che potrebbe causarmi, in seguito, la memoria di una parte che sarebbe capace di coprirmi di ridicolo; questo ridicolo potrebbe chiudere per me molte porte, e in particolare quella del Conservatorio dove conto presentarmi l'anno prossimo, per il quale lavoro tutti i giorni e tutta la giornata, e la cui riuscita colmerebbe i miei voti più cari... ».

Dopodiché, nessuno seppe più nulla di Mademoiselle Alexandra Pecker, la quale tuttavia con questa lettera s'é assicurata una relativa immortalità...

Giovanilmente feroce, allegra e completamente estroversa, la farsa di Vitrac, documento dell'ultima avanguardia che meritasse di dirsi tale. Di una tristezza se non senile perlomeno di giovane maturato anzitempo, intrisa di una *self-pity* a tratti imbarazzante, e soprattutto radicalmente introversa, invece, *La maison d'os* seconda *pièce* di Roland Dubillard, l'autore di *Naives hirondelles*.

La maison d'os: la casa d'ossa, lo scheletro, la carcassa; insomma il corpo in cui abita io. Io chi? Io, padrone della casa. Ma padrone poi di che? Questa casa tutta mia, di cui sembra che io possa fare quel che voglio, abitarci come voglio, è in verità abitata dagli *altri:* altri sono già le ossa e le membra, che mi occupano più che non le occupi io, e mi comandano anche, più che non le comandi io; e altri, diversi da me, servi-padroni, sono i miei impulsi, i miei sentimenti, le mie passioni; e altri ancora, a me completamente estranei, sono le presenze che a ogni istante m'invadono, degli altri che mi sollecitano a essere in un modo o nell'altra. La casa d'ossa, la carcassa, il mio corpo, *io*, insomma, la mia esistenza, sono abitati da tutti fuorché da *me* che sto nell'angolo più remoto e cieco, a osservare quel che mi capita senza potermici raccapezzare: « Non c'é posto per essere », dice l'Io di Dubillard, alla fine si finisce, e non c'é altro.

Questo il tema della *Maison d'os*. La pièce è costruita interamente sul rapporto fra padrone e servi in una casa scheletrica disegnata da Arlette Reinerg, l'attrice-regista che aveva messo in scena *Naives Hirondelles*. In questa casa c'é un andirivieni continuo, e un continuo chiacchierare, senza capo né coda l'uno né l'altro: i servi s'affaccendano e commentano gli atti e le parole del padrone, il quale appare di quando in quando a commentare lui stesso la sua immateriale e sconcertante vicenda. Finché tutto questo gran daffare si spegne e muore.

La cosa più felice di quest'invenzione è l'indaffararsi, chiacchierare e pettegolare dei servitori. Questo è ottimo teatro, ottenuto, si pensa, come in *Naives Hirondelles*, come risultato, più che di una previa scrittura, di una collaborazione viva fra autore, attori e regista, lì sulle tavole del palcoscenico. Fin qui, l'idea di mettere in scena il rovello dell'*Io* medesimo - il mondo visto in prima persona, dall'interno, non risulta affatto artificiosa, anzi chiara e singolarmente comica. C'é un *humour* lepido e disincantato, in Dubillard, che seduce con la sua stessa levità e malinconia. « Non è la parola che sfugge al signore, no: è la cosa », osserva a un certo punto uno dei domestici. « Ci si compra e ci si vende l'un l'altro: non si può chiamare "vivere insieme", questo... », nota a un certo punto il Padrone; e ancora, sul rapporto fra Io e gli Altri: «se è per loro che io sono io, allora che se ne occupino loro... ».

Battute come queste danno alla *pièce* un sapore di metafisica svagata e triste che seduce, e a tratti conquista. Nel suo insieme, per la nettezza della concezione e il movimento scenico che l'autore e la regista ne sanno trarre, *La maison d'os* è più interessante di *Naives hirondelles*. La debolezza, naturalmente, sta al centro, nella parte dell'*Io*, che certo era difficile, ma comunque cade troppo spesso nel lamentoso e nell'arbitrario. Qui, come nell'ultimo Ionesco, il difetto principe non è di forma, ma di sostanza: di una sostanza intuita e non sufficientemente *pensata*.

NICOLA CHIAROMONTE



Annette Stroyberg nella sua casa romana.

MUSICA

IL CAVALIERE DELLA ROSA

IL CAVALIERE della Rosa, eseguito in edizione italiana, con impegno davvero ammirevole di tutti gli interpreti, al Teatro dell'Opera, ha portato un soffio di vivida musicalità nell'aria dell'attuale stagione lirica che stava non poco ristagnando. Il Rosenkavalier è un capolavoro, nato in un suo tipico momento storico, di cui è la perfetta espressione: quello dell'Europa del 1911, nell'autunno di una civiltà su cui non era ancora piombata la catastrofe della prima guerra mondiale. A mano a mano che passano gli anni, esso si stabilizza sempre più solidamente fra le maggiori opere di teatro, mentre si accresce, ad ogni suo ritorno sulle scene, il nostro piacere di gustarlo. E poiché una opera di tale genere può aspirare alla più vasta popolarità anche nei nostri teatri, dobbiamo salutare con simpatia lo sforzo non privo di gravi difficoltà che è stato fatto per darci questa edizione in italiano. Noi abbiamo sempre sostenuto, del resto, che le esecuzioni in lingua straniera nel teatro lirico dovrebbero costituire solo delle rare eccezioni e non la regola: e perciò non staremo, questa volta, a lesinare il nostro plauso all'attuale realizzazione del Cavaliere della Rosa, anche se nel caso specifico il sacrificio del testo di Hofmannsthal, è uno dei più dolorosi aggravato, quel che è peggio, dalla mediocre traduzione. Non bisogna infatti dimenticare che mai collaborazione fra poeta e compositore è stata più intima e più nobile di quella fra Strauss e Hofmannsthal, che fu autore di cinque suoi libretti, fra cui quello del Rosenkavalier è certo il più felice, sul piano letterario e poetico.

Se, dunque, le squisitezze del testo originale (e specialmente di quella sua lingua screziata di francese, di italiano, ma soprattutto di viennese) vanno perdute nella traduzione, splendono intatti nel loro valore musicale gli episodi ormai celebri della partitura. Basti ricordare pagine come il finale del I Atto, con l'elegia autunnale della Marescialla che vede sfiorire nello specchio la sua bellezza, - o la presentazione della rosa, al II Atto, quando il giovinetto Oktavian, come l'arcangelo Gabriele col giglio giunge dinnanzi alla vergine Sofia con la sua rosa d'argento, rinnovando un incantesimo che sta alla musica di Strauss come il cigno di Lohengrin alla musica di Wagner; oppure, di non minore incanto, il Terzetto che chiude la opera. La musica operistica di ogni tempo non conosce molte pagine che abbiano un fascino più duraturo e luminoso di queste: e stiamo notando con soddisfazione che, dinnanzi alla loro incantevole bellezza, anche la critica, una volta così arcigna e sconoscente verso Strauss (e tornata ad esserlo ancor più acremente e con scarsa generosità dopo la catastrofe tedesca), dia a poco a poco segni di ravvedimento, smettendo di considerarlo un musicista ormai "morto e sepolto", come faceva qualche anno fa. Se qualche cosa dobbiamo riconoscere a Strauss è invece di essere più vivo di prima e di conservare intatta una sua giovanile vitalità, una forza e una salute che finiscono col prevalere su tutto il resto, sul decadentismo, il barocchismo, il wagnerismo. Ma, a proposito di wagnerismo, bisogna poi andare molto cauti nell'attribuirglielo, non dimenticando che Strauss iniziò la sua lunga carriera di musicista come antiwagneriano, scrivendo musica da camera, con un gusto della forma e della sonata che stava piuttosto dalla parte di Schumann, di Mendelssohn, di Brahms. Solo più tardi, il provvidenziale incontro con Alexander Richter lo convertì all'ammirazione per Wagner e trasformò così il musicista da camera, il sonatista e liederista, nell'autore dei poemi sinfonici e in seguito delle opere, rivelandolo a se stesso. Giunse poi anche il momento della Mozart-Renaissance, di cui, non bisogna dimenticarlo, Strauss fu antesignano e principale suscitatore. Il Rosenkavalier segna appunto la *wende*, la svolta stilistica che da Salome e Elektra passa a una nuova atmosfera. In essa troviamo un impasto di Mozart (la Contessa di Almaviva e il paggio Cherubino sono particolarmente ricordati nel Cavaliere della Rosa), di Maestri Cantori e, perché no?, anche del Falstaff di Verdi. Molte tracce fasltaffiane sono qui reperibili, dai vortici di semicrome nei momenti di maggiore *bagarre* della commedia, alla situazione del goderecchio barone di campagna, Ochs von Lechernau, beffato, come Falstaff dalle comari, col tranello del falso *rendez-vous*. Ma il diluente che si incarica di amalgamare tutti questi elementi è il valzer viennese, in cui, si direbbe che il musicista non sia sfuggito alla fatalità di chiamarsi Strauss. Riccardo sì, come l'autore dei Maestri Cantori, ma Strauss come i due Johann e Joseph, autori del Pipistrello e di quel valzer "Dynamiden" da cui è preso in prestito uno dei valzer del Rosenkavalier.

Insieme con quella del valzer, dominava in questa musica la tradizione viennese dell'operetta, per la quale non bisogna affatto torcere il naso e fare gli schifati, considerandola un sottoprodotto musicale. Ricordiamoci che sotto la stella dell'operetta sono nati il Ratto dal Serraglio e il Flauto Magico, per non dir altro: e forse noi non abbiamo ancora sufficiente elasticità e leggerezza di giudizio per realizzare tutto il fresco valore musicale dell'operetta, dal Mikado al Sogno d'un Valzer. Siamo però convinti che nel giorno del Giudizio Universale i loro autori saranno molto più positivamente considerati e assolti, di tanti barbosi operisti.

Tornando alla esecuzione attuale, c'é pure da dire che l'impegno ammirevole degli interpreti non è sempre riuscito ad avere ragione del peso morto di questa edizione, costituito dalla poco felice fonetica della traduzione. Marcella Pobbe, che è stata splendida scenicamente, ci ha commosso per lo studio di patetica espressività con cui ha approfondito e rivissuto la parte della Marescialla; ma ha però lottato invano per rendere comprensibili le sillabe del suo testo. Vicino a lei abbiamo avuto in una ottima forma vocale il basso Nicola Rossi Lemeni che ha prodigato le inesauribili risorse del suo temperamento per darci una creazione estremamente caratteristica, diremmo quasi monumentale del barone Ochs von Lerchenau, anche se gli ha conferito qua e là un acceso colore di opera buffa italiana. Una delicata e vibrante Sofia si è poi dimostrata Margherita Rinaldi che con il mezzo soprano Edda Vincenzi, anche lei assai brava nella parte di Oktavian, ha bene intessuto con la Pobbe le mirabili polifonie del Terzetto. Successo entusiastico con innumerevoli chiamate e un nutrito applauso al direttore all'inizio del terzo atto.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

AMORI NUZIALI

LA *MOGLIE ADDOSSO* appartiene a quel genere di film che non lascia scontento nessuno, forse neppure il critico accigliato, perchè ha la grande virtù di non pretendere mai l'intervento faticoso dell'intelligenza. Si sa che quando un libro o un film, o meglio ancora un quadro, deve esser non soltanto letto o visto, ma *compreso*, immediatamente comincia la controversia tra le venti persone che si presumono in grado di comprendere il linguaggio letterario, figurativo, cinematografico. Questi venti lettori o spettatori per nulla ordinari, anzi del tutto straordinari e stravaganti, finiscono quasi sempre, con i loro sillogismi in sé perfetti ma purtroppo lontani da ogni possibilità di verificazione, per impedire definitivamente al lettore o spettatore comune la forma la più elementare di giudizio estetico. L'*Ulisse* di Joyce è uscito in Italia con quarant'anni di ritardo, accompagnato dall'intimazione che « bisognava assolutamente averlo letto ». La propaganda non poteva essere più felice, né onesta e sincera: si limitava a suscitare un rimorso morale nel pubblico distratto, per un errore passato e in molti casi involontario. Ma dei centomila italiani di recente acquisiti all'intelligenza di Joyce, non so quanti avranno avuto la libertà estetica di sentire che si trovavano di fronte a un monumento già in parte rovinato.

Naturalmente, l'intelligenza è la cosa meno diffusa nel mondo, e per questo rappresenta con notevole approssimazione il tipo del bene irreale, da tutti lodato e persino desiderato, ma privo affatto di valore economico. In arte, osservava fin dai suoi tempi Matthew Arnold, l'intelligenza ha l'effetto di reprimere e attutire l'emozione e il sentimento poetico. Molto prima, Spinoza aveva precisato che il fine esclusivo della filosofia è « humanas actiones non ridere neque lugere, sed intelligere ». Da simili premesse, abbastanza confermate dall'esperienza storica e quotidiana, discende la pratica conclusione che la nostra arte, il cinema, ha tutte le ragioni di evitare con gran cura il minimo ricorso all'uso d'una facoltà così rara, pretenziosa e gratuita quale, appunto, si dimostra l'intelligenza. Domandiamoci che cosa sarebbe oggi il cinema americano se i produttori dei vari "Quo Vadis", Cleopatra vecchie e nuove, "Via col vento" e altre guerre di secessione, oltre che dei film incredibili di Greta Garbo, avessero avuto tutti più o meno le capacità mentali di Charlie Chaplin.

La verità è che per il pubblico, come per i bambini, lo spirito anche in dosi modeste è nocivo, al contrario della camomilla che provoca un tranquillo benessere. Quel che occorre, se mai, per il divertimento di grandi e piccoli, è lo spirito ad altissimo grado e in dosi pressochè mortali. Per sfortuna, l'elisir di Gulliver non si fabbrica industrialmente: la ricetta è rimasta segreta e i surrogati conosciuti sono tutti indigesti. Si spiega, così, che la produzione cinematografica nel suo infinito buon senso abbia adottato con entusiasmo per il popolo la formula, non dell'oppio, ma della camomilla.

Film come *La moglie addosso* propongono allo spettatore un solo problema: perchè a due giovani parigini succedano proprio queste cose, e non altre, altrettanto viete e inverosimili. La domanda è inevitabile dal momento che la vecchia trama comica, con il suo disegno chiuso, è andata in frantumi, e il regista sembra inseguire i personaggi di scena in scena, in una recita, assolutamente libera e personale. Ma la scarsa consequenzialità della sceneggiatura risulta compensata dalla esattezza sconcertante dei movimenti, gesti e battute, che Dany Saval sa opporre con la prontezza di un'attrice consumata. Il suo compagno, Jean Poiret, ha il vantaggio di dover lasciar sempre a lei l'iniziativa, e nella parte del marito che alternativamente subisce e ripara gli errori della moglie riesce a rendersi simpatico. La regia di Boisrond, conforme alla maniera della commedia francese, si fonda giudiziosamente sulla legge del minimo mezzo; e, oltre alle considerevoli risorse della Saval, mette a profitto con abilità la disinvoltura professionale degli attori secondari, tutti già conosciuti dallo spettatore.

ATTILIO RICCIO

9 luglio 63

TEATRO

JOYCE A SPOLETO

DEL *Coach With The Six Insides,* l'incantevole divertimento lirico che Jean Erdman e i suoi quattro compagni attori hanno saputo trarre da *Finnegans Wake,* scrivemmo qui lo scorso febbraio, dopo averlo visto a New York, con l'ammirazione particolarissima che meritano, di questi tempi, le imprese ispirate da un vero amor dell'arte.

Come raccontammo a suo tempo, Jean Erdman, che di professione è danzatrice, aveva in un primo tempo avuto l'idea di estrarre da *Finnegans Wake* una sequela di danze intorno al tema dominante del libro, che è quello di Anna Livia Plurabelle. Ma aveva dovuto presto accorgersi che, per quanto dominante, il tema della Donna-Fiume-Vita e della sua danza eterna e sempre eguale non poteva essere avulso dagli altri che formano il tessuto intricatissimo della rapsodia di Joyce. Ciò che lo impediva non era tanto l'inesauribile corso e ricorso delle allusioni e dei richiami quanto il fatto che, se Anna Livia è un personaggio essa stessa, anzi un essere mitologico vero e proprio, i personaggi singoli di cui la sua immagine si compone e sostanzia - la Figlia-Fanciulla-Pepette, la Serva-Popolana-Moglie - non hanno individualità meno reali della sua, anzi in un certo senso assai più, dal momento che la loro è terrestre e prosaica, mentre quella di Anna Livia è d'essenza lirica.

Personaggi concreti e singolari, gli aspetti individui di Anna Livia Plurabelle hanno poi rapporti egualmente concreti e singolari, seppure in continua metamorfosi, con altri personaggi, e principalmente Shem il Pennino e Shaun il Postino, nonché il loro padre Humphrey Chimden Earwicker, tavernière di Dublino, ma anche successore storico del mitico Finnegan e, in qualità di "uomo comune" *(Here Comes Everybody),* eroe dell'Irlanda moderna.

Non si poteva separare Anna Livia Plurabelle dal suo contesto di figure, d'immagini e di trovate fantastico-simboliche. Jean Erdman lo capì e accettò il fatto come un buon commediografo deve accettare la realtà della sua trama, e non prenderla di sbieco nel tentativo di imporre un suo pregiudizio o di far prevalere la sua vanità.

Da questo atto d'accettazione e d'omaggio alla poesia di Joyce è nato uno degli esempi più suggestivi di quel che potrebbe essere uno spettacolo teatrale che unisse in modo armonico ispirazione poetica e fantasia libera da una parte, musica e danza dall'altra. Una sorta di *music hall* lirico: la sola via, forse, sulla quale il teatro occidentale potrebbe rivaleggiare con le forme più squisite del teatro giapponese.

Ottima idea, dunque, quella avuta da Giancarlo Menotti nell'invitare la Erdman e i suoi attori a portare il *Coach* a Spoleto. E' finora lo spettacolo più importante del Festival di quest'anno e, fra tutti quelli offertici a Spoleto, il più memorabile insieme ai balletti di Jerome Robbins.

Naturalmente, in Italia, gli spettatori in grado di apprezzare appieno il lavoro di Jean Erdman si riducono a pochissime decine. Né si può pretendere di più, dato che per apprezzare pienamente questa felicissima riduzione scenica bisogna conoscere non solo assai bene l'inglese, ma avere una buona conoscenza di quello che senza esagerazione si può definire il testo più complicato e difficoltoso della letteratura universale. Ma, dopotutto, il pubblico del Festival di Spoleto è cosmopolita per definizione.

D'altro canto, noi che siamo ben lungi dall'esser conoscitori profondi di *Finnegans Wake,* abbiamo visto il *Coach* tre volte e tutt'e tre le volte abbiamo provato lo stesso godimento ilare e la stessa ammirazione. Possiamo aggiungere che ogni volta che l'abbiamo visto di nuovo abbiamo afferrato allusioni e significati che la volta precedente ci erano sfuggiti, e ogni volta anche, dunque, ne abbiamo mancato qualcuno.

Ma, in verità, come tutti i lettori di Joyce, e in particolare di *Finnegans Wake,* sanno, non è questo che importa: capire tutto di primo acchitto. Importa anzitutto affrontare il testo senza prevenzioni e abbandonarsi al suo incanto, che è di poesia, di fantasia e di *humor* dèmonico insieme. Se non si comincia col pretendere che Joyce parli un presunto linguaggio di tutti, che in realtà sarebbe un linguaggio volgare, e ci si lascia semplicemente cogliere dal senso del gioco grandioso che lo scrittore ha voluto rischiare, afferrando i significati che vengono a noi senza sforzo, dopo una ventina di pagine (da non tentare mai di leggere una dopo l'altra, tranne per qualche brano) qualsiasi buon conoscitore di letteratura inglese può godere la lettura di *Finnegans Wake* e scoprire da sè alcune delle miriadi di simboli, allusioni, scherzi e arguzie che si nascondono « sotto il velame delli versi strani ».

Il richiamo di Dante non è casuale. Come l'estetica di Joyce vorrebb'essere quella stessa di San Tomaso, ma usata, per così dire, in senso opposto, così si può ben dire che *Finngans Wake* è il contrario esatto di un'allegoria medievale. Mentre, infatti, che si tratti della struttura della cattedrale gotica o del poema tandesco, a base dell'allegoria medioevale c'è la convinzione pregiudiziale che il mondo ha un significato unitario, e da quello prende le mosse la costruzione allegorica, a fondamento dell'*opus magnum* di Joyce c'è la convinzione esattamente opposta: che il mondo *non* ha un significato unico, e da essa precisamente si diparte la proliferazione innumerevole dei simboli, allegorie e segrete corrispondenze escogitate dall'irlandese.

Più che il decifrare una per una tutte queste corrispondenze e allusioni passando - come Joyce stesso ebbe sarcasticamente a dichiarare che si doveva - tutta una vita a leggere la rapsodia di Finnegan, si tratta dunque di capire e ammettere il principio che regge tutta la costruzione. Il quale principio è un principio, per cominciare, distruttivo di ogni significato ordinario e cristallizzato, sicchè nessuna parola o frase va letta, ma piuttosto si direbbe « contemplata », o « osservata », finché dal fondo di tutte le impossibili evocazioni verbali non sorga l'immagine ultima e inafferabile della « cosa » o « essenza » naturale cui tutte le analogie vogliono condurre, per strade quanto possibile labirintiche perché tali non possono non essere le strade che conducono all'ineffabile.

Non una dottrina, ma il contrario di una dottrina: l'innumerevole *plurability* delle cose e l'irreprimibile vivacità degli esseri, è al fondo della visione di Joyce. E *plurability* applicata è il suo scrivere, per cui ogni singola parola si gonfia, si deforma, esplode in componenti impensate, richiama altre parole lontane, e con esse si combina per formare un senso inatteso a sua volta subito disfatto al fine di percorrere tutti i cammini possibili prima di tornare al punto di partenza (o *recorso,* come dice Joyce) che poi altro non è che l'immagine cangiante, ma in sostanza immobile, dell'universale mutamento e dell'universale ironia.

Comunque sia, noi a Spoleto abbiamo rivisto il *Coach* in compagnia di una persona che non sapeva nulla d'inglese e pochissimo di Joyce, eppure sembrava capire l'essenziale, si divertiva ed era incantata dalla straordinaria bravura degli attori. Chi, infatti, abbia visto Sheila Roy nella parte della Figlia-Fanciulla-Pepette-Nuvoletta, ha visto davvero una delle essenze dèmoniche che si nascondono dietro l'enorme gioco di parole di Joyce. Anita Dangler, che è la Popolana-Moglie e, alla fine, splendidamente, la Liffey che va a morire in seno al Padre Oceano, non è meno joycenana di lei, ed è dire moltissimo. Nè meno di lei ammirevoli sono Leonard Frey e Van Dexter, che incarnano rispettivamente Shaun il Postino e Shem il Pennino, i figli del miticcio e insieme troppo reale « uomo qualunque » HCE. Spetta a Jean Erdman essa stessa, con i suoi interventi danzati, impetuosi, sobri e virtuosi insieme, di farci intravedere l'immagine di Anna Livia Plurabelle. Le musiche di Teji Ito infine sono di una semplicità e di una vivezza che rendono bene l'intento dello spettacolo, il quale è di rallegrare.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

30 luglio 63

TEATRO

ORIGINI DEL DRAMMA

PUO' DARSI che la questione non abbia senso e che un'arte la quale sia alle radici di tutte le altre si stacchino e diversifichino senza tuttavia separarsene mai non esista. Ma se esiste, si sarebbe tentati di affermare che quest'arte originaria è di natura teatrale.

Ogni arte, cioè, perfino la scultura, perfino la musica, si potrebbe sostenere che è al suo inizio primo una "personificazione", un accettare generosamente un linguaggio e delle regole obbiettive già esistenti, dunque entrare in una finzione, mettere una maschera, recitare una parte, voler stare in scena di fronte agli altri e prendere il mondo per quello che è, volendo comunque rendere evidente agli spettatori nella forma più indubitabile, che è di mostrare la "cosa stessa", fingendola, *un* significato che nella realtà rimane confuso nella massa dell'insignificante.

C'è questo, ma c'è di più, e di più elementare ancora: c'è che è teatro, dramma, commedia, e talvolta anche tragedia, in continuo avvampare, spegnersi, mutare e riavvampare, quella che si chiama "vita interiore". Della quale, da una parte si può dire che non esiste, giacché a parlar propriamente, se la si separa dalla realtà del mondo cui si riferisce, è un seguito caotico d'impulsi, stimoli, conati, velleità, parole lasciate a mezzo; dall'altra, è, già al suo primissimo inizio, un tendere verso gli oggetti del mondo, verso le nostre stesse sensazioni, i nostri stessi sentimenti e le nostre stesse passioni - questi oscurissimi fra tutti i fatti - per animarli di un'intenzione certa, incarnarli, farli vivere.

L'esperienza di sé - la "vita interiore" - o è teatro, ossia aspirazione a comunque "rappresentare" ciò che siamo, e cioè a uscire da noi stessi e crearci una "parte" cominciando dall'accettare quella qualsiasi che ci è toccata in sorte, oppure è solitudine, angoscia e stridor di denti: l'una cosa non esclude l'altra, ben s'intende.

Soli di fronte a noi stessi, che cos'altro possiamo fare se non cercare la nostra parte, provare questa o quell'altra maschera, questo o quell'altro costume, scegliendo mentalmente il travestimento più conveniente? Il fatto è che da soli non siamo niente e nessuno, tutt'al più un purgatorio di possibilità, e che l'impulso più profondo della "vita interiore" - quello che, frustato, dà più tormento - è quello che ci spinge, fin dal più larvale moto del nostro animo, a essere qualcosa e qualcuno di fronte agli altri, sulla pubblica scena: a diventare una "persona". "Persona", qui, vuol dire non solo un individuo ben definito, ma anche una maschera, una finzione, un personaggio di fronte al quale è bene che conserviamo la nostra libertà di dubbio e di negazione, se vogliamo rimanere uomini e non decadere a pupazzi pubblicitari: non si sfugge alla "personificazione", ma neppure alla vacuità fondamentale e al fondamentale errore di aver voluto essere o essersi lasciati essere una persona riconoscibile dalla sua "funzione" o "carriera".

Vista dall'intimo, la nostra vita è un cambiare inquieto di maschere e chiedere se la "vera" è questa che portiamo, oppure l'altra che abbiamo scartato, o forse quella che ci perseguita come un rimorso e di cui abbiamo paura; oppure forse non ce n'è nessuna, e noi *non siamo,* ossia non potremo mai arrivare a sapere chi siamo. Ed è qui appunto che soccorre la natura radicalmente teatrale dell'esistenza, con il sollievo che ci offre da dubbi, rimorsi e paure nella semplice decisione di recitare a fondo, generosamente, la parte nella quale in buona fede (la buona fede dell'attore che ha fiducia di non rimanere inferiore al personaggio assegnatogli) ci siamo trovati a essere impegnati.

Non è forse questa la prima forma della troppo famosa e malcompresa "catarsi"? Comunque, è sicuramente la sola forma di "purificazione" e di serenità che la vita ci consenta. Ma, per non cadere in quella troppo facile morale che ci consiglia di accettare la realtà qual è, di adoperarci con tenacia a fare quel che facciamo, e non perderci dietro ai sogni o ai moralismi, e insomma di fare della nostra vita una carriera ben calcolata, bisogna ben ricordare che nessuna catarsi ci salva dall'ingiustizia e falsità intrinseche di quella qualunque parte abbiamo potuto scegliere; e questo per la legge antica la quale vuole che ogni cosa paghi secondo l'ordine del tempo l'ingiustizia commessa nell'essere quella che è. La quale legge deriva poi da quella più antica ancora della Moira, che è la legge delle "parti assegnate" e del castigo che coglie chi trasgredisca la parte che secondo l'ordine della natura è la sua, ma che egli peraltro non può conoscere che rischiando di trasgredirla. E, come sappiamo, la legge della Moira è la legge propria della tragedia.

Noi diciamo che la Moira riguarda gli antichi Greci, non noi. Ciò è vero nel senso che non c'è niente di più stucchevole che riprendere dagli antichi, o comunque da civiltà lontane e estranee, qualche bel concetto e applicarlo alla nostra attuale esistenza. Rimane, tuttavia, il fatto che, prima che cominciamo a articolarla, cioè, a recitarla, questa o quella parte, noi non ne sappiamo nulla: per cominciare a sapere quale parte sia, a che cosa corrisponda in realtà, quanto sia per costare di fatica e di tormento, non c'è altro modo che cominciare a praticarla.

Se non cominciamo a recitarla, e a recitarla con impegno, questa parte, non soltanto non possiamo sapere che parte sia, ma neppure chi siamo noi. Solo nel momento in cui ci abbandoniamo alla parte, infatti, arriviamo a vederci in rapporto agli altri e alla realtà in cui noi e gli altri siamo inclusi; e dunque cominciamo a vedere chiaramente la distanza non valicabile, che cosa significa questo divario permanente fra noi e noi, noi e il mondo, se non il fatto drammatico originario, quello che fonda la necessità del teatro e il suo fascino profondo?

Non ci conosciamo mai da soli, e neppure nel confronto con gli altri veramente, ma sempre, alla lettera, per interposta "persona": attraverso la maschera che accettiamo di portare. Solo dietro tale maschera, fra l'altro, ci sentiamo relativamente liberi di "essere noi stessi", giacché il noi stessi che non sapremmo essere a viso nudo (se una tal cosa esiste) possiamo esserlo, o cominciare a esserlo, quando ci è possibile attribuirlo al personaggio che abbiamo accettato di voler rappresentare.

Ma noi, *chi* siamo? E perché, volendo noi stessi, accettiamo di essere una "persona", una maschera: un altro? Gli è che non abbiamo scelta: essere in altro modo non ci è dato che a una distanza da noi stessi variabile solo in apparenza; secondo le soddisfazioni che posson venirci dal recitare la nostra parte, ma in realtà fissa.

Chi siamo non lo sapremo mai, giacché equivarrebbe a sapere tutto ciò che avremmo potuto essere, e questo è assurdo. E neppure ci è dato sapere perché infine accettiamo di essere la persona che a un certo momento abbiamo cominciato a essere. L'impulso che ci porta a essere questo o quell'altro rimane di necessità oscuro, misterioso, partecipe degli arcani poteri che reggono la vita e dell'indicibile innominabile che sta dietro ogni cosa.

Questo è tanto più vero, e tanto più ci coinvolge nell'essenza della finzione scenica, quando si viene agli altri. Allora, evidentemente, la parola, l'espressione, l'atto sono tutto. Gli altri, per cominciare, ci offrono un linguaggio bell'e fatto e un repertorio di parti più o meno pronte, se noi vogliamo adattarvici. Che è la cosa più facile, ma anche la sola impossibile all'uomo bennato. E' da questa situazione che nasce propriamente il dramma.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

27 Agosto 63

TEATRO

LA QUESTIONE DELLA REGIA

MI E' CAPITATO in questi giorni di veder citato il celebre detto di Jean Vilar: «Negli ultimi trent'anni, i veri artisti del teatro non son stati gli autori, ma i registi». Purtroppo, si sarebbe tentati di replicare. Ma val meglio analizzare il significato obbiettivo dell'asserzione, che non è così lusinghiera come sembra per il demiurgo della messinscena.

Anzitutto, non è così esatta. Qualche nuovo autore di teatro c'è pur stato, in questi ultimi trent'anni. Quando c'è stato, il regista, per prezioso che fosse il suo concorso, è naturalmente passato in secondo piano. Datate giusto di trent'anni fa, si potrebbe cominciare col citare le messinscene del primo Anouilh, che erano ottime, ma chi ne ricorda la firma? E, nel dopoguerra, ci sono Sartre, Camus, Dürrenmatt. In qualche caso, la regia era ottima e ottimi gli attori, ma in qualche caso anche pessima, e gli attori mediocri; ma, valessero quel che valessero, erano le opere che importavano.

Si potrebbe continuare con il famoso trio Ionesco, Beckett, Genet. Le prime messinscene di Ionesco, quelle che al Théatre de la Huchette si ripetono immutate da undici anni, eran firmate da Marcel Cuvelier. Ma importava davvero, la firma? O non piuttosto importava il contrario: che la firma scomparisse dietro il fatto teatrale complesso che era l'incontro di quell'autore con quell'attore-regista e con quegli attori?

En attendant Godot di Beckett fu "lanciato" da una splendida messinscena e interpretazione di Roger Blin, regista di un'acutezza e severità di gusto straordinarie, quando la parte gli vada a genio, attore di primissimo ordine. La messinscena di Blin era così aderente allo spirito dell'opera, così intelligente, sensibile e scrupolosa, che separare Beckett dall'interpretazione di Blin è diventato difficile. Ma il *Godot* rimane di Beckett, e l'arte di Blin rimane un concorso, un amorevole servizio, un omaggio: non diventa sinonimo dell'opera. Questo succede solo con gli autori morti. Ma quando si dice "il *Volpone* di Dullin", "l'*Edipo* di Laurence Olivier", "*Le tre sorelle* di Sacha Pitoeff", si tratta di un traslato e nulla più: l'arte del regista-attore rimane, un'arte sussidiaria, e sarebbe mostruoso che così non fosse.

Quanto al teatro di Genet, esso è stato finora - con la sola eccezione *Les nègres*, diretto da Blin - piuttosto mal servito dai registi, a cominciare dalla prima messinscena de *Les bonnes*, che era firmata da Jouvet. Ciò non toglie nulla all'importanza dell'opera teatrale di questo autore, e non ha neppure nuociuto alla sua diffusione, anche se non ha giovato alla sua retta comprensione.

Da tutto questo, sembra legittimo concludere che, per poco che il teatro sia vivo, il regista passa naturalmente - e oseremmo dire: spontaneamente, se è un vero artista- nel retroscena, che è il suo vero posto.

Ma, certo, quando il teatro langue, e per tenersi in vita ha bisogno dello speciale talento di un artista che sia anche un organizzatore e abbia il senso di ciò che può attirare il pubblico, allora il regista assume una parte preponderante, tende a considerarsi demiurgo, allora si comporta da dèspota sia con le opere che con gli attori ed è la sua firma, più che l'opera anzi diremmo più che il teatro stesso, ad attirare gli spettatori. Allora, al teatro si sostituisce lo spettacolo. Sostituzione deleteria, o quanto meno perigliosa assai, per le sorti del teatro. Anche nella Roma imperiale, infatti, ai testi delle tragedie greche finirono per sostituirsi i rifacimenti spettacolari dei mimi-registi. Ma, normalmente, l'opera dell'ordinatore dello spettacolo non può che esser concepita come al servizio dell'opera in primo luogo, e in secondo luogo anche degli attori, il cui talento il regista ha missione di regolare sì, ma di regolare liberandolo e rivelandolo a se stesso, non costringendolo e abbassandolo (con buona pace di Gordon Craig) alla funzione di marionetta.

C'è un'altra considerazione da fare, che in parte è già implicita nel fatto che tutti i registi che abbiamo citato, a cominciare da Jean Vilar lui medesimo, sono anche degli attori: quella del regista non è una professione a parte, una specialità separabile e isolabile dalla vita concreta del teatro.

Antoine, Stanislavski, Copeau, Dullin, Meyerhold eran tutti attori; e bisognerebbe dire: attori per cominciare. Che si possano dirigere degli attori e ordinare delle messinscene senza una conoscenza personale dei problemi dell'interpretazione è un'idea abnorme. D'altra parte i creatori della messinscena moderna non erano soltanto dei registi-attori: erano degli animatori e degli organizzatori i quali praticavano e propugnavano una certa concezione del teatro, e non si limitavano a montare degli spettacoli. Questo è importante, perchè dava loro il pieno diritto di spossessare l'impresario, parlando ormai in nome del teatro come arte e non come mercanzia.

Quando il regista non sia un personaggio responsabile di questa specie, è chiaro che scade alla parte ibrida di capocomico provvisorio il quale non corre rischi, perchè è ingaggiato come un qualsiasi attore, oppure è garantito in altro modo contro l'eventuale insuccesso dell'impresa. E l'irresponsabilità non può mai essere una buona condizione di lavoro.

Ma forse il punto cruciale della questione del regista sta proprio in una certa sopravalutazione originaria della parte che questo personaggio può giustamente occupare nella vita del teatro: più precisamente, nello svisamento della natura della rappresentazione teatrale che l'avvento stesso del regista, per giustificato che fosse, tuttavia implicava.

A ben rifletterci, infatti, la pretesa demiurgica è connaturata alla figura del regista così come essa nacque alla fine del secolo scorso. Vi è connaturata sotto specie dell'idea, fondamentalmente sbagliata, secondo la quale la *forma* dello spettacolo teatrale in sé e per sé costituirebbe l'oggetto di un'arte particolare artista.

Da una tale idea al culto e alla pratica dello spettacolo fine a se stesso, il passo è brevissimo, con tutti i preziosismi, i manierismi, le stravaganze e le storture che esso implica. Giacchè è chiaro (almeno secondo il postulato del totalitarismo estetico da cui l'idea deriva) che, se quella della messinscena è un'arte indipendente, allora l'artista titolare di essa dev'essere lasciato libero di seguire comunque il suo estro: a spese del drammaturgo, degli attori, e alla fine del teatro esso medesimo come istituzione pubblica.

Ora, come dovrebbe esser chiaro a chiunque ami il teatro (e a chiunque ammiri la sobrietà, anzi la povertà, delle migliori messinscene contemporanee) non c'è nulla di più contrario allo spirito del teatro che la sua riduzione a spettacolo per gli occhi. Nel momento stesso in cui una rappresentazione teatrale fa sensazione di per sè e in cui si è condotti a parlare della messinscena come di un fatto a parte, il teatro (che, rigorosamente parlando, vuol essere "poesia agita" e nulla più) è tradito, e ad esso subentra qualcosa che sta fra gli antichi spettacoli del circo e le feste di corte cinquecentesche: un affare volgare e lussuoso lontanissimo da ogni poesia.

Falsa, l'idea che esista qualcosa come la "forma pura" dello spettacolo e possa essere oggetto di un'arte a sè, lo è perchè comporta la conseguenza assurda che quest'arte, la quale evidentemente dipende non solo da quella del drammaturgo e dell'attore, ma persino da quella dello scenografo, debba invece essere il fattore dominante di uno spettacolo teatrale e gli altri elementi della rappresentazione, a cominciare dal testo, semplici mezzi per gli effetti immaginati dal regista.

Ma falsa lo è anche, questa idea, perchè è contestata dai fatti e dall'evidenza. I grandi animatori del teatro moderno e tutti i veri registi, infatti, sono dei personaggi in realtà compositi e nient'affatto dei puri artisti. E composita, con ogni evidenza, è per natura l'arte della messinscena, la quale in tanto è accettabile in quanto sia concepita come un'arte di coordinazione e d'armonizzazione di elementi diversi e indipendenti, e il cui vero trionfo si celebra in quegli spettacoli nei quali la sua parte passa del tutto inosservata.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

3 Settembre 63

TEATRO

UN'IDEA SUL DRAMMA

C'E' UN MODO moderno di vedere il teatro, nel teatro il mondo e nel mondo di nuovo il teatro e non ne conosciamo esame più penetrante e più brillante di quello offerto dal commediografo e critico americano Lionel Abel in un libro, *Metatheatre - A New View of Dramatic Form* (Hill and Wang. New York 1963). La sua lettura è da raccomandare a ogni spirito curioso, ma soprattutto ai giovani che vogliano oggi votarsi al teatro, i quali troveranno nell'idea del "metateatro" esposta da Abel una sollecitazione quanto mai arguta a sbarazzarsi dai pregiudizi sia accademici che d'avanguardia che tuttora ingombrano la strada di un teatro che sia veramente nostro contemporaneo.

Al fine di dare un'idea di quel che Abel intende per "metateatro" giova cominciare dal punto dal quale egli stesso comincia il discorso, che è poi quello dal quale necessariamente comincia ogni serio discorso sul teatro: una discussione del tragico e della tragedia. "Metateatro" è infatti, secondo Abel, la specie di teatro che si ha quando vien meno la possibilità della tragedia; e questo, a sua volta, è qualcosa che accade, prima che al teatro, a quel senso fondamentale dell'uomo che è il "senso della realtà".

E' a un mutamento nel rapporto fra la mente e il reale che è dovuta, secondo il nostro autore, la differenza fra teatro tragico e metateatro. Nel primo, c'è una realtà univoca e inflessibile, che è quella precisamente contro la quale si urta l'eroe; nel secondo, la realtà è sperimentata come ambigua e sfuggente, e invece dell'eroe tragico si ha l'eroe pensieroso, ribelle alla parte che il destino gli ha assegnato per la semplice ragione che non può credere in una realtà così semplice e semplicistica: Amleto, con il corteo dei suoi rampolli, fino ai personaggi di Pirandello, di Beckett e di Genet.

E' dunque da una definizione della realtà che dipende il discorso di Abel sul "metateatro". La definizione che egli ci offre è questa: « La realtà obbiettiva del mondo non è custodita dalla logica, ma, come un tesoro di favola dai draghi, da quelli che per ogni spirito sensibile e scettico sono l'equivalente dei mostri di favola: dei valori implacabili ».

Nella sua elegante semplicità, a noi sembra che questa definizione abbia il grandissimo merito, fra l'altro, di trasportare la questione del "realismo" sul solo piano sul quale essa ha un senso: quello della realtà "creduta", ossia morale nel senso preciso di "sostenuta dai *mores*", dai costumi, dalla tradizione, da un modo d'esser comune il quale implica un insieme di comuni credenze.

Ma è molto illuminante anche se limitata alla questione del teatro, la definizione di Abel. Per quanto riguarda la tragedia, essa conduce infatti alla molto semplice, ma non tanto ovvia nè tanto comunemente accettata, conclusione che non c'è azione tragica se non là dove sono all'opera dei valori "implacabili" (o, come anche, più giustamente, dice Abel "inflessibili"), né eroe tragico se non c'è violazione sacrilega o affermazione irriducibile di una legge sentita come assolutamente reale e assolutamente superiore a ogni troppo umana contingenza.

Da ciò discende che l'eroe tragico non è altro che l'individuo capace di un'azione "intera", voluta fino in fondo, e il quale perciò stesso va incontro a una piena retribuzione. Volere qualcosa fino in fondo e assolutamente significa, infatti, nel pensiero dei Greci, rischiare di "passare il segno" e di violare l'ordine imprescrittibile delle cose. Quando poi l'azione sia compiuta e il segno oltrepassato, l'eroe viene giustamente folgorato dal Dio offeso, il quale poi non è che il tramite dell'imperturbabile Moira.

Sull'*ubris*, Lionel Abel ha pagine che sono fra le più acute del libro. L'*ubris*, egli osserva, è colpa di natura essenzialmente ambigua, che è troppo moralistico (e troppo poco greco, aggiungeremmo noi) ridurre all'"insolenza", o "dismisura", dei discorsi tradizionali sulla tragedia. *Ubris* è quella di re Edipo, stoltamente sicuro di essere invulnerabile dal Fato; ma Edipo morente a Colono è un uomo che la sua colpa e la sua sofferenza hanno reso degno che Apollo lo trasformi in un essere semidivino. Così, reo d'*ubris* è Creonte, con la sua bieca pretesa di esser nel giusto assolutamente, e gli Dei lo colpiscono nel momento stesso in cui egli è andato fino in fondo alla sua azione; ma pecca d'*ubris* anche Antigone, eppure la sua trasgressione la esalta al disopra della condizione umana. « L'*ubris*, dunque - conclude Abel - è l'impulso che spinge l'uomo ad ambire a una specie di divinità la quale potrà esser concessa o no, a seconda dei casi ». O forse si potrebbe anche dire: l'uomo colpevole d'*ubris* è giustamente punito, ma quello incapace d'*ubris* non vale nulla.

Eroi tragici in questo senso sono Edipo, Antigone, Clitennestra, Oreste fra i greci e, dopo i Greci, Macbeth. Ma non Amleto. Amleto - sostiene Abel in un saggio del quale è lode sufficiente dire che rinnova davvero l'annoso argomento - è l'eroe eponimo del "metateatro". Egli non può essere personaggio tragico per la buona ragione che il suo dramma peculiare non è quello di compiere (o non compiere) un'azione estrema, ma, più radicalmente, di rifiutarsi di riconoscere come sua la parte che il Destino sembra assegnargli e, sulla scena del mondo, di voler essere autore, non vittima, del suo proprio dramma. Amleto, cioè, concepisce se stesso come un personaggio, la situazione che gli è capitata in sorte come un melodramma poco o nulla accettabile, e il mondo, quindi, come un teatro sul quale, secondo i versi del suo contemporaneo Tommaso Campanella, "ammascherate / van l'alme umane con gli affetti loro"; mentre la realtà cosiddetta reale è un oggetto di meditazione ironica e malinconica insieme, e non ha senso se non nei rari momenti in cui diventa dramma serio e convincente. Ma, alla fine, dice Abel, Amleto « cede all'appello del solo drammaturgo la cui trama, come la tragedia, implica la necessità e libera dal caso. Questo drammaturgo è la morte. Nel volgersi verso la morte, Amleto si volge verso qualcosa di esterno al dramma, non reso fatale dalla trama come nella tragedia, o imposta dal di fuori come nel melodramma... non come un destino che è probabile lo colga a causa della situazione particolare in cui egli si trova, ma come il destino che coglierà immancabilmente chiunque, quale che sia la sua situazione. Alla morte... drammaturgo nella cui trama tutti siam chiamati a recitare, Amleto fa appello come a una forma ultima. Per la coscienza moderna, la morte non è forse l'equivalente degli dei immortali? ».

Con l'*Amleto*, la cui originalità consiste nel fatto che «per la prima volta nella storia del dramma, il problema del protagonista è che egli ha una coscienza di drammaturgo», è nata, sostiene Lionel Abel, una specie di teatro tutta diversa da quello dei Greci: un teatro che, essendo di natura radicalmente intellettuale, è sempre "teatro nel teatro", e cioè sempre fondato su un gioco ambiguo fra finzione e realtà. Il "metateatro". Suoi postulati fondamentali sono lo shakesperiano "il mondo è un teatro" e il calderoniano "la vita è un sogno, e il nostro sognare è di sogni". Ai quali un terzo ne va aggiunto, dal quale gli altri due dipendono in modo assoluto, ed è che la morte è la sola realtà irriducibile, quella che rende irreale ogni parte assegnata dalla sorte e fa appunto del mondo un teatro e della vita un sogno.

Ammirati come siamo dell'acutezza e dell'eleganza dell'analisi di Abel e condividendo come condividiamo l'essenziale della sua tesi, noi faremmo al suo discorso una sola obbiezione: non ha forse il "metateatro" chiuso in realtà la sua parabola precisamente con la totale coscienza di sè raggiunta in drammaturghi come Pirandello o Beckett? E non pone esso stesso l'esigenza di una specie di teatro fondato non su "valori implacabili" forse, ma su un sentimento talmente inflessibile della realtà della condizione umana, e delle necessità ad essa inerenti, da porre infine la realtà ultima della vita altrove che nella morte?

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Nenni

5 novembre 63

TEATRO

BRECHT A OGNI COSTO

OGNI VOLTA che ci è capitato di parlare di Brecht abbiamo, in diversa forma a seconda dell'occasione particolare, espresso le riserve fondamentali che abbiamo verso questo scrittore di teatro che, a nostro avviso, è soprattutto un soggettista unito a un regista: diciamo un uomo di teatro che ha inventato una sua particolare (e *in parte* originale) forma di teatralità, della quale però nessuna soprastruttura ideologica potrà mai nascondere l'essenziale monotonia, né soprattutto l'essenziale mancanza di senso drammatico.

A tale mancanza, Brecht supplìva con un senso della messinscena e degli effetti elementari di contrasto che si materializzavano nella sua "maniera" d'apparenza popolaresca, e in realtà sofisticata e letteraria all'estremo. Giacchè insomma, fra l'altro, le fonti delle due principali invenzioni di Brecht, il teatro politico più o meno edificante e lo "stile epico" (che ha per corollario il cosidetto effetto d'alienazione o di "straniamento") sono da ricercarsi (senza troppa fatica) nel teatro di Paul Claudel da una parte e in quello di Luigi Pirandello dall'altro. E' infatti Claudel, e non Piscator, nè tanto meno Brecht, a aver propriamente inventato il teatro "ideologico"; ed è a maggior ragione Pirandello, non certo Brecht, a aver dato (essendone Brecht perfettamente edotto) l'esempio più radicale di "teatro allo scoperto", sprezzante della finzione realistica e della complicità dello spettatore, ma non per questo meno teatrale, anzi teatrale doppiamente.

Estroso semplificatore e divulgatore di idee e tendenze che stavano imponendosi un po' dovunque in Europa, Brecht è poi certo il continuatore e l'epigono di quella riforma del teatro europeo che dimenticò presto le sue origini propriamente drammatiche e poetiche (Ibsen, Strindberg, Shaw, Cechov) per diventare esclusivamente ricerca di effetti di scena. Ma Brecht capì, avendo come aveva la passione del teatro oltre che del moderno, quel che invece registi come Reinhardt in Germania, come Meyerhold in Russia, o attori-registi come Dullin in Francia, non è che non capissero, ma non vedevano neppure, e cioè che se si doveva fare del "teatro teatrale" (secondo il principio che insomma tutti i registi venuti dopo Antoine e Stanislavskj seguivano) bisognava in primo luogo unire in una sola ispirazione l'arte del regista e quella del drammaturgo. Questo è quel che intendiamo quando diciamo che Brecht teatrante (il Brecht lirico esige un discorso un po' diverso) era un soggettista-regista del tipo che sarebbe diventato abbastanza usuale nel cinema.

Questa simbiosi, che rende quasi tutti i drammi di Brecht pesanti alla lettura per la loro prolissità e mancanza di fantasia, mentre poi a teatro (se messi in scena con giudizio e misura) come quelle ballate-apologhi che nel caso migliore essi sono) risultano spesso efficaci, questa simbiosi, diciamo, non sarebbe stata possibile senza l'idea centrale di Brecht (derivata da Piscator) del "teatro politico".

Tale idea Brecht la distorse, deformò e guastò i due modi: in primo luogo, immaginando artatamente e pedissequamente che il teatro politico non potesse trovare la sua unità altro che saldandosi al materialismo storico e all'osservanza comunista (benchè a quest'ultima con più di un grano di sale...); in secondo luogo, storcendo, deformando e camuffando la sua stessa ispirazione di poeta, la quale è in sostanza quella di una protesta morbidamente individualista e disillusa contro un modo dominato dalla forza bruta e dal danaro, per adattarla a canoni "epici" i quali sono da una parte elucubrazioni speciose, dall'altra inficiati da un estetismo alquanto greve. Gli entusiasti di Brecht, infatti, dovrebbero porgere un tantino più d'attenzione al fatto che da *Baal* fino a *Madre Coraggio* a *Galileo*, a *Lucullo*, quel che Brecht in sostanza dà in spettacolo come la sola realtà reale (e esemplare) sono i bisogni del corpo umano e la difesa della sopravvivenza fisica a ogni costo.

Questa realtà, come ha notato Lionel Abel nel saggio dedicato a Brecht nel suo *Metatheatre*, è la vera costante del mondo di Brecht, quella che egli sente più fortemente e autenticamente, mentre l'ideologia è un modo di "distanziare" l'individuo (visto fondamentalmente come un abbietto schiavo dei suoi istinti) e, al tempo stesso, di negare ogni valore a un'esperienza morale la quale per sua natura mette precisamente in dubbio che la soddisfazione del corpo e la sopravvivenza fisica siano i valori più certi dell'esistenza.

Insomma, a nostro parere, Brecht è stato uomo di teatro e scrittore tipico del nostro tempo soprattutto per la sua incapacità di esser libero e di esprimersi liberamente. Da ciò la morale propriamente ambigua (ambigua in ogni senso, ma soprattutto in quello "proletario" o "riveluzionario") che emana dal suo teatro. Ma da ciò anche, e cioè da questa "morale dell'ambiguità" in cui egli si trovò irretito assai prima che la scoprissero gli esistenzialisti francesi, viene la sua gran voga ai nostri giorni. Lo capiamo bene. Ma non è cosa che possa farci cambiar di parere.

A parte la voga, c'è la gran scarsezza di scrittori di teatro validi, onde Brecht finisce per far figura di classico addirittura, e come tale a lui si ricorre quando si vuole uno spettacolo di prestigio.

Capiamo anche questo. Ma perchè Franco Enriquez abbia voluto, di Brecht, mettere in scena *La vita di Edoardo II d'Inghilterra*, esercizio di stile preparatorio al successivo teatro brechtiano compiuto nel 1914 in collaborazione con Lion Feuchtwanger, proprio non lo capiamo.

Con buona pace di Paolo Chiarini, il quale ha dedicato a quest'opera di Brecht un'edizione critica da digradarne quelle inglesi di Shakespeare, il calco "realistico" del dramma di Marlowe eseguito da Brecht-Feuchtwanger è opera di valore pressochè esclusivamente documentario: mal riuscita anche come esercizio, giacchè risulta insieme più prolissa dell'originale e completamente scarnificata d'ogni tessuto vivo. Una serie di scene frammentarie le quali pretendono raccontare la storia per filo e per segno, con l'ausilio di didascalie che dovrebbero "straniarla" e invece la rendono insieme meccanica e incomprensibile.

In Marlowe, i personaggi, Edoardo, Galveston, Mortimer e (in parte) la regina Isabella (la quale in Brecht diventa Anna) esistono, e soprattutto esiste la rappresentazione straordinariamente libera della passione di Edoardo per Galveston. Brecht sostituisce il "realismo epico" a quella che Paolo Chiarini chiama (bontà sua) la "retorica" di Marlowe, e dei personaggi non rimangono che delle specie di attaccapanni i cui rapporti reciproci sono quelli appunto che possono esistere fra un attaccapanni e l'altro. Nè ci è risparmiata con ciò la retorica: per esempio, discorso di Mortimer sulla guerra di Troia (richiamo che col fatto di Edoardo e di Galveston non ha a che fare proprio nulla) è più lungo di qualunque tirata dell'opera originale.

Peccato che degli attori come Glauco Mauri, Valeria Moriconi e i loro compagni abbiano dovuto assoggettarsi all'ingrata e impossibile fatica di dar qualche sembianza di vita a tali realistici fantasmi.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

12 novembre '63

TEATRO

BARAONDA ESISTENZIALE

MALGRADO la lunghezza smisurata del testo (che nell'originale prenderebbe *più di cinque* ore a rappresentarlo), malgrado i quaranta e più personaggi (comparse escluse) che fanno della scena una sorta di popoloso e rumoroso comizio, malgrado l'accavallarsi turbinoso degli episodi, la trama de *Il Diavolo e il buon Dio* di J.P. Sartre è presto raccontata.

Si tratta di un capitano di ventura, omonimo del Goetz von Berlichingen di Goethe e situato nei medesimi paraggi storici, il quale si comporta come un vero e autentico soldataccio di ventura di romanzo d'appendice o di melodramma, e non conosce che massacri, torture, tradimenti, malvagità malvagissima e, per rendere più melodrammatica la sua figura, dà a motivo della sua cattiveria il fatto di esser nato bastardo: proprio come nei romanzi di Eugène Sue o di Paul Féval che venivano ai loro tempi adattati con tanto successo per le scene nei teatri del Boulevard du Crime, così chiamato appunto per le finte cattiverie che vi si perpetravano.

A un certo punto della sua carriera, questo Goetz, punto sul vivo - così pare - dalle invettive di un prete socialisteggiante, decide di cambiar vita e darsi al Bene: lo fa per suo diletto o curiosità personale, evidentemente, giacché per farlo mette in scena un gioco di dadi nel quale egli provoca ad arte l'uscita della cifra del Bene.

Si mette dunque a fare il Bene, costui, e il suo Bene è di un'esemplare imbecillità: una comunità di contadini che cantano da mane a sera le lodi del bene e rifiutano fervidamente di fare il minimo male. Senonché, scacciato da quell'isoletta, il Male mugghia e imperversa tutt'attorno, ad opera vuoi dei signori che fanno la guerra ai contadini vuoi dei contadini che conducono con sana coscienza storica la lotta di classe. Il Bene, dunque, non è che la deliberata ignoranza del Male, anzi la perversa neutralità di fronte al Male. Un personaggio chiamato Nasty (perché "nasty", cioè "cattivone" è l'aggettivo che conviene in americano a un comunista) s'incarica di ribadire tale concetto nella testa di Goetz. Alla fine, spinto anche da una specie di monaca laica accesa di passione per lui, costui decide che, «nel nostro tempo, non si può fare né il male né il bene», ma bisogna fare quel che capita, stare a ogni costo "nella storia", essere, come egli dice "uno fra tutti": quindi torna a fare il mestiere di prima: uccidere, massacrare, saccheggiare. Questa volta, però, a capo dei contadini rivoltosi, visto che fra questi è capitato: «C'è questa guerra da fare, e la farò», proclama Goetz, e su tale sua proclamazione cala il sipario.

Bravo Goetz, sì ha voglia di commentare. Bella soluzione ha trovato alla propria angoscia esistenziale e ai problemi del nostro tempo: contribuire gagliardamente all'andazzo della storia contemporanea.

Senonché, a parlar propriamente, *Il Diavolo e il buon Dio*, non mena a conclusioni né soluzioni di sorta: consiste unicamente della sua propria confusione, è una baraonda ideologica in costume, e non vuol essere altro. Inutile cercarvi dei personaggi, né tanto meno, dati e non concessi i personaggi, dei moventi chiari. Inutile anche cercarvi un'azione: c'è soltanto un trambusto più apparente che reale, malgrado il frastuono e la foga, e le *boutades* polemiche che lo punteggiano e (in una certa limitata misura) lo sorreggono. Dal principio alla fine, in questo che ha tutte le apparenze di un drammone a forti tinte, non succede assolutamente nulla: ci sono solo dei Tizi in costume i quali *dicono* che sta succedendo la tale o la tal'altra cosa. Ma questi Tizi, poi, chiamati Goetz, Heinrich, Nasty, Hilda, e supposti portatori del significato dell'azione, è solo l'autore a dirci che gli succede qualcosa dentro: noi, lettori o spettatori, non ne abbiamo prova alcuna. E non ne abbiamo prova alcuna perché nessun rapporto l'autore riesce a stabilire fra di loro, né fra loro e la supposta azione. Sicché è continuamente a noi che parlano, costoro, ognuno per conto proprio, e non ci dicono altro se non quello che l'autore per conto suo ha deciso di fargli dire.

E' un po' sorprendente assistere oggi a una messinscena di questo melodramma ideologico che data esattamente da dodici anni, e dodici anni fa era già per più di un verso in ritardo sull'attualità con cui intendeva polemizzare. Dodici anni fa, infatti, quando *Il Diavolo e il buon Dio* fu messo in scena al Teatro Antoine, si supponeva che battute come: «Quando mai si è visto un generale in campo obbedire a un capo di Stato?» provocassero sogghigni a spese di Truman e del generale McArthur, impegnati allora nella guerra di Corea, col generale che voleva (o pareva volesse) liquidare la faccenda a colpi di atomiche e il presidente seccato ma paralizzato. Senonché, già molto prima della prova generale era accaduto che Truman destituisse seccamente McArthur; onde alla rappresentazione la *boutade* cadeva nel vuoto.

Questo è un esempio di quanto poco convenga a un drammaturgo correre appresso all'attualità. Ma che dire di battute come «Se i ricchi si fanno la guerra, muoiono i poveri?». Pensamenti simili datavano da molto prima del 1914, né si può dire che, espressi nel 1951 in questa forma, suonassero in qualche modo nuovi: no, suonavano anzi tanto più antiquati in quanto tutt'altri (come sapeva anche il meno erudito degli spettatori) erano allora i temi della propaganda antibellica.

C'è un tipo di battute, nel *Diavolo e il buon Dio*, che ha un mordente più sartriano. Per esempio questa: «Dei poveri ce ne sono di due specie: quelli che lo sono tutti insieme e quelli che lo sono da soli. I primi sono i veri. Gli altri sono dei ricchi scalognati».

Sembra ben assestato, no? e l'inclito pubblico della platea, sia qui da noi che a suo tempo a Parigi, pareva trarre gran diletto da questa come da altre botte egualmente brutali. Solo che basta una frazione d'attimo di riflessione per dirsi che dunque, secondo Sartre, lo sventurato solitario è un tipo da riderci sopra, o almeno da sogghignarci. Il che non è giusto: Sartre non la pensa affatto così. Solo, gli piacciono le *boutades* materialistico-storiche.

Che dire di altre similmente perentorie asserzioni, come ad esempio: «Solo con la violenza si diventa uomini». Dobbiamo davvero credere che a tanto ammonti la saggezza di Sartre? No certo; ma gli sembra doveroso parlare a questo modo. Parlando a questo modo, però, fa impressione alle platee borghesi; meno assai, speriamo, agli eventuali veri proletari sparsi fra galleria e loggione; e poco anche, vogliamo crederlo, ai molti giovani che vanno a ascoltare in Sartre il solo scrittore contemporaneo che si sia deliberatamente assunto il compito di fornire loro una morale.

Né c'è da spendere molto tempo sulla conclusione finale di Goetz: «Se Dio esiste, l'uomo è nulla; ma se l'uomo esiste, dov'è Dio?», perché un tal pensiero non è che la volgarizzazione di quello ben noto di Dostojevski, il quale però lo formulava in un contesto alquanto più convincente.

Insomma, dopo *Huis-clos* Sartre si è buttato a fare del teatro propagandistico, anzi giornalistico e, se l'impresa gli è riuscita bene dal punto di vista del successo, da quello non diciamo dell'arte, che nel suo caso non c'entra, ma di dar forma drammatica al suo pensiero, è andata sempre peggio. Di volgarizzazione in volgarizzazione, mancando anche quell'attualità che lo scrittore rincorreva e alla quale sacrificava, bisogna pur dirlo, la dignità delle idee.

Quanto alla messinscena con cui Squarzina ha addobbato e strumentato il melodramma in questione, siamo lieti che lui personalmente, e con lui il Piccolo Teatro di Genova e Alberto Lionello in particolare, ne abbiano ricavato e ricavino tanti applausi, e più ancora gliene auguriamo. Ma a noi, è parso che aggiungesse confusione e frastuono alla confusione e al frastuono insiti nell'opera. Alla fine, non ne potevamo fisicamente più di tanto pandemonio, di tanto falso pathos, di tanta guitteria.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

26 novembre 63

TEATRO

BROADWAY A ROMA

LA MIGLIOR lode, crediamo, che si possa fare dell'edizione italiana di *Who's Afraid of Virginia Woolf?* di Edward Albee, diretta da Franco Zeffirelli e interpretata da Sarah Ferrati, Enrico Maria Salerno, Manuela Andrei e Umberto Orsini, è che riesce in un assunto che a prima vista poteva sembrare impossibile: tradurre in italiano (a cominciare dal testo, volto nella nostra lingua con duttilità ed efficacia veramente rare da Gerardo Guerrieri), in uno stile italiano non solo d'eloquio, ma di movenze, di gesti e di ritmo, una commedia che più americana, anzi più newyorkese, non potrebb'essere.

Seguendo lo spettacolo, si ha a momenti perfino l'illusione che quel che si suppone accadere nel *living room* dell'abitazione di un professore di un'università del New England, potrebbe anche accadere in una casa borghese, mettiamo, del quartiere dell'EUR a Roma, o altro sito equivalente a Milano.

E' un'illusione, si capisce: in Italia, marito e moglie possono litigare nei modi più brutali, ma non al modo della coppia di Albee, la quale in ultima analisi gioca un gioco che, per quanto brutale e senza esclusione di colpi, è destinato d'altra parte a rimaner gioco di parole. In Italia, con un gioco simile, rischierebbe di scapparci il morto, o almeno un gran fracasso di vasellame infranto, e magari l'abbandono del tetto domestico. In America, invece, con buona pace di coloro che hanno cercato nella commedia di Albee significati profondi (a cominciare da Albee medesimo, il quale insinua in tutta serietà allusioni al "tramonto dell'Occidente"), il fondamento ultimo e solido di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* è l'esercizio detto *wisecracking*.

Il *wisecracking* è tutt'altra cosa dalla partita di fioretto verbale alla francese o dallo scherzo di parole all'italiana, che così facilmente diventa pesante e può provocare, più che ferite, lividi e lussazioni morali, trascendendo facilmente nell'alterco, dove le parole non sono più parole, ma pugni e schiaffi mascherati. Nel costume americano, e particolarmente newyorkese, il *wisecracking* è un vero duello di parole: a armi cariche, per dir così, e senza esclusione di colpi, ma rimanendo sempre nell'ambito della parola, secondo una regola molto precisa, la quale è che la risposta sia sempre più rapida, scoppiettante e tagliente della botta come una serie di rilanci in una partita di *poker*, fino a rasentare il pericolo di ferita anche grave. Tutto dipende dalle persone che giocano il gioco, e dalle circostanze in cui lo si gioca. Normalmente, il *wisecracking* (la parola, secondo il dizionario, risale al 1924, ma il fatto è certamente più antico, e fa tutt'uno con un certo abito americano di prender le cose dal di fuori, sardonicamente) è un gioco innocente che si gioca dovunque, e non ha altre conseguenze che di applausi per il miglior giocatore. L'elemento agonico, tuttavia, gli è connaturato. Giocato fra bevitori in un bar, o in un *party*, c'è sempre pericolo di ferita reale: in tali casi, infatti, il duello di frizzi si complica col "gioco della verità", che è un gioco altrettanto brutale quanto insensato, giacché fa coincidere la "verità" con ciò che offende o avvilisce.

La commedia di Albee, nella sua parte migliore, non è che una partita di *wisecracking* spinta al parossismo e basata fin dall'inizio sul "gioco della verità" (che in americano si dice *truth and consequences*, mettendo così bene in chiaro che non si tratta di un gioco inoffensivo), dato che è anche basato fin dal principio su uno stato di avanzata ubbriachezza. Curiosamente, elemento gratuito di tale gioco risulta più chiaro nell'edizione italiana che non in quella di Broadway: la ragione dev'essere che, tradotto e recitato in italiano, quel dialogo fra marito e moglie non può non colorirsi di una certa inverosimiglianza e quindi di un carattere fondamentalmente scherzoso: a ciò si aggiunga che Sarah Ferrati, per quanto strega si faccia, e per quanto si scateni, non può abolire la leggerezza, l'eleganza e la finezza che sono nel suo fisico prima ancora che nel suo dire e nelle sue movenze. E qualcosa di simile può dirsi di Enrico Maria Salerno, nevrotico a sufficienza nella parte del professor Giorgio, ma, appunto, nevrotico e non, come vorrebbe l'originale, quasi sonnambulico nella decisione di portare fino in fondo il duello all'ultimo sangue (verbale) con la moglie. Nell'interpretazione formidabile di Uta Hagen, e in quella del suo *partner* Arthur Hilly a Broadway, di scherzo non c'era neppure l'ombra: era un gioco sul serio, un duello fatto per ferite, brutalmente impietoso, e somigliava proprio a uno di quei duelli all'ultimo sangue che si vedono nei *Western*.

Quanto al resto, cioé a tutto quello che, nella commedia di Albee, non è esercizio acrobatico di *wisecracking*, e vuol avere significati psicologico-sociali, meno se ne parla e meglio è. Non c'è né critica sociale, né acume psicologico, né tanto meno avanguardia, in questa commedia a gran successo: c'è una notevolissima facoltà imitativa, e basta. L'imitazione porta non già sui rapporti fra marito e moglie in una società dominata dal culto del successo e del prestigio materiale, ma, assai precisamente e limitatamente, sul linguaggio che può arrivare a parlare una coppia inasprita da tutto ciò che, per l'uno e per l'altra, la vita *non* è stata. La situazione è particolarmente sensazionale dal fatto che si tratta di un professore di *collège* e della figlia del presidente del *collège* medesimo, nonché, nella coppia più giovane che fa il contrappunto all'anziana, di un giovinotto ambizioso e furbastro e della figlia, cretina e piena di soldi, di un predicatore arricchito: il colmo della *respectability* americana.

Parliamo di effetti sensazionali: e sensazionale certamente è la violenza delle parole che vi si ascoltano e la crudezza dei gesti che vi si contemplano, parole e gesti mai prima visti su una scena di Broadway, ma non parliamo, per carità, di critica sociale o addirittura di simbolismi, a proposito della commedia di Albee. Tenere per due lunghi atti il pubblico ipnotizzato dal verismo di un dialogo fra marito e moglie non è, tecnicamente parlando, impresa da poco. Questa, Albee l'ha riuscita, e probabilmente ne riuscirà ancora molte altre, perché è giovane e scaltro. Ma, anche parlando in termini strettamente tecnici, una volta si diceva che tutti son capaci di scrivere un buon primo atto, molti due atti riusciti, ma pochissimi un terzo atto non artificioso. Il terzo atto di Albee, con la storia del figlio inventato da quella coppia (improvvisamente diventata patetica e piagnucolona), per consolare la propria solitudine e attutire la vicendevole rabbia, è una delle invenzioni più incongrue non solo, ma più smaccate e false che si potessero escogitare.

Ci sarebbe non poco da dire, su questi giovinotti del nostro tempo, così realisti, così occupati a "guardarsi dietro con rabbia", e che poi, al momento di concludere il loro acre discorso, escon fuori con il sentimentalismo populista, l'indignazione per la virtù offesa, la lagrimuccia e l'amore dei figlioletti. Ma il discorso riguarda Edward Albee e la sua commedia solo di striscio, quindi lo lanceremo per un'altra occasione.

NICOLA CHIAROMONTE

★

In un "taccuino" dedicato al messaggio dei vescovi italiani sul comunismo, uscito nel numero del 12 novembre del nostro giornale, è stata, per una svista, attribuita a papa Pio XII l'enciclica "Divini Redemptoris", che è invece di papa Pio XI. Ci perdoni il lettore

Nel numero dell'8 ottobre è stato omesso, nella scheda della "Biblioteca" dedicata al "Bernard Berenson Treasury", il nome della curatrice. Hanna Kiel. Ce ne scusiamo con lei.

Fondazione Alfred Lewin

21 gennaio 1964

TEATRO

VAUDEVILLE MARXISTA

FINO AL 1956, Arthur Adamov era annoverato, insieme a Beckett e a Ionesco, fra i commediografi di avanguardia. Era, fra loro, il meno originale, ma in compenso il più deprimente, giacchè il suo tema era l'impossibilità d'essere e di parlare. Questo non, come in Beckett, perchè c'è la morte e non c'è Dio, quindi il tempo è fatto d'istanti tutti equivalenti, ma perchè ci sono gli altri, e gli altri sono per "me" delle bestie crudeli che mi costringono a vivere nella paura. Gli altri sono poi anche la maggioranza, la società costituita con tutta la sua armatura di forza. Quindi non c'è scampo, ossia non c'è modo di "essere qualcuno", come direbbe Pirandello.

Nè è questione di recuperarsi attraverso la rivoluzione. Come limpidamente spiegava Luciano Codignola (Tempo presente - agosto 1956), «Il fallimento non di una rivoluzione, ma della rivoluzione, di qualsiasi rivoluzione, appare la lezione iniziale e più vistosa di questo teatro e Adamov vi insiste con la prova decisiva del comportamento dei rivoluzionari nei pochi casi in cui provvisoriamente si sono affermati. Essi assumono automaticamente gli atteggiamenti che erano stati della maggioranza persecutrice. Lo scambio delle parti, il capovolgimento delle situazioni, la confusione e finalmente l'inevitabile conclusione qualunquista, ma a colorazione pessimistica: "*Quoi qu'on fasse, on est écrasé*".

Fermo com'era, anzi immobilizzato, in questo modo di veder le cose, ecco che, nel 1957, dopo Budapest, repentinamente abbagliato dalla rivelazione della verità comunista, Adamov s'iscrisse al partito e si mise a scrivere "teatro sociale", come lui lo chiamò.

Da questa brusca conversione alla lotta organizzata e alla speranza storica sono usciti, nel 1957 *Paolo Paoli* e nel 1962 un dramma sulla Comune, *Primavera '71*, componimenti che invero non si raccomandano, specie il secondo, altro che per la diligenza messa nel comporli. Per il resto sono da una parte delle cattive imitazioni di Brecht, dall'altra, più semplicemente, delle faticose banalità. A tali qualità negative, bisognerebbe poi aggiungere la falsità intrinseca: si tratta di "parodie" o, se si vuole, di tentativi mal riusciti di credere e di far credere in un'ideologia e in una forma letteraria assunte per deliberato proposito e senza naturalezza alcuna.

In sostanza, talento messo nettamente a parte, il caso della conversione di Adamov al realismo socialista non è diverso da quello della conversione di Ionesco all'"umanità". In tutti e due i casi, uno scrittore chiuso in un linguaggio rivolto per natura a pochi, ma appunto perciò pienamente significativo, crede di guadagnar qualcosa, di uscire all'aria libera e liberamente muoversi nel vasto mondo (oltre che di conquistare larga udienza) mettendosi a parlare un linguaggio supposto "universale", "semplice", buono per tutti.

Nell'operazione, naturalmente, non c'è alcun guadagno: lo scrittore in questione perde quel che aveva e non guadagna che una forma o l'altra di retorica. L'avanguardia, (se si deve usare un tale annoso termine) quando è una posizione schietta, non è una questione di temi né d'ideologia, ma della solitudine in cui viene a rinchiudersi l'artista il quale si rifiuti di parlare altro linguaggio che quello che a lui s'impone come necessario, ossia quello nel quale egli riesce a dire ciò che gl'importa, e *niente di più*. E', cioé, una questione d'integrità artistica, l'avanguardia, e non ha da preoccuparsi né di "impegno sociale" perché il suo impegno è totalmente contenuto nella scelta del linguaggio precisamente, né di raggiungere la "comune umanità", perché la sua umanità sta tutta nella solitudine che l'artista ha scelto, e la quale lo rende *eo ipso* solidale di tutti quelli che, nel mondo qual è, si sanno pochi e soli.

D'altra parte, è anche vero che, in quanto atto di fedeltà a una data concezione dell'arte, l'avanguardia oggi è in una situazione falsa, per il semplice motivo che non siamo più ai tempi di Mallarmé, e neppure di Apollinaire e del primo Picasso, quando la fedeltà alle ragioni dell'arte implicava e comportava un atteggiamento morale e un modo di vita; era, cioé, qualcosa come "entrare in religione". Oggi, la giustificazione per via d'arte non basta più. Per l'artista stesso, l'arte è messa in questione, se non altro a causa della situazione radicalmente critica in cui si trova il linguaggio artistico. Ciò spiega le fughe di taluni nel "sociale" o nell'"umano". Inutili e false fughe, giacché la questione sta altrove, ed è molto più profonda: è una questione di ragioni sostanziali e di convinzioni prime, e sfugge completamente sia ai discorsi d'estetica che a quelli d'ideologia. Non sarà neppure sfiorata, tale questione, se gli artisti non imparano di nuovo quello che hanno disimparato a causa di una certa concezione anti-intellettuale dell'arte, e cioé a ragionare, come in passato pur sapevano e dovevano fare: a metter ordine, cioé, non solo nelle loro forme, ma nelle loro idee e convinzioni.

Ma torniamo a Adamov, presente in questi giorni a Roma al Teatro delle Muse sotto le specie del suo *Paolo Paoli*, messo in scena da Paolo Poli e da lui interpretato insieme a una vivace compagnia d'attori di cui fan parte Lia Origoni, Graziella Porta, Claudia Lawrence, Jole Silvani e un complesso femminile diretto da Lucia Panelatti, nonché Donato Castellaneta, Edoardo Borioli, Armando Celso e Sandro Pizzorno.

Diciamo subito che, a nostro vedere, avendo deciso di mettere in scena una tal commedia, che è la parodia seria (e non poco farraginosa) di una *pochade* e, insieme, la versione di un dramma serio nel modo della *pochade*, Paolo Poli, riducendo il testo di Adamov a una specie di canovaccio per *vaudeville* ha scelto la strada giusta. Il suo spettacolo riesce, nell'insieme, divertente, malgrado che il testo non sia divertente altro che nella trovata (appesantita peraltro da bislacche intenzioni materialistico-storiche) di identificare lo sviluppo del capitalismo francese al principio del secolo in un entomologo-farfallaio da una parte e in un commerciante di piume d'uccelli decorativi dall'altra. Al che si aggiunge lo *chassé-croisé* classico fra la moglie del farfallaio che è l'amante del piumaio, e il farfallaio che se la intende con la cameriera. Quanto al marito di questa, l'onesto (ma anche accomodante) operaio Robert, egli sta lì a simboleggiare la situazione del proletariato.

Invece di seguire la pedissequa imitazione di Brecht escogitata da Adamov, metodo che avrebbe portato a una noia sicura, Paolo Poli s'è immaginato dei "distanziamenti" di sua fattura, a base di canti e balli in parte d'epoca in parte no (e a dir vero la scelta è un po' pasticciata), e insomma, come s'è detto, ha francamente tirato ogni cosa al *vaudeville*. Il risultato, a parte un certo disordine che non giova al ritmo necessario a tal genere di spettacolo, è spassoso, di uno spasso garbato e moderatamente lezioso che raramente è dato godere, qui a Roma. Paolo Poli e i suoi compagni meritano gli applausi che ricevono, e anche un po' di più. La quale giusta mercede di cordiale consenso certamente riceverebbero se si trovassero a recitare in altra città che non fosse Roma, dove, come ben sappiamo, la leggerezza e la spensieratezza sono spesso considerate delle specie di offesa alla dignità individuale e collettiva. Da sola, la scena immaginata da Anna Anni già merita un buon battimano.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

★

4 marzo 1964

TEATRO

BRECHT STREHLER
GALILEO

ANCHE a Roma il *Galileo* di Brecht-Strehler attira folle di benpensanti più o meno progressivi molto soddisfatti di esser tenuti a teatro per quattro ore e mezza e molto compresi dell'alto, complicato, nonchè lievemente blasfemo, livello culturale dello spettacolo. Negli intervalli, il colto pubblico si reca a contemplare la "mostra galileiana" allestita nell'atrio, soffermandosi compunto a venerare gl'ingrandimenti fotostatici dei calcoli e diagrammi autografi di Galileo. Che cosa poi ci vedano, costoro, in quei segni illustri, è tutt'altra questione. Supponiamo che la "mostra galileiana" rinforzi l'effetto psichico dello spettacolo, mentre lo spettacolo a sua volta soffonde la "mostra galileiana" di quell'aura di magia che, dai tempi di Alberto Magno a quelli di Bouvard e Pécuchet e oltre, ha sempre circondato la Scienza.

L'essenziale è che questo pubblico applauda a braccia tese l'opera, gli attori e il regista. Applausi, ripetiamo oggi come già dicemmo dopo la prima rappresentazione del *Galileo* a Milano, largamente meritati per quel che concerne la fatica e degli attori e del regista. Si può dissentire totalmente dallo stile di Strehler, e in particolare da quello di questa regìa, e noi per conto nostro totalmente ne dissentiamo; ma non si può non rendere omaggio alla sua coerenza, alla sua dignità e, principalissimo pregio in questo paese d'improvvisatori, alla cura scrupolosa d'ogni dettaglio che lo distinguono.

L'interpretazione di Tino Buazzelli ha ricevuto elogi universali, compreso il nostro. Osservata di nuovo, ci è parsa notevole soprattutto per la franchezza con cui, dovendo fare di Galileo una specie di tanghero per il quale, come pressapoco dice il testo, anche i pensieri più ardui prendon forma materiale, tale l'ha fatto senza cadere nella volgarità, anzi contribuendo a colorire il personaggio di una sorta di tristezza tutta materiale anch'essa.

Degli altri attori, non diremo nulla partitamente, giacchè il loro maggior merito è di obbedire alla bacchetta del regista come un gruppo di ginnasti che fa gli esercizi in palestra; d'altronde per loro non si può parlare di "parti", ma tutt'al più di comparse e di declamazione.

Quanto alla messinscena propriamente detta, Strehler sembra convinto che Brecht sia tutto oro poetico e ideologica virtù, quindi lo interpreta alla lettera, per così dire: comincia col darne il testo integrale, malgrado che questo - come già notammo a suo tempo - contenga tre interpretazioni contraddittorie della figura di Galileo, e continua imprimendo al tutto una specie di continuità tra cinematografica e coreografica per cui ogni scena è, sì, in sè composta (anche troppo), ma il seguito manca singolarmente d'accentuazione, ha un che d'atono e d'attonito che lo fa somigliare a un film muto proiettato senza neppure l'accompagnamento di un pianoforte. Valga per tutte, come esempio, la celebre scena della vestizione del Papa, che in mano a Strehler diventa una processione di camici, stole e piviali.

Ma veniamo al testo, che è l'essenziale. Riascoltato per la terza volta a teatro, il testo ci è parso più rozzo, più confuso, più piatto e, soprattutto, più falso che mai.

La falsità appare evidente nelle contraddizioni grossolane in cui Brecht si è tanto più invischiato quanto più ha voluto correggere e complicare la figura di Galileo.

Basata questa, per cominciare, su un luogo comune ben degno vuoi di Monsieur Homais vuoi, ancora più, dei già nominati Bouvard e Pécuchet - Galileo apostolo della ragione e del dubbio metodico - Brecht ha creduto che fosse sufficiente complicare tale luogo comune con una certa viltà fisica e amore del buon mangiare e buon bere, per dar luogo a quell'esempio di "morale dell'ambiguità" che egli intendeva fornire e il quale è d'altronde il miglior succo che si possa cavare dalla sua impresa.

Ora, qui è già in questione non la figura storica di Galileo, la quale certo un drammaturgo ha (fino a un certo punto) il diritto di modificare a suo talento, ma il significato della sua opera e della scienza in generale. Brecht non rispetta nè il significato proprio delle scoperte di Galileo nè la scienza quando riduce quelle a illustrazioni che un maestro elementare esiterebbe a fornire ai suoi scolaretti e questa fornitrice dell'industria e fomento della lotta di classe.

A questo punto, e cioè una volta che si sia assistito alle ineffabili scene in cui Galileo spiega al suo garzone il moto del sole, ovvero ai suoi scolari riuniti attorno a una tinozza perchè il ghiaccio galleggia, e una volta che si siano ascoltate le tirate sulla scienza liberatrice e benefattrice, a questo punto, diciamo, la causa è giudicata e il valore del *Galileo* di Brecht ridotto a quello di un mediocre esempio di teatro politico. Mediocre e per di più sbagliato, giacchè la vera intenzione del drammaturgo non è di fare del teatro politico, ma semmai di mostrare che il teatro politico è impossibile, dato che l'uomo, per geniale che sia, è un essere ambiguo e debole il quale ha da fare con forze — quelle politiche, appunto — pronte a schiacciarlo al minimo cenno e con le quali, dunque, non c'è altro che da venire a patti.

Bella morale politica, bella istruzione rivoluzionaria. E peggiore diventa quando, come Brecht ripensando sopra il primo *Galileo*, tentò di fare, ci si voglia appiccicare una morale ottimista, la bolsa tirata dell'ultima scena, dove Galileo condanna la propria viltà e esalta la scienza come missione sociale e anima della lotta di classe. Questa è malafede bella e buona, perchè l'accento del *Galileo*, quello che rende l'opera non insignificante, va nel senso precisamente opposto: a giustificare sarcasticamente (e il sarcasmo è rivolto contro la scienza non meno che contro la stoltezza degli uomini e la presunzione dei potenti) da una parte l'abiura di Galileo, dall'altra anche la sua condanna, inevitabile reazione della ragion politica contro l'orgoglio dell'individuo. « Meglio le mani sporche che le mani vuote » e « Io riconosco prima di tutto chi ha il potere e chi non lo ha », sono le due sentenze più brechtianamente significative che Galileo pronunci. E come può un siffatto intellettuale aver poi ragione contro il Potere solo perchè il potere lo colpisce malgrado la sua arrendevolezza?

Abbiamo scritto "il Potere". Avremmo dovuto scrivere "il Partito". Giacchè non v'ha dubbio alcuno, per chi legga attentamente il testo della *Vita di Galileo* e attentamente lo ascolti a teatro, che in questo dramma Brecht ha fatto un tentativo, disperato perchè in sè contraddittorio, di dibattere, sotto la maschera di Galileo, il rapporto fra l'intellettuale e il partito comunista dopo i processi di Mosca del 1936-37, epoca in cui l'opera fu concepita e scritta.

Questa ipotesi è l'unica che spieghi le contraddizioni e confusioni che si sono venute stratificando sul testo del *Galileo*. Solo se si legge e si ascolta la storia di Galileo raccontata da Brecht come uno "straniamento" della storia della coscienza di un intellettuale comunista nel particolare e drammatico momento dei grandi processi e delle grandi persecuzioni staliniane, solo allora la storia medesima acquista un senso e un pathos. Interpretarla come il riflesso del nazismo o, peggio ancora, di Hiroshima, è assurdo: nè nel nazismo nè nella bomba atomica era in questione ciò che era in questione sia nei processi di Mosca che nel processo di Galileo: il rapporto fra il credente e i rappresentanti del Potere in cui egli crede, il problema del conformarsi e tradire se stesso, oppure ribellarsi e ritrovarsi solo e reietto.

Assumendo la maschera di Galileo, Brecht poteva sentirsi libero di trasformare la storia in polemica antiborghese pur mantenendole il suo senso ambiguo. Ma, in realtà, assunta che ebbe la maschera, si trovò a non aver più a che fare col suo vero problema, bensì a mescolare l'oca al forno e l'idealizzazione della scienza: miscuglio quanto mai gradito ai borghesi.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

21 aprile 1964

TEATRO

ARTAUD E LA CRUDELTÀ

IL ROYAL Shakespeare di Londra, Peter Brook e il suo assistente Charles Marowitz hanno iniziato, con otto giovani attori, un gruppo sperimentale detto *Teatro della Crudeltà*, la cui intenzione espressa è di mettere in pratica le idee (o piuttosto si dovrebbe dire: i barbagli d'idee) di Antonin Artaud sul teatro. Il numero di marzo di *Sipario* pubblica un'interessante intervista di Brook sul metodo di lavoro e le intenzioni del gruppo.

Forse al seguito di tale notizia, forse anche indipendentemente da questa, da noi s'è incominciato un certo parlare di "teatro della crudeltà" e di Artaud, a proposito, fra l'altro, delle esibizioni di Carmelo Bene.

Ora, una cosa è il "teatro della crudeltà" quale lo immaginava Antonin Artaud, un'altra l'idea che se ne fa Peter Brook, e un'altra assai diversa quella che risulta dai suddetti discorsi nostrani. Peter Brook nella messinscena del *King Lear*, per la quale ha collaborato con il critico polacco Jan Kott (del cui libro *Shakespeare, nostro contemporaneo* si è scritto tempo fa in queste colonne), aveva certamente già echeggiato suggerimenti che venivano da Artaud, poichè l'interpretazione di Shakespeare in chiave esistenzialista e "assurda" data da Kott, specie nel saggio sul *Lear*, si può senza arbitrio, far derivare dall'idea del "teatro della crudeltà". Molto dubbio, invece, è che sia lecito tirare in ballo Artaud a proposito di divertimenti bislacchi, stravaganze e *happenings* più o meno estrosi.

Tanto per situare le cose con qualche precisione, il solo autentico seguace di Antonin Artaud è Roger Blin, il quale fu anche fra gli amici di quell'uomo sventurato e sventuratamente geniale. un uomo, e perciò accusatore insieme e martire della condizione umana.

Parlare di un tal uomo come di un teorico della letteratura o del teatro è, prima ancora che grottesco, offensivo. «Tutta la scrittura è porcheria... - ha scritto Artaud - Tutti quelli che hanno dei punti di riferimento nello spirito... tutti quelli per i quali esistono cime nell'anima e correnti nel pensiero, sono dei porci»

Attore di vocazione (fra l'altro, era giovane di una bellezza angelica), Artaud lavorò con Dullin e scrisse anche vari testi di teatro. Fra questi *I Cenci* che, recitato il 6 maggio 1935, fallì tristemente, ed è di fatto testo di una banalità senza scampo. Altra composizione di Artaud per il teatro è *La conquête du Mexique*, e sta fra la pantomima sgargiante e il soggetto cinematografico: l'ambiguità è tipica della sua concezione del teatro, o almeno di ciò che di tale concezione si può ricavare dagli scritti riuniti sotto il titolo di *Le théatre et son double*.

Che cos'è dunque la "crudeltà" di cui parla Artaud? Per cominciare, questo: «Tutto ciò che agisce è una crudeltà. E' in base a tale idea d'azione spinta a fondo e estrema che il teatro deve rinnovarsi». Affermazione che, per capirla bene, bisogna mettere a confronto con le altre: «L'attore in Francia non sa più fare altro che parlare» e «Il teatro è un luogo fisico concreto che esige di esser riempito».

Ora, importa notare che tali affermazioni, insieme a quella secondo cui dopo il Rinascimento il teatro non è stato che "psicologia affabulatrice", non avevano, intorno al 1933, alcuna novità. Il "teatro teatrale" non è un'invenzione di Artaud, e neppure il teatro "antipsicologico".

Quello che è originale, si potrebbe concludere, è l'idea di "crudeltà", la concezione del teatro come rivelazione spietata della realtà ultima dell'esistenza: simile in questo alla "peste", perchè, come la peste secondo le antiche cronache, mette a nudo la vera natura dell'individuo e disintegra le convenzioni sociali.

Il paragone è suggestivo, ma che cosa significa esattamente? «Come la peste, il teatro è il tempo del male delle potenze oscure», dice Artaud, e aggiunge che «il teatro contemporaneo è in decadenza perchè ha perduto il senso del serio da una parte, del riso dall'altra; perchè... si è allontanato da quello spirito di profonda anarchia che è alla radice di ogni poesia».

Dove si vede bene che, insieme a cose giuste, Artaud ne dice altre che hanno un senso preciso solo se sono interpretate (ed è così che purtroppo una certa tradizione avanguardistica ha abituato a interpretare i discorsi disordinati) come vaticini.

Fare del teatro un luogo di spettacolo "totale" e, per questo, esasperare al massimo l'elemento dell'azione a scapito della parola e, soprattutto, della coerenza formale: tale è l'interpretazione che di solito si dà del "teatro della crudeltà". Ma si rischia di fare della retorica, giacchè su questa strada si dimentica il senso primo e serio della "crudeltà" per Artaud, che è quello esistenziale: «Tutto ciò che agisce è crudeltà». Da qui il rifiuto non già della parola, ma della parola in quanto orna, confonde e vanifica tale fatto primo. Il quale fatto primo non può tradursi altrimenti che in termini di necessità e di rigore. La crudeltà, dice Artaud "è soprattutto lucida, una specie di rigido controllo e di sottomissione alla necessità".

E', così vista, il contrario dell'incongruenza e dell'incoerenza e dell'arbitrio, la "crudeltà" di Artaud: un fatto interiore. Se ha equivalenti sulla scena contemporanea, sono le desolate invenzioni di Beckett, o quelle farsescamente inquietanti di Ionesco, non gli *happenings*, non la pantomima sregolata.

Il discorso potrebbe continuare. Ma qui importava opporre una prima obbiezione alla riduzione o facile formula delle idee di Artaud sul teatro, le quali, comunque, sono per loro carattere intrinseco irriducibili a una formula, e vanno ripensate prima di esser prese a programma.

Ora, Roger Blin è il regista che ha autenticamente *creato* Beckett sulla scena. A parte Beckett, è a Strindberg o a Genet che egli si interessa, e avrebbe in gran dispetto ogni proposta di fare quel che anche Peter Brook, equivocando, confonde talvolta con il "teatro della crudeltà", ossia il "teatro in libertà", fondato sull'improvvisazione e la trovata scenografica.

Nato a Marsiglia il 4 settembre 1896 e morto nel manicomio di Ivry il 4 marzo 1948, la prima cosa da dire di Antonin Artaud è che egli fu un uomo non si sa se più dotato o più sventurato: fin dalla prima gioventù, per cominciare, egli *si seppe* malato di mente. Pochi documenti della storia letteraria sono così dolorosi come la lettera che scrisse il 5 giugno 1923 a Jacques Rivière in risposta al biglietto col quale questi gli comunicava il rifiuto di pubblicare le sue poesie nella NRF: «Io soffro di una spaventevole malattia della mente - spiegava penosamente Artaud - Il mio pensiero m'abbandona a tutti i livelli... le poche cose che vi ho mandato costituiscono i brandelli che ho potuto riafferrare sul nulla completo». E insisteva: «La dispersione delle mie poesie, i vizi di forma, la caduta costante del mio pensiero, bisogna attribuirli... a un crollo centrale dell'anima, una specie di erosione, essenziale e fugace insieme, del pensiero... C'è qualcosa che distrugge il mio pensiero... che mi lascia, per dir così, in sospeso...».

Al male della mente, un altro particolarmente orribile se ne aggiungeva: un cancro dell'intestino. Di qui, certamente, la negazione furiosa della "normalità" non solo, ma addirittura del corpo e di tutte le sue funzioni (compresa, e anzi in primo luogo, la sessualità) che distingue non già l'opera, chè d'opera non si può parlare anche se di lui esistano centinaia e centinaia di fogli scritti, ma la personalità e, se voghamo, il "messaggio" di Artaud.

Di questo messaggio, il primo articolo è nella dichiarazione: «Noi non andiamo in nessun luogo... Noi non veniamo *da*...», si può ben dire che sia racchiuso l'essenziale di quello che si chiamerà più tardi l'"esistenzialismo": un nihilismo furente, accompagnato da un non meno furente desiderio di affermazione libera: d'essere, cioè, accettato dai suoi simili così come era, pazzo, sì, e inconsulto, ma testimone comunque di ciò che *può* accadere a

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

28 aprile '64

TEATRO

L'AVANGUARDIA E ARTAUD

IN SOSTANZA, l'uso che gli attuali scopritori di Antonin Artaud vorrebbero fare delle sue idee sul teatro consiste nello interpretarlo come l'ultimo e più estremo rappresentante del "teatro teatrale": teatrale fino all'incoerenza spettacolare, fino ad avere da una parte una specie di cinerama, dall'altra una serie indefinita di *happenings*. Tra i quali punti d'arrivo non c'è poi, a ben guardare molta distanza, perché la qualità del *happening* - l'evento inatteso e incongruo - coincide con quella essenziale dell'immagine cinematografica, che è di presentarci il mondo assolutamente dall'esterno.

Fino a che punto è una simile interpretazione di Artaud giustificata?

La risposta dipende esattamente dalla serietà delle intenzioni di cui si tratta. E', cioè, molto possibile estrarre dagli scritti di Artaud frasi e brani che giustificano l'uso della scena per farne il luogo di qualcosa che si potrebbe chiamare *action theatre*, o "teatro gestuale", come si chiama *action painting* la pittura fondata sul primato dato all'impulso espressivo su ogni preoccupazione formale. Così facendo, tuttavia, bisogna anzitutto decidere che *Le théatre et son double* di Artaud contiene una teoria coerente del teatro e una sola: decisione temeraria; e poi anche, anzi soprattutto, fare di Artaud una specie di ultimo profeta dell'avanguardia, che è una decisione più temeraria della prima.

Cominceremo col citare detti di Artaud che giustificano l'interpretazione "avanguardistica". Questo, per esempio:

« Bisogna ricostruire il teatro sull'idea dell'azione estrema, spinta oltre ogni limite »; e quello che segue, secondo cui bisogna fare del teatro "uno spettacolo totale", riconquistando il terreno guadagnato « dal cinema, dal *music hall* e dalla vita medesima ».

E ancora: « Il teatro deve diventare una specie di dimostrazione sperimentale del concreto e dell'astratto... non sarà più basato sul dialogo e, del dialogo stesso, il poco che ne rimarrà non sarà scritto e fissato a priori, ma verrà messo in scena, creato sulla scena ». Nonchè, quanto all'incongruità: « Il segreto del teatro nello spazio è la dissonanza, la dispersione dei timbri e la discontinuità dialettica dell'espressione ».

E prendiamo infine il brano che Alberto Arbasino, in un articolo pubblicato nel numero di marzo di *Tempo Presente*, considera la giustificazione teorica « più limpida e rigorosa » del *happening*:

« Se il teatro è un gioco, troppi gravi problemi ci sollecitano perchè noi possiamo distrarre a profitto di qualcosa di così aleatorio come tale gioco, la minima parcella della nostra attenzione. Se il teatro non è un gioco, se è una realtà autentica, con quali mezzi rendergli tale rango di realtà, fare di ogni spettacolo una socie di avvenimento, questo è il problema... Non è allo spirito o ai sensi degli spettatori che noi ci rivolgiamo, ma a tutta la loro esistenza. Alla loro e alla nostra. Noi giochiamo la nostra vita nello spettacolo che si svolge sulla scena... Ecco in che stato di angoscia *umana* lo spettatore deve uscire dal nostro teatro. Egli sarà scosso e stravolto dal dinamismo interiore dello spettacolo che si svolgerà dinanzi ai suoi occhi, e tale dinamismo sarà in rapporto diretto con le angosce e le preoccupazioni di tutta la sua vita... »

Alle prime citazioni, altre se ne possono opporre, che mostrano in Artaud preoccupazioni opposte, e lo faremo in seguito. Ma conviene prima dir due parole su quella addotta da Arbasino a dimostrazione che il "teatro della crudeltà" conduce dritto al teatro di *happenings*.

Ebbene, ci sembra che la tesi di Arbasino si confuti a prima vista da sè, solo che si voglia da una parte prender le parole di Artaud sul serio, dall'altra considerare il loro scarso significato obbiettivo.

Prender sul serio le parole di Artaud significa naturalmente ricordarsi di tutto quello che, nei testi di lui che conosciamo, le precede e le accompagna, ed è una situazione umana veramente tremenda: pazzo sapendosi pazzo e corroso da un orribile male fisico, Artaud interroga la letteratura, il teatro, la cultura e la nostra civiltà razionale e utilitaria tutta intera in nome di un assoluto che non è tanto il suo male quanto ciò che del mondo il suo male e la sua condizione individua gli rivelano. Quando parla di angoscia, è di vera angoscia che parla; e quando invoca un teatro che tale angoscia comunichi, sembra a noi evidente che un tale teatro ideale - può trovare miglior nutrimento nelle radici da cui son scaturite le immagini della rivelazione di Edipo, del delirio di Macbeth e anche, certo, l'ossessione dei *Sei personaggi*, che non nell'impulso senza seguito da cui può nascere un *happening*. Giacchè, questo sì, è un gioco, anzi uno scherzo, e non merita, per dirla con Artaud, « la minima parcella della nostra attenzione ». Non la merita per la ragione essenziale che in esso l'angoscia diventa oggetto estetico, pretesto d'incongruenze delle quali è affatto retorico dire che vi si « gioca la vita », come Artaud vorrebbe del vero teatro.

E' d'altronde vero che Artaud commetteva l'errore (se d'errore nel suo caso si può parlare), seguendo fino all'estremo la logica della protesta romantica, di cercare la via di una "vivificazione" non solo del teatro ma della civiltà moderna in genere nell'alogico, nell'istintivo e, in ultima analisi, nell'azione impulsiva. Di qui l'ambiguità intrinseca delle sue proposizioni sul teatro, nelle quali c'è da una parte il desiderio di riscattare il teatro da ogni realismo e riportarlo verso un senso ieratico dell'esistenza, unica via, secondo lui, per opporlo validamente al cinematografo, mentre dall'altra si cade nell'abbaglio d'identificare l'ultraspettacolare o l'incongruo con un teatro ridivenuto infine "fatto reale" dopo « l'orgia di psicologia affabulatrice » iniziata nel seicento.

Ma ecco, accanto all'esaltazione del teatro-gesto, quella del teatro come catarsi dal mondo dell'azione precisamente: « Un gesto teatrale, benchè violento, è disinteressato, e il teatro insegna precisamente l'inutilità dell'azione che, una volta compiuta, non è più da compiere, e l'utilità superiore dello stato d'animo non tòcco dall'azione il quale, restaurato, produce una purificazione ».

La decadenza del teatro, secondo Artaud era dovuta alla "psicologia" e alla svalutazione della parola che la psicologia, in quanto futile discorrere sulla supposta varietà delle esperienze individuali, comporta. Sotto il qual motivo, ce n'era uno più profondo: il sentimento addirittura apocalittico che Artaud aveva della proliferazione innumerevole dell'*homme moyen sensuel* e del suo ideale di vita: « Noi siamo avviluppati da un'umanità seconda, umanità cattiva e perniciosa che getta le sue radici nei corpi degli uomini d'ogni giorno, i quali in certi momenti si scoprono vampiri... Questi uomini sono quelli che nel nascere non hanno ucciso in sè la bestia... La quale bestia è un erotismo senza fondo, la lugubre luce di un erotismo dei fondi del mondo... E' lì che si vede nascere l'oscena proposizione di un mondo senza giudizio nè morale e completamente occupato dal male... ».

E' un tale uomo, o una tale concezione dell'uomo, che, stando a Artaud, ha creato il teatro realista, ossia il teatro considerato come "duplicato" dell'inerte realtà quotidiana, e in realtà specchio della "bestia" e del "male".

E' contro un tale uomo e un tale teatro che la nozione di "crudeltà" e l'idea del teatro che ne deriva, assumono, ci sembra, tutto il senso che possono avere. "Teatro della crudeltà" allora viene a significare il contrario di un teatro fondato sul gesto senza seguito nè logica: un teatro del "rigore" e della "gravità", come Artaud anche diceva.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

5-5-1964

TEATRO

IL FANATICO IMMAGINARIO

TUTTA LA querela intorno a *Le mani sporche*, querela in massima parte creata e spinta innanzi da Sartre medesimo con i suoi successivi scrupoli, pentimenti, ripentimenti e *excusationes non petitae*, si trova riassunta in una battuta dell'intervista concessa dallo scrittore a Paolo Caruso in occasione della messinscena del dramma al Teatro Stabile di Torino.

Esce a dire Sartre a un certo punto: «Hoederer è quello che vorrei essere io se fossi un rivoluzionario, dunque sono io Hoederer, sia pure su un piano simbolico».

Dal che deriva, primo, che Sartre non è un rivoluzionario (leggi: un comunista), ma ha la velleità di esserlo; secondo che, non potendo esserlo in realtà, tale si finge in immagine e a parole; terzo, che da tale finzione egli deriva l'imperativo morale di parlare e comportarsi come se lo fosse, imperativo che peraltro egli non potrà per definizione mai soddisfare che "su un piano simbolico", e cioè per finta e ambiguamente. Questo però non gli impedisce - punto quarto - di considerarsi tenuto al massimo rigore ideologico e politico; ma non impedisce neppure - punto quinto - all'ideologia e alla politica di Sartre di non avere altro rapporto che tangenziale e fortuito con l'ideologia e la politica del partito comunista.

E' tuttavia a una coincidenza perfetta fra il suo pensiero e la linea del partito comunista che Sartre sembra aspirare in tutta caparbietà e ingenuità quando parla di politica. Coincidenza impossibile, come si vede dalle parole sopracitate, in quanto fra il partito comunista secondo Sartre e il partito comunista esistente di fatto c'è la medesima differenza che Kant rilevava, a proposito dell'argomento ontologico, fra i dieci talleri pensati e i dieci talleri reali. In quel libro, più che astratto, mostruosamente irreale che è *La critique de la raison dialectique* (ora con singolare ardimento tradotto in italiano e pubblicato nelle edizioni del Saggiatore), Sartre arriva a costruire una teoria del partito rivoluzionario (ossia marxista, ossia comunista) che bisogna pur chiamare ultrastaliniana, dato che per lui tale partito si definisce essenzialmente come «fraternità nel terrore» e manifesta la sua natura "organica" nel diritto di vita e di morte che esso ha sui suoi membri.

Il rapporto fra una tale concezione e la realtà attuale, sia ideologica che politica, dei partiti comunisti ognuno che legga i giornali può vedere quale sia: del tutto immaginario. La concezione sartriana, infatti, altro non è che la idealizzazione e conseguente riduzione all'assurdo del partito bolscevico, originario, condotta nel vuoto e senza riguardo né per la storia passata né per quella presente.

Immaginaria l'idea che Sartre si è sempre fatta del partito comunista perché appunto basata sulla sua del tutto intellettuale e moralistica aspirazione a dirsi comunista e impossibilità di esserlo in realtà. Immaginario anche il suo fanatismo ideologico-politico, basato come anch'esso è sulla velleità di possedere un'ideologia incrollabilmente radicata nella verità filosofica e nella "concretezza storica" insieme.

Le mani sporche va letto e ascoltato da questo punto di vista, crediamo, se lo si vuol capire a fondo, ossia non già nella sua trama e nel suo svolgimento, che sono fin troppo semplici e meccanici, ma nella sua "irrealtà". Un'irrealtà ingenua, insieme, e irritante è la vera qualità di questo che altrimenti converrebbe senz'altro classificare come un drammone alla Bernstein, già vecchio sedici anni fa, e oggi quasi incomprensibile.

Né comunista né anticomunista, la storia del giovanotto Hugo che cerca affannosamente di provare a se stesso di essere comunista per davvero e non ci riesce nemmeno quando finalmente, sia pure per impulso e non per fredda obbedienza, commette alla fine l'assassinio di cui il partito l'ha incaricato.

Che cosa infatti dimostra l'avventura di Hugo se non che il suo problema medesimo, quello che egli così nervosamente dibatte con la vivace sua mogliettina, non sta né in cielo né in terra, e neppure, in fondo, nella sua mente, ma solo nella situazione radicalmente falsa che egli immagina esser la sua?

Non è un problema vero per niente, infatti, che in una situazione come quella immaginata da Sartre, la quale è situazione di guerra e di terrore, un individuo preso nell'ingranaggio dell'azione clandestina, possa autenticamente fare l'Amleto in diciottesimo come lo fa il personaggio di Sartre. Anche se lo recitasse, il suo piccolo Amleto, a sé e agli altri, il nostro Hugo, la cosa non avrebbe la minima importanza né, soprattutto, il minimo significato. La sola questione sarebbe pur sempre come egli di fatto si comporta, e non se ne porrebbero altre. L'incertezza e i patèmi d'animo potrebbero anche esserci, e non avrebbero nulla di colpevole, ma non potrebbero essere in primo piano. In primo piano, sia in realtà che in termini di finzione drammatica, ci sarebbe la struttura morale dell'azione di cui si tratta e la posizione che rispetto a essa struttura ciascuno dei personaggi prenderebbe. *Le reste est littérature*, e non della migliore.

Gli scrupoli di Hugo, le sue sofferenze indicibili, il suo complesso di odio-amore per il partito e per Hoederer, il rude capo così sanamente capace di tuffar le mani nel sangue e nella m....., il suo rancore verso il padre, il suo inguaribile narcisismo, e insomma tutto il bagaglio psicologizzante di cui Sartre lo carica, non a una tale situazione convengono, bensì a un'altra tutta diversa: quella del giovinotto di buona famiglia, con quattrini *petite amie* e serate al Flore, che ogni tanto si domanda se sì o no iscriversi al partito comunista come han fatto questo o quello dei suoi amici che solo per questo gli appaiono invidiabilmente robusti.

E una tal storia, si deve aggiungere, apparterrebbe comunque agli anni dell'immediato dopoguerra, non conservando oggi la minima attualità. Come di fatto non ne conserva, riesumato, il dramma di Sartre.

Il quale, tuttavia, così com'è bisogna riconoscere che, se non appassiona, non annoia neppure: ha delle buone qualità cinematiche; si fa seguire, se non proprio ascoltare. Nell'edizione diretta da Gianfranco Bosio, Giulio Bosetti incarna fisicamente molto bene Hugo; Gianni Santuccio è un Hoederer rude e paterno a sufficienza. Meno convincenti le interpreti femminili Marisa Bonfigli e Paola Quattrini, né l'una né l'altra delle quali riesce a raggiungere la scioltezza che converrebbe ai rispettivi personaggi. Carlo Bagno caratterizza molto veridicamente un tipo di partigiano, e le scene di Enzo Frigerio sono cupe quanto si suppone debba essere cupo il dramma.

Ma il dramma, come s'è detto, non è cupo: è irreale. Solo se lo si interpreta come il sogno - sì, letteralmente il sogno - di un intellettuale del nostro tempo lacerato fra rigore delle idee e rigore dell'azione e incapace di raggiungere l'accordo altro che nello spazio artificiale della diatriba ideologica, solo vista così ci sembra, *Le mani sporche* conserva qualche significato.

NICOLA CHIAROMONTE

★

Una vecchia dichiarazione di Picasso, riportata da *Nouvelles Littéraires*: «Dopo il cubismo, io ho soddisfatto quei signori (i ricchi che cercano lo stravagante), e i critici, con tutte le bizzarrie che mi sono venute in testa, e tanto meno essi capivano tanto più ammiravano. A forza di divertirmi con tutti questi giochi, tutti questi rompitesta, rebus e arabeschi, sono diventato molto celebre. Oggi, come voi sapete, io sono illustre e ricchissimo. Ma quando sono solo con me stesso, non ho il coraggio di considerarmi come un artista, nel senso grande e antico delle parole. Grandi pittori furono Giotto, Tiziano, Rembrandt, Goya... Io sono soltanto uomo pubblico, che si dedica a divertire e ha capito il suo tempo...».

Fondazione Nenni

★ GLI SPETTACOLI ★

TEATRO

FUMETTI E CULTURA

NELLA *STAMPA* del 26 luglio, abbiamo letto, uscito dalla penna di Guido Piovene, un articolo dal titolo assai provocante: *Difesa dei fumetti*, e dal contenuto forse un po' meno tale, ma sempre abbastanza per incitare alla contestazione.

Cominciava Piovene il suo discorso notando con soddisfazione che i mezzi di comunicazione di massa «sono ormai esaminati con lo stesso metodo scientifico che può essere usato con un testo di prosa o di poesia» e che, in particolare, «il fumetto ha i suoi critici, i suoi analisti, non fosse che dall'angolo psicologico e sociologico». Questa, ammoniva lo scrittore, è «l'unica via per vivere senza paure irrazionali fra i prodotti della cultura di massa».

Una prima verità assodata con l'ausilio del metodo scientifico circa i prodotti della cultura di massa è, secondo Piovene, che «non esiste una massa con richieste e gusti omogenei, ma un pubblico immensamente più vasto che in passato, con gusti e criteri diversi, spesso contraddittori, che chiede di servirsi dei nuovi mezzi per fruire della cultura a vario livello».

«Lo stesso nei prodotti», asserisce l'egregio scrittore: «Nell'ambito di qualsiasi mezzo i prodotti si differenziano e si distribuiscono su vari gradi, alto, medio, basso. Qualsiasi mezzo, anche quello che sembra nato per soddisfare solo il pubblico più incolto, finisce per esprimere anche prodotti raffinati, e persino sofisticati... La varietà, l'ampiezza, la gradualità della gamma che abbiamo nel romanzo e nella poesia, si riproducono fatalmente qualunque sia il mezzo di espressione usato...».

A riprova di tale "gradualità", Piovene adduce il cinematografo, dove si avrebbero «film di infima qualità, film di qualità superiore, ed anche film non meno destinati a una minoranza di una difficile poesia»; e dove, inoltre «bisogna immunizzarsi dall'antico sussiego, per cui la divisione fra "alto" e "basso" è compiuta in modo frettoloso, e ciò che è definito "basso" viene respinto come indegno di attenzione critica». No, insiste lo scrittore: «Uno dei risultati dei nuovi mezzi d'espressione è di aver reso evidente che i confini tra prodotto alto e prodotto basso non sono mai netti come sembrava».

E' dunque in spirito di francescana, anzi buddistica, e meglio ancora si direbbe massiccia, umiltà verso l'infimo, sempre pronti ad accoglierlo nella società dei sofisticati, e sempre disposti a trascurare altezzose distinzioni e gradi di nobiltà, che converrebbe avvicinarsi ai prodotti dell'industria culturale.

A noi, modestamente, il discorso di Piovene sembra sbagliato. E sembra sbagliato perché, a nostro vedere, la questione non sta affatto nei termini in cui lui la espone, dando per dimostrato ciò che precisamente si tratterebbe di dimostrare, (se tuttavia dimostrarlo è possibile), e cioè che la cultura, (quella vera, che è cultura dello spirito, dell'anima, della mente), e le sue creazioni sono assimilabili alla produzione industriale e ai suoi prodotti.

Questo appunto noi cominceremmo col contestare, facendo notare che sarebbe linguaggio non poco incongruo applicare alle creazioni della cultura la distinzione fra prodotti di qualità alto, medio e basso proposta da Piovene e dire, per esempio, che quella di Piero della Francesca è arte di prima qualità, quella di Benozzo Gozzoli invece media, e bassa infine quella, tanto per dirne una, di Taddeo Zuccari.

Incongruo, un tal parlare, sarebbe in quanto, applicato a tali casi, non significherebbe assolutamente nulla. La sola cosa che importa, nella fattispecie, è qual specie di pittura, e come fatta, di quante e quali sostanze intellettuali, estetiche e morali composta, di quali significati portatrice, sia quella dell'uno e quale invece quella degli altri. E lo stesso sembra potersi dire di ogni opera di poesia, di filosofia, di storia come del resto d'altro qualunque ramo della cultura.

Non incongruo affatto, invece, anzi chiaramente appropriato, è parlare di prodotti di alta, media, bassa e infima qualità a proposito di stoffe, di materie plastiche e di frigoriferi, come d'ogni oggetto destinato all'uso immediato e all'immediato consumo, e nell'uso e consumo medesimo immediatamente dimenticato. Fra tali oggetti, non per trattarli con sussiego, ma semplicemente per metterli al posto loro, noi annovereremmo certo i film (d'alta o bassa qualità che siano), gli spettacoli televisivi e i fumetti.

Il fatto che tali oggetti sian fabbricati per la massa, ossia per tutti indistintamente i compratori o usufruttuarii possibili, e non soltanto per gli individui disposti e preparati a intenderli e goderne (come è carattere proprio d'ogni creazione di cultura), non è per nulla irrilevante. Tuttavia, ragione della nostra scelta non è che si tratta di "prodotti di massa", bensì la loro natura intrinseca e specifica, la materia di cui son fatti, le sostanze estetiche e intellettuali di cui son composti, la specie di significati che essi sono capaci di trasmettere.

A noi, per parlare di quello che in quest'angolo di giornale più particolarmente ci compete, non sembra che ci sia paragone possibile fra lo spettacolo teatrale e quello che (impropriamente) si chiama "spettacolo" cinematografico: diciamo "impropriamente" in quanto è impossibile trascurare il fatto che uno spettacolo teatrale si rivolge agli spettatori riuniti e trasformati (*almeno per la durata* dello spettacolo) in comunità senziente e giudicante, e mentre la proiezione di un film è fatta per una collettività indistinta d'individui ciascuno avvolto nella sua propria solitudine, immerso nella sua propria oscurità e separato dall'altro come pure da ogni rapporto diretto con l'azione figurata che dinanzi a lui si svolge per essere semplicemente assoggettato a un seguito di emozioni cinetiche. Ma l'impossibilità (a nostro parere) del paragone fra teatro e cinematografo deriva poi subito e (sempre a nostro avviso) con tutta evidenza dalla diversità assoluta fra i due mezzi di comunicazione. Giacché nessuno vorrà negare, pensiamo, che ci sia una differenza capitale fra l'effetto prodotto da una serie di immagini foto-cinematiche proiettate su uno schermo e quello che intende ottenere il drammaturgo attraverso un'azione simbolica effettivamente impersonata dinanzi a un pubblico di individui svegli e accomunati dal fatto di assistere insieme a quell'azione.

Non staremo qui a precisare le molte e molto specifiche differenze che esistono fra cinematografo da una parte e teatro (nonché poesia, romanzo, opera lirica, eccetera) dall'altra. Ci limiteremo a insistere sull'impossibilità di applicare alle creazioni della cultura la distinzione proposta (ma per esser subito abolita) da Piovene fra "prodotti" di alta, media e bassa qualità e sulla possibilità, invece, di applicarla, oltre che a ogni sorta di merce, anche ai prodotti cinematografici, televisivi e fumettistici. Giacché qui, (a differenza delle creazioni della cultura vera e propria, le quali hanno un valore intrinseco e di per sè stante, affatto indipendente dal "consumo", o uso, buono o cattivo che se ne faccia), di prodotti da usare e consumare effettivamente si tratta, e da giudicare unicamente a seconda dell'efficacia più o meno grande con cui rispondono alla funzione per cui son stati fabbricati, che è di divertire e di distrarre, con automatica prontezza e col minimo possibile di concorso attivo da parte del soggetto, dal corso delle preoccupazioni quotidiane. Per condurre dove? In un facsimile di mondo reale che ha sul mondo quale ci è dato giorno per giorno l'inestimabile vantaggio di non comportare alcun peso di problemi, né di realtà in generale.

Ora, senza volere né piangere né ridere sulla "cultura di massa", sarà pur lecito insistere a mantener distinte simili specie di divertimento da quelle forme di vera e propria purificazione rituale che erano costituite una volta da una esecuzione dell'*Antigone* o di una *Passione* di Bach, ovvero anche dalla lettura di *Guerra e Pace*.

NICOLA CHIAROMONTE



Hollywood. Kim Novak canta una canzonetta nel suo nuovo film «Kiss me, stupid».

MUSICA

TAORMINA E SERMONETA

UN CAPITOLO interessante e significativo delle attività musicali che si svolgono d'estate in Italia (indipendentemente da enti sinfonici e lirici che anch'essi lavorano a tutto vapore) è costituito dai corsi internazionali di studi, affiancati da manifestazioni concertistiche e teatrali, che si vengono istituendo con sempre maggiore imponenza in varie città.

La decana insigne di tali istituzioni, cui spetta una priorità altamente onorifica e meritoria è l'Accademia Chigiana di Siena, sorta per iniziativa mecenatesca del conte Chigi Saracini, - la quale ebbe la fortuna di giovarsi della guida illuminata di Alfredo Casella e attrasse ad insegnare nei suoi corsi alcuni dei più celebri musicisti, direttori d'orchestra e strumentisti d'Europa che ancora vivevano quando essa fu fondata e fiorì. Suo titolo di gloria, la riscoperta di Vivaldi.

Dopo la Chigiana, una notevole affermazione e rinomanza stanno acquistando a Venezia le niente affatto vacanti Vacanze Musicali, emanazione del Conservatorio "Benedetto Marcello". Ma dall'anno scorso, a queste estive accademie musico-didattiche si è aggiunto il recente Centro Internazionale di Studi Musicali di Taormina che sta facendo le cose in grande disponendo di possibilità finanziarie e panoramiche eccezionalmente splendide, di luoghi preclari come il Teatro Greco o il Parco intitolato al Duca di Cesarò o i mari di Omero.

La musica, abituata da secoli a impallidire sotto le volte dei templi o dei teatri, sta ora mettendo i colori, prendendo la tintarella; essa sfida orizzonti sterminati, deve competere senza tremare con panorami famosi, affascinare con i suoni fino a vincere i paesaggi e far chiudere gli occhi ai suoi fedeli perché l'Etna non li soggioghi più della Nona Sinfonia e via dicendo.

Fra questi incanti della natura l'Estate Musicale di Taormina ti presenta musicisti come Zecchi, Barbirolli, Nikita Magaloff, Ottavio Ziino ecc.: una rosa smagliante di nomi che più o meno avremo già ammirato alla Basilica di Massenzio o d'inverno all'Auditorio ed altrove ammiremo ancora. E' già molto potere ascoltare artisti di tanto prestigio e rallegrarsi che se non mutano i musicisti, muta almeno il paesaggio. Il Centro di Taormina allestirà per di più la "Cambiale di Matrimonio" di Rossini, più volte ammirata in altre occasioni, ma che ora sarà diretta dal maestro Angelo Musco, figlio del grande mimo, ed eseguita nel teatro sorto nel già ricordato Parco Duca di Cesarò. La presidenza onoraria è stata offerta e accettata dall'on. Antonio Gallotti. Bisogna ringraziarlo: e con lui lo Stato, la Regione, il Banco di Sicilia, la Ford, la Shell, la Esso Standard, la Pan American ecc. ecc. che come luminari del cielo si sono riversati in pioggia aurea su questa Danae taorminese.

Una menzione a parte vogliamo ora dedicare, insieme col nostro saluto, all'ultima nata delle italiche accademie internazionali estive, nobilmente ospitata nel Castello di Sermoneta per gentile concessione della Famiglia Caetani e intitolata al nome dell'indimenticabile Roffredo Caetani, compositore prediletto dallo Sgambati, che conservò intatta sino a tarda età la sua natura d'artista singolarmente dotato. L'Accademia Internazionale di Musica da Camera di Sermoneta ha testé conchiuso la sua prima, fortunata stagione, con doppia attività di corsi di perfezionamento e di concerti cameristici. Queste palestre dell'affinamento stilistico e interpretativo sono cominciate il 14 giugno e terminate il 24 luglio. Bisogna riconoscere all'Accademia di Sermoneta una supremazia di distinzione e di gusto: i maestri che impartiscono lezioni di interpretazione, che aprono ai loro allievi i segreti della tecnica e della più preziosa personale esperienza formano un'accolta elettissima di musicisti che rispondono ai nomi più noti dell'orbe sonoro, fra i quali Gaspar Cassadò, Yehudi Menuhin, Joseph Szigeti, Efrem Kurtz, Goffredo Petrassi, Albert e Oscar Lysy, e anche qui l'onnipresente Nikita Magaloff, dall'onnipotente mano sinistra di lisztiano vigore.

Parallelamente a questi corsi si sono avuti anche qui i "concerti di alleanza" con la storia e il paesaggio, le *Gesamtkunstwerke* dove accanto alla musica sono chiamate a collaborare le suggestioni figurali e anamnestiche dei castelli, dei chiostri, delle abbazie e delle torce medievali. L'Accademia di Sermoneta ha definito "concerti itineranti" queste squisite audizioni di musica da camera di raffinata scelta, come un'Aria di Marco Uccellini o il Concerto in re mag. finora inedito e sconosciuto di Tartini, oppure trii di Beethoven, il Quintetto di Schumann, offerte ai vergini echi di antichissime località ciociare erniche ed osche che d'altro non avevano prima risonato nei secoli dei secoli se non di pifferi e cornamuse o del coribantico martellamento sulle doghe delle botti. Giova infatti precisare che svolgendosi queste manifestazioni sotto l'egida dell'amministrazione provinciale di Latina, sono state prescelte come "scenario" per le esecuzioni, oltre al Castello Caetani, il chiostro della Chiesa di S. Oliva di Cori, la piazzetta di Lenola, il Castello di S. Martino di Fossanova, l'abbazia di Valvisciolo, le piazze di Terracina e di Formia. Senza voler togliere nulla allo *charme* di queste peregrinazioni turistico musicali, dobbiamo peraltro confessare che ci è difficile comprendere quali rapporti esistano fra le musiche da camera eseguite e i castelli e chiostri del Lazio in cui di volta in volta hanno dovuto trasferirsi gli ascoltatori, con adeguati trasporti automobilistici, naturalmente.

GIORGIO VIGOLO

CINEMA

L'ARTE DI LEGGERE

NON SEMBRA che il centenario shakespeariano abbia eccitato la memoria dei critici o la fantasia dei produttori cinematografici. Gli italiani, e forse anche i francesi, sono giustificati da una certa discrezione intellettuale e un rispetto residuo per le cose altrui; gli americani, più semplicemente, dalla ignoranza. A Hollywood si sono preoccupati molto di Leonardo e si occupano purtroppo di Michelangelo. Seguiranno probabilmente altri film del genere.

Nulla di simile per Shakespeare. Come intese subito con il suo acume filologico e il suo gusto impeccabile il regista di *Cleopatra*, i personaggi tanto amati di Shakespeare, non sono abbastanza estroversi da riuscire sufficientemente avventurosi o introversi al punto da toccare il limite affascinante dell'alienazione. Alla resa dei conti, per un produttore americano le tragedie shakespeariane costituiscono, se inevitabili, una lettura difficile e senza scopo; le commedie non sono altro che una versione anacronistica del genere «musical», che gli autori di Broadway trattano ogni giorno con maggiore esperienza.

Il problema è appunto questo: saper leggere Shakespeare. E' un problema che, per la verità, non sconvolge soltanto i cineasti. I letterati, gli attori e gli impresari teatrali si trovano press'a poco nelle medesime incerte condizioni. Non è molto che il giovane critico d'un importante quotidiano consigliava ai suoi lettori di affrontare il testo shakespeariano con occhio vergine, o meglio antico, alla maniera di Goethe. E perché non alla maniera di Schlegel, di Coleridge, di Hazlitt e addirittura di Swinburne? Se volete un Amleto neoromantico o neovittoriano, non occorrono studi: basta aspettare la prima rappresentazione d'una compagnia di giro nel capoluogo o di una filodrammatica cittadina. La verità è che per capire Amleto, Shylock o Troilo, bisogna dimenticare Werther e Christabel, non solo: ma bisogna pure ripudiare le pose neoclassiche e formaliste di T.S. Eliot, che è autore di tre o quattro tra le più inerti opere del teatro moderno. Un critico inglese, G. Wilson Knight, pretende che la comprensione d'uno scrittore come Shakespeare non può essere divisa dalla sua concreta interpretazione, in veste di lettore, attore e produttore di spettacolo.

Non ho avuto la fortuna di assistere a una rappresentazione allestita da Wilson Knight, ma il suo canone mi sembra abbastanza giusto, soprattutto perché è abbastanza elementare. Personalmente considero l'*Enrico V* il migliore dei film shakespeariani, e il *Riccardo III* un eccellente spettacolo che raccoglie le massime possibilità interpretative di Laurence Olivier. Lo stesso *Amleto*, per quanto inferiore ai legittimi desideri d'un pubblico dotto, rimane infinitamente superiore a tutto quel che un produttore americano avrebbe saputo perpetrare con analoghe intenzioni.

Le ragioni che impediscono ai produttori americani di capire Shakespeare non sono affatto diverse dalle ragioni in genere, che hanno portato il cinema americano alla decomposizione morale. Gli ultimi nababbi di Hollywood non sanno più leggere una sceneggiatura; approvano e passano solennemente ai reparti di lavorazione pesanti dattiloscritti, che un comune lettore dopo una rapida scorsa getterebbe senza il minimo rimorso nel cestino della carta straccia. La loro tradizionale ineducazione letteraria si trova oggi, quasi per miracolo, accompagnata e rinvigorita da una singolare incompetenza tecnica. Senza questo concorso straordinario di circostanze, un film come *Cleopatra* non sarebbe mai stato concepibile. Anche per brevi tratti e oscuri richiami, un regista e un produttore d'altri paesi o d'altri tempi sarebbero stati indotti a scoprire che proprio quella storia era stata già sceneggiata sino ai minimi particolari e con una tecnica insuperabile tre secoli e mezzo prima: da Shakespeare. Una volta sulla strada giusta, avrebbero forse appreso che sino all'ultimo, sino alla morte nel ritiro di Stratford-on-Avon, Shakespeare compì lavoro coscienzioso di sceneggiatura per le sue opere più poetiche, restando il più grande sceneggiatore del suo secolo e dei successivi.

ATTILIO RICCIO

Fondazione Ugo La Malfa

T. P., Lett.-Ottobre 1965

Nicola Chiaromonte

Coscienza condizionata e avanguardia intellettuale

AL TERMINE in verità abusato di « industria culturale », lo scrittore tedesco Hans Magnus Enzensberger propone (*) che si sostituisca quello di « condizionamento industriale delle coscienze ». La ragione addotta è semplice: è di coscienza che si tratta, quando si parla di cultura: industrializzare la cultura significa industrializzare, uniformare, *condizionare* la coscienza pubblica e, attraverso la coscienza pubblica, le coscienze private.

« La falsa credenza che l'individuo possa rimanere padrone della propria coscienza quando è asservito in ogni altro campo — comincia con l'affermare Enzensberger — è il prodotto di una filosofia che, da Descartes a Husserl, non ha fatto che degenerare, una filosofia essenzialmente borghese, un idealismo in pantofole, ridotto alla misura dell'individuo qualunque ».

A questa filosofia, il critico tedesco contrappone il Marx dell'*Ideologia tedesca*: « La coscienza è, a priori, un prodotto della società, e tale resterà finché ci saranno degli uomini ».

A questo punto, si rimane interdetti: se la coscienza individuale è il prodotto della società e può essere asservita con mezzi esteriori e meccanici, inutile parlare di coscienza, parliamo di comportamenti, di fasi dell'economia, di rapporti di produzione, di situazioni sociali, di forme del potere politico, non di coscienza.

C'è, sembra, un equivoco nella formulazione stessa della tesi: si dice « coscienza » per dire « foro interiore », *quant à soi*, il luogo indefinibile eppure immediatamente evidente nel quale avvengono i pensieri e i fatti della sensibilità. Ora, non c'è dubbio 1) che tale spazio privato e impenetrabile esiste; 2) che non se ne conoscono i confini né le leggi prime; 3) che esso non contiene altro che emozioni, sentimenti e pensieri che riguardano il mondo esterno e i rapporti con gli altri, dunque è completamente penetrato di realtà sociale.

Se la tesi fosse formulata negativamente in questi termini: « L'individuo è a priori un prodotto della società, e la credenza che egli non possa essere interamente asservito ai poteri che dominano la società è falsa », si vedrebbe chiaro che essa è rivolta contro l'illusione di una libertà totale dell'individuo distaccato dai suoi simili e in qualche modo esente dal peso dell'esistenza collettiva. Ché se, invece, si dovesse prendere l'affermazione di Marx e di Enzensberger come una verità positiva, e ammettere che l'individuo sia interamente plasmabile dalla società e dai poteri stabiliti, l'unico scopo della lotta politica verrebbe ad essere quello di plasmar-

(*) *Einzelheiten*, apparso presso il *Suhrkamp Verlag* nel 1962 e in italiano presso *Feltrinelli* quest'anno col titolo *Questioni di dettaglio*.

Fondazione Alfred Lewin

lo per il Bene, e cioè di sostituire una forma di condizionamento a un altro. Verrebbe così a cadere ogni pretesa di libertà, di liberazione e di affrancamento.

Ma il marxismo di Enzensberger è aggiornato e duttile. Di qui l'interesse del suo discorso e delle analisi altrettanto minute che brillanti che nel suo libro egli ci offre di « condizionamento delle coscienze » quale lo si può osservare all'opera in un grande quotidiano « liberale » come la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, in un settimanale « di pura informazione » come *Der Spiegel*, nelle attualità cinematografiche, nella produzione dei libri tascabili, nelle forme del turismo di massa. Aggiungiamo, a titolo d'istruttiva curiosità, che l'analisi del linguaggio dello *Spiegel*, il saggio sulle attualità cinematografiche, e quello sul turismo sono stati scritti per la radio della Germania del Sud.

In ogni caso, per tornare all'argomento, lo scrittore tedesco precisa che la coscienza può essere « diretta » industrialmente, ma non prodotta: la coscienza, egli dice, non si « produce » che nel dialogo fra individui. Rimarrebbe allora da vedere che cosa possa significare « dirigere » industrialmente le coscienze: probabilmente neutralizzarne i moti spontanei per sostituirvi delle « reazioni » bell'e fatte, anzi fatte a macchina.

Prima di addentrarci nella discussione delle tesi di Enzensberger, premettiamo che, nel nostro discorso, noi non presumeremo nulla quanto alla loro fondatezza reale e alla loro portata pratica: le discuteremo come ipotesi, chiedendoci che cosa ne conseguirebbe *se fossero vere*, ma cercando al tempo stesso di dipanare e analizzare le conseguenze fino in fondo.

CHE COSA è dunque l'industria per il condizionamento delle coscienze? « È un prodotto degli ultimi cento anni — risponde il nostro critico — e ha avuto degli sviluppi così rapidi e multipli che, in quanto fenomeno globale, essa è ancora poco compresa e pressoché incomprensibile... È l'industria-chiave del XX secolo. Dovunque, ai giorni nostri, un Paese civile è occupato o liberato, dovunque si verifica un colpo di Stato, una rivoluzione, un sovvertimento, il nuovo regime non s'impadronisce per prima cosa delle strade e dell'industria pesante, ma delle stazioni radiotelevisive, delle tipografie e delle telecomunicazioni ». Oltre alla radiotelevisione, alla stampa di giornali e libri, alla propaganda, alle varie forme di volgarizzazione e di pubblicità, l'industria in questione comprende la moda, i « consiglieri religiosi », l'organizzazione del turismo, i sondaggi dell'opinione, i modi in cui viene inculcato nel grosso pubblico il sacro rispetto per le scienze fisiche, la psicanalisi, la sociologia; mentre è appena cominciata, ma sta per svilupparsi sistematicamente, l'industrializzazione dell'insegnamento.

Quali sono le condizioni necessarie e sufficienti per l'esistenza di una tale industria? Veniamo qui al punto che, leggendo, ci è sembrato decisivo. Secondo Enzensberger, tali condizioni sono:

1) Il razionalismo, nel senso più largo. La coscienza sociale può essere sottoposta a un processo di condizionamento solo se, nel momento stesso in cui si procede a metterlo sotto tutela, ci si rivolge all'« uomo emancipato » dei tempi moderni: emancipato da ogni teologia e da ogni teocrazia, s'intende; ossia l'individuo che si considera provvisto appunto di una coscienza libera e autonoma, impervia a ogni autorità che non sia quella delle sue proprie sollecitazioni e decisioni.

2) La proclamazione dei diritti dell'uomo, e in particolare della libertà e dell'eguaglianza: proclamazione, non realizzazione, s'intende. La Rivoluzione francese, la Rivoluzione d'Ottobre, le varie rivoluzioni americane e la liberazione dal colonialismo sono, a seconda dei Paesi, i miti politici che permettono l'insediamento dell'industria in questione. « Solo la finzione secondo la quale ogni uomo ha il diritto di disporre del destino della società e del suo proprio fa dell'*opinione* che l'individuo e la società hanno di se stessi

Fondazione Alfred Lewin

un dato politico e dunque dell'impresa d'inculcare tale opinione con mezzi industriali la condizione di ogni futura dominazione ».

3) Economicamente, è solo quando la fase dell'accumulazione di capitale, cioè della penuria, è superata e la produzione in massa di beni di consumo ben stabilita che l'industria del condizionamento delle coscienze può svilupparsi. A questo punto essa è d'altra parte resa necessaria, in quanto la diminuzione delle ore di lavoro libera la coscienza e, con la coscienza, energie pericolose per l'ordine stabilito, quale che esso sia.

4) Dalle condizioni economiche derivano le condizioni tecniche. Ma, mentre le condizioni economiche variano da Paese a Paese, e non sono pienamente ottenute oggi che nei Paesi più ricchi, i ritrovati della tecnologia, una volta ottenuti, si possono applicare dovunque.

A ben chiarire il suo pensiero, e in particolare il significato del suo marxismo, Enzensberger aggiunge: « Una critica del condizionamento industriale delle coscienze che sia rivolta unicamente alla sua forma capitalista non va lontano: le sfugge ciò che esso ha di radicalmente nuovo e specifico... Decisivo... non è il sistema sociale che se ne serve, né il fatto che esso funzioni sotto controllo statale, pubblico o privato: decisiva è la sua funzione sociale. Tale funzione, oggi, è dovunque la stessa: perpetuare i rapporti di forza esistenti. Suo scopo è inculcare un certo modo di pensare al fine di sfruttarlo ».

Leggendo le sei pagine in cui Enzensberger traccia la sua teoria del « condizionamento industriale delle coscienze » ci è parso che il critico tedesco seguisse le orme del miglior Marx, afferrando la questione alla sua radice e situandola su un piano sul quale essa usciva dai limiti della polemica sociologica e moralistica per diventare messa in questione delle credenze fondamentali della società contemporanea in quanto la si consideri affrancata dalla religione da una parte (cioè dal cristianesimo istituzionale) e dalle tradizioni ancestrali che fino a ieri sembravano inceppare o rallentare la marcia del « progresso ». Se, infatti, come Enzensberger energicamente sostiene, il razionalismo (con la sua componente essenziale, la mentalità scientifica e tecnologica) e l'egualitarismo (democratico e socialista) sono diventati, nella società industriale in cui viviamo, mezzi essenziali per l'asservimento delle coscienze, *instrumenta regni* anziché fomento di libertà intellettuale e di critica sociale come si supponeva fossero per natura e per natura dovessero restare, se questo è vero, allora non è più tanto di masse che dobbiamo parlare quanto di princìpi primi del pensiero e della convivenza.

Questo, naturalmente, sempre che la premessa del discorso di Enzensberger — l'esistenza di una situazione sociale in cui il conformismo prende forme talmente massicce da potersi considerare fabbricate e diffuse come prodotti industriali — corrisponda a verità. Il che noi abbiamo ammesso per ipotesi a base del nostro discorso.

Ora, se le basi di fatto del discorso di Enzensberger sono solide e se è d'altra parte vero che quella che T.W. Adorno ha chiamato « industria culturale » è in realtà la forma che prende l'esigenza di conformità morale nella società moderna, sembra che parlare, come Enzensberger fa, del condizionamento delle coscienze come di una operazione diretta a « inculcare un certo modo di pensare al fine di sfruttarlo », sia in fondo una petizione di principio, e comunque una conclusione alquanto debole, date premesse così radicali.

Il fine di sfruttamento, infatti, sembra non solo implicito, ma incluso e superato quando si arrivi a un fenomeno quale il condizionamento delle coscienze. Questo appare come un fine ultimo il cui scopo non è tanto il mantenimento dell'ordine esistente quanto la preservazione dell'ortodossia razionalista, egualitaria, tecnologica che lo sostiene. Supporre per so-

Fondazione Alfred Lewin

prammercato che avesse « fini ulteriori di sfruttamento » ci farebbe ricadere nella visuale antiquata secondo la quale l'asservimento delle coscienze per mezzo di idee (o piuttosto di surrogati d'idee) sarebbe un epifenomeno dello sfruttamento materiale e politico. Se questo fosse vero, si rimarrebbe nell'ambito della propaganda politica e commerciale, a base di parole d'ordine o di *slogans*. Questo sembra escluso a priori, visto che da una parte il fenomeno riguarda la fase progredita dell'industrializzazione (quella, cioè, in cui il potere politico non si esercita più necessariamente in forme dispotiche) e dall'altra si tratta di un fenomeno « totale », il quale riguarda, cioè, la società nel suo insieme, e non l'interesse di questa o quella classe economica.

Enzensberger parla, infatti, di « sfruttamento non materiale » nel quale « alla miseria materiale si sostituisce una miseria morale che trova la sua espressione più chiara nella diminuzione delle facoltà politiche dell'individuo: dinanzi a una massa di zero politici... si erge una minoranza sempre più esigua di uomini politicamente onnipotenti ».

Ora, se si tratta non di sfruttamento materiale, bensì di asservimento delle coscienze, è difficile immaginare che ciò avvenga senza complicità delle coscienze medesime. Questo tanto più quando è in nome degli ideali liberali, egualitari e *individualistici* che, come per ipotesi si ammette, oggi si asserviscono le coscienze; in nome, cioè, dell'ideale della ragione affrancata da ogni remora superstiziosa, col fine espresso di dar luogo a un ordinamento « razionale » della società; e per « razionale » qui s'intende guidato da criteri e calcoli obbiettivi in base ai quali l'individuo non sia assoggettato ad altre servitù che quelle derivanti dalle esigenze della stabilità e continuità del gruppo e dell'ordine necessario alla sopravvivenza e prosperità del gruppo.

Giustamente, il nostro scrittore rileva a questo punto la natura ambigua dell'industria per il condizionamento delle coscienze; la quale, egli osserva, per asservire deve pur riconoscere la realtà delle forze da asservire, ossia delle coscienze. Le quali coscienze, per definizione, non si lasciano trasformare in materia inerte, ma reagiscono in un modo o nell'altro a ogni azione o sollecitazione che su esse venga esercitata. Sicché l'industria in questione è un'industria molto particolare, della quale « non si è mai totalmente padroni » e che « non si lascia trasformare in sistema chiuso se non a prezzo della sua propria morte ».

Ma questo, si potrebbe a nostra volta osservare, è il carattere di ogni industria, non solo di quella per il condizionamento delle coscienze: ogni industria dipende infatti, in ultima analisi, dalle disposizioni d'animo dei suoi clienti, le quali si lasceranno « condizionare » fino a un certo punto anche molto spinto, ma non oltre.

SI PUÒ d'altra parte chiedersi quale specie di realtà (o di peso) l'industria in questione debba concedere alle coscienze onde riuscire ad asservirle. Al che si può tentare di rispondere dicendo che per tale industria sono reali tutti quei « fatti di coscienza » che si presentano come « fatti compiuti », ossia con una fisionomia definita e generalmente riconosciuta. Sono cioè reali tutti i fatti classificabili in una delle branche della cultura ufficiale: arte, letteratura, scienze fisiche e naturali, filosofia. Sono quindi, ad esempio, reali gli « istinti », i « complessi », i « bisogni » materiali e morali; non sono, invece, reali i fatti non compiuti, e cioè le aspirazioni non esprimibili in scopi definiti e praticamente ottenibili, gli impulsi irrazionali, le sofferenze oscure, i dubbi, le negazioni ostinate. Insomma, è reale ciò che serve a confermare l'attuale situazione culturale e sociale e non è reale ciò che la sconcerta e mette in dubbio. È reale la cultura già fatta, è reale l'ortodossia razionalista e tutto ciò che non la contraddice; non è reale ciò che non si inserisce naturalmente nel quadro delle idee accettate (le quali, bisogna insistere, comprendono anche le idee ad

Fondazione Alfred Lewin

esse opposte, ma non quelle da esse *diverse*, le quali suppongano, cioè, un linguaggio loro proprio, « intraducibile »).

La ragione di una tale classifica è evidente: un'impresa di condizionamento delle coscienze a scopo di quieto vivere collettivo non può operare con quantità conosciute o incalcolabili.

Dato, dunque, che una tale impresa esista, e che tali siano i suoi criteri, a chi è affidato il suo funzionamento? Agli intellettuali, è evidente. I quali, dunque, a prima vista, dovrebbero costituirne il primo motore, e ne sarebbero quindi anche i veri padroni. Ma così non è: nel momento in cui entrano nel meccanismo dell'impresa in questione, gli intellettuali sono obbligati ad accettare le condizioni del suo funzionamento e, pur rimanendone parte essenziale, ne diventano strumenti anonimi più che motori primi. « La critica dell'industria deve anch'essa servirsi dell'industria » osserva Enzensberger. Quindi anche la critica finisce col giovare alla macchina, quale strumento del resto indispensabile di correzione e di controllo.

D'altra parte, le cose non sono in pratica così semplici. Non ci sono da una parte gli intellettuali e dall'altra l'apparato: « Fra i due — osserva lo scrittore tedesco — s'insinua una classe d'intermediari culturali che non si schierano a priori dalla parte dell'apparato che li impiega. Nei limiti segnati dalle leggi dell'industria culturale — e non dalla malignità dei proprietari — sono loro a stabilire il programma... La parte di questi intermediari non è invidiabile: se passano completamente nel campo della letteratura [o, si potrebbe aggiungere, della cultura pura - N.d.R.]... l'organizzazione si blocca; se passano nel campo dell'organizzazione, da cui immediatamente dipendono, la produzione s'isterilisce ».

Questa chiosa riguarda specialmente l'industria editoriale. Ma ognuno vede come si possa applicare a uno qualsiasi dei grandi mezzi d'informazione e di diffusione della cultura dei tempi nostri: radiotelevisione, cinema, stampa a grande tiratura; e anche (con le opportune modifiche) all'organizzazione della pubblica istruzione in quanto tale.

Non sembra però che questo chiarimento sulla parte degli intellettuali nella società contemporanea muti in maniera sostanziale i termini della questione. Che un apparato industriale, e in particolare quello la cui funzione è di tenere « condizionate » le coscienze, debba venire a compromesso con la situazione, mobile e contraddittoria per natura, della società e fare, per dir così, concessioni ai fornitori di materia prima da una parte e alla clientela dall'altra, è cosa affatto normale. Così pure, è affatto normale che le coscienze non possano mai essere totalmente asservite e che l'impresa di condizionarle comporti dunque contraddizioni interne insanabili. Le cose potrebbero andare diversamente solo se fosse possibile accettare come verità letterale che « la coscienza è un prodotto della società ».

RIMANE tuttavia aperta la questione di quale sia, di fronte alle condizioni fatte alla cultura e alla vita morale nel mondo attuale, l'atteggiamento giusto da parte di un intellettuale degno di questo nome, e cioè non solo avverso a qualsiasi forma di « condizionamento », ma interessato unicamente al contrario, cioè all'affrancamento della propria coscienza e dell'altrui dalla falsità e dalla rozzezza.

La risposta di Enzensberger è, per cominciare, che « non si tratta di respingere con un gesto d'impotenza questo apparato industriale, ma di entrare nel suo gioco pericoloso ».

Ma che cosa significa — ci si può domandare — un tale consiglio? Diventando impiegati dello Stato o di un'industria qualsivoglia, si assumono certi obblighi e si rinuncia in parte alla propria libertà di azione e di parola; ma si conserva pure, se si appartiene alla classe intellettuale, la libertà dopotutto essenziale di *non* adattare le proprie idee o creazioni alle esigenze di una politica particolare o di un privato interesse. Ma « entrare nel gioco » del-

Fondazione Alfred Lewin

l'impresa di condizionamento delle coscienze, e sia pure con la cautela dettata dall'avvertenza che si tratta di un gioco pericoloso, sembra che sia un passo, più che pericoloso, fatale.

Sembra infatti impossibile che un intellettuale entri in un tale gioco senza rimanerne vittima più o meno volontaria.

Naturalmente, tutto dipende dalla specie d'intellettuale di cui si tratta. Ma, naturalmente, non vale la pena di discutere il caso degli intermediari di cui sopra. Se si parla d'intellettuali, si parla evidentemente di quelli che hanno fatto voto di schiettezza e di rigore.

Ora sembra che, per questi, sia impossibile « entrare nel gioco » senza degradarsi. Questo per la ragione che entrarvi significa non già fare una concessione alla realtà delle cose al fine di influenzarla, ma accettare in partenza di fare ciò che uno scrittore, un artista, uno scienziato o un pensatore non può fare senza perdere la propria identità e tradire la propria missione, cioè accettare di parlare un linguaggio che non è il suo. Non si tratterà quindi più di entrare nel gioco, ma di *farlo*.

L'impresa di condizionamento industriale delle coscienze di cui parla Enzensberger non è infatti tanto una questione di tecnica quanto di *linguaggio*. Il linguaggio è tutto, quando si tratta di influenzare le coscienze.

Invece di esaminare questo aspetto fondamentale della questione, il nostro critico insiste a confutare i « critici negativi » i quali, adducendo visioni apocalittiche sul nihilismo contemporaneo, non sanno dare miglior costrutto ai loro discorsi che proporre, implicitamente o esplicitamente, la soppressione pura e semplice del metodo industriale e tecnologico di fare le cose, commettendo con questo il crimine imperdonabile di lesa storicità.

Ora, a parte che si possono immaginare critici negativi i quali non mettano in questione l'industria e la tecnologia, ma puramente, semplicemente e precisamente le forme d'asservimento della coscienza proprie del nostro tempo, che cosa propone dunque Enzensberger? Una critica obbiettiva e lucida della nostra società la quale, applicata alla vita culturale, contribuisca ad affrancare la grande stampa, le attualità cinematografiche, la radiotelevisione, l'industria editoriale dalle inerzie artificialmente indotte che le rendono oggi mezzi di mistificazione anziché d'informazione e di cultura.

Chi vorrà contestare la bontà relativa di un tale scopo? Se la questione fosse politica e soltanto politica, il principio della critica sociale enunciato da Enzensberger è tale da ottenere il consenso di tutti quelli che oggi diffidano delle ideologie. Esso dice infatti: « La critica, quale si cerca di praticarla in queste pagine, non vuole sbarazzarsi del suo oggetto o liquidarlo, ma sottoporlo a un esame radicale. Essa mira a delle riforme, non a una rivoluzione, e la sua intenzione è di aiutare l'astuzia storica della coscienza ».

APPLICABILE alla politica, il criterio, però, non sembra convenire a una questione di principio quale quella sollevata da Enzensberger all'inizio del suo discorso.

La questione di cui sembrava trattarsi, infatti, era quella sollevata da una situazione nella quale i princìpi stessi in base ai quali s'era promesso all'uomo l'affrancamento dalle servitù ancestrali — razionalità ed eguaglianza, più il loro strumento inseparabile, la tecnologia scientifica — sono diventati mezzi d'asservimento.

Sembrerebbe trattarsi di una crisi radicale e del bisogno dunque di una revisione radicale delle idee la quale, per essere condotta, è probabile che esiga una linea di condotta egualmente radicale. Enzensberger dice che ciò che occorre è una riforma e che si tratta, cioè, nella fattispecie, di « migliorare » la qualità di ciò che si distribuisce alle masse come prodotto culturale, ossia — conviene precisarlo, perché di solito lo si dimentica — la qualità del *linguaggio* che loro si parla.

Ammettiamo che la cosa stia così. Sarà lecito chiedere: « Migliorare per chi? ».

Fondazione Alfred Lewin

Se per una minoranza, la cosa è sempre possibile. Ma il proprio del linguaggio di cui si tratta è che esso non si rivolge più, come quelli dell'èra pre-industriale, a un numero limitato di persone disposte a capirlo, bensì a tutti *indistintamente*. La differenza è capitale. Giacché è solo non curandosi del gran numero che si può migliorare (ossia rendere sempre più chiaro e più concreto) un linguaggio; se si tratta di tutti indistintamente, non è più di miglioramento (ossia di qualità) che si tratta, ma soltanto di semplificazione e di efficacia, vale a dire di rendere la parola o il simbolo quanto più simili possibile all'indicazione sommaria e inequivocabile: al *segno*.

Enzensberger, da parte sua, fida che si tratti di sfruttare (dialetticamente) il fatto che il condizionamento delle coscienze « conduce tutti gli individui a prender parte alla cosa pubblica », torcendolo « contro quelli al cui servizio la macchina funziona ».

Ma non è questo un circolo vizioso? Non siamo forse noi stessi (noi tutti in quanto individui sommersi nel gran numero) quelli al cui servizio la macchina funziona? Enzensberger ci ha pur detto ripetutamente che la questione essenziale non è più quella dei « proprietari », bensì quella della macchina stessa. In termini politici, in fin dei conti, la situazione attuale quale egli la vede si può formulare dicendo che la democrazia si è trasformata in un'oligarchia la quale però non può governare che a patto di provvedere al benessere e al quieto vivere del maggior numero.

Dice Enzensberger che « l'industria per il condizionamento delle coscienze deve, per cominciare, concedere ai suoi consumatori quello che si propone di toglier loro in seguito ». Ma è vero? Una cosa (per cominciare da quelli che lo scrittore tedesco considera i fondamenti del sistema: il razionalismo, l'eguaglianza, la libertà personale) è l'affrancamento dall'autorità, l'istruzione per tutti, l'incitamento all'indipendenza individuale, e un'altra tutta diversa è l'asservimento della società a tali princìpi ridotti a luoghi comuni e *instrumenta regni*. In secondo luogo, poi, c'è da osservare che l'industria in questione non fa nessuna concessione preliminare, ma adempie semplicemente alla sua funzione sulla base dello stato di fatto. Il quale stato di fatto, naturalmente, varierà a seconda dei luoghi e dei tempi, e sarà diverso negli Stati Uniti o in Italia, in Scandinavia o in Francia, in Russia o in Cina.

« Il sistema — dice anche Enzensberger — fornisce volentieri biscotti e giochi del circo. Quanto alla cultura, bisogna estorcergliela con l'astuzia. Rimane tabù ciò che potrebbe servire nella vita politica quotidiana. Anche qui si trova riflessa una situazione. Chi si contenta di rispecchiarla invece di cambiarla ha già capitolato ».

Queste, in verità, suonano piuttosto come frasi prese in prestito a un certo linguaggio di sinistra che non come osservazioni critiche all'altezza delle analisi così sottili che Enzensberger sa darci di fenomeni quali la grande stampa, le attualità cinematografiche o il turismo di massa. È normale, infatti, che la cultura vera bisogni « estorcerla ». Non si vede perché il sistema dovrebbe fornirla, e neppure come potrebbe, visto che tutto il ragionamento del nostro critico poggia sul principio (difficilmente confutabile) che la cultura non può essere fornita, ma dev'essere il frutto di una scelta, di un lavoro morale, di una libertà conquistata. Chiedere poi che « ciò che serve alla vita politica quotidiana » sia fornito dal sistema significa chiedere *digests* di propaganda più o meno ben fatti. Il sistema più democratico del mondo non potrebbe fornire altro, nel momento in cui si trovasse a dover parlare un linguaggio valido per diecine di milioni di individui indistintamente; esso potrebbe tuttalpiù evitare le peggiori falsità e volgarità. Ma il risultato ultimo sarebbe lo stesso: la trasformazione del linguaggio politico in una parlata pubblicitaria nella quale gli aspetti concreti delle questioni svanirebbero e che dunque sfuggirebbe all'esame critico dei semplici cittadini.

Fondazione Alfred Lewin

PER RIASSUMERE, sembra che le risposte di Enzensberger lascino in sospeso gli interrogativi da lui sollevati quando ha affermato che i princìpi del razionalismo e dell'eguaglianza politica su cui è basata la civiltà industriale sono oggi diventati i fondamenti di un sistema di uniformità e di conformità delle coscienze analogo, quanto alla sua funzione, al sistema fondato su una combinazione variabile di potere ecclesiastico e potere civile che vigeva fino a ieri nelle società progredite, e del quale rimangono ancora vestigia considerevoli.

Ora, importa certamente notare che i princìpi della ragione attiva e dell'eguaglianza non possono di per sé accordarsi con nessuna specie di « condizionamento », ma soltanto con una società di liberi e d'eguali fondata sull'esercizio assiduo del libero esame e sulla riforma continua delle situazioni di fatto secondo le esigenze della ragione.

Importa certamente notare questo. Ma non conviene d'altronde arretrare dinanzi al fatto (se fatto è) che la trasformazione del razionalismo e dell'eguaglianza politica in princìpi di una nuova ortodossia non è un evento innaturale, a partire dal momento in cui essi siano stabiliti a fondamento e regola della società reale. Non si può negare che razionalismo, eguaglianza politica, scienze fisiche e tecnologia costituiscono oggi i fondamenti delle società progredite e la meta delle retrograde. Il sistema di condizionamento industriale delle coscienze di cui parla Enzensberger potrebbe dunque non essere altro che l'ultima e necessaria conseguenza pratica di tali idee, quella che ne perfeziona e consacra la realizzazione sociale, aggiungendovi il necessario sostegno di un'organizzazione regolatrice della vita morale e culturale. Tale organizzazione potrebbe avere come suoi ministri gli « intermediari » fra il mondo della cultura propriamente detta e l'ordine stabilito cui accenna Enzensberger, mentre il mondo della cultura vera e propria rimarrebbe privilegiato e libero di funzionare secondo la sua propria ortodossia e nell'ambito della sua propria tradizione, che è la « tradizione del moderno ».

Una tale sistemazione non mancherebbe di razionalità, e potrebbe anche non essere gravida di conseguenze apocalittiche (tranne, naturalmente, dal punto di vista delle istituzioni e tradizioni antiche). Se, tuttavia, si ammette che essa si fonda sul « condizionamento industriale delle coscienze », ciò implica un principio maligno da combattere. Non si tratterà, allora, di opporsi all'industria, ma piuttosto agli effetti del condizionamento e alle ragioni che lo rendono necessario. Le quali si può supporre che non stiano nell'industria in quanto tale, ma piuttosto nei miti e credenze di cui si alimenta il condizionamento medesimo.

Ora, se ci si domanda quale sia il mito principale della società contemporanea — la sua promessa essenziale — capitalista o comunista che essa si denomini, si vedrà che non è né il Bene né il Paradiso, ma semplicemente il Meglio: cioè, essenzialmente, una maggior quantità di beni disponibili domani, ivi compresi i beni culturali. Pegno molto visibile di tale promessa è l'enorme quantità di oggetti già disponibili e in continuo aumento.

Il Progresso, insomma, il meglio per domani a condizione che si osservi la disciplina sociale e non si ostacoli il funzionamento della molto complessa organizzazione necessaria allo scopo, è in sostanza il mito grazie al quale si ottengono l'uniformità e la conformità necessarie alla stabilità sociale: il « condizionamento delle coscienze ».

Ora, c'è da chiedersi non già se si tratti di abolire l'industria e tornare all'artigianato, ma se, per opporsi efficacemente sul terreno della coscienza e delle idee al condizionamento in questione, il ricorso al mito del progresso, e più particolarmente a quella forma alquanto astrusa di progresso che è il movimento dialettico della storia, sia mezzo appropriato ed efficace. Giacché per progresso, in questo caso, s'intenderà naturalmente progresso « vero »,

Fondazione Alfred Lewin

cioè un progresso morale armonicamente accordato col progresso materiale. Ma è di progresso materiale e visibile, di fornitura di oggetti e di condizioni fisiche, che parlano i « condizionatori »; ed è da supporre che la loro parola risulti più persuasiva alla massa (di cui nella fattispecie si tratta) che non l'appello alle scelte morali.

SORPRENDE quindi vedere Enzensberger, vigile com'è di fronte agli aspetti degradanti della società contemporanea, fare appello precisamente all'idea di progresso. A proemio di un saggio sulle « Aporie dell'avanguardia », egli scrive infatti: « La nozione di progresso può fare a meno di ogni alone color rosa. Essa non implica minimamente l'ottimismo o la convinzione che l'uomo, in virtù di quello che è in definitiva il corso delle cose, tende verso la perfezione. Tenervisi fermi significa puramente e semplicemente negare una negazione le cui conseguenze possono difficilmente essere contestate quando si osservi la regressione verso l'età delle caverne che si prepara dovunque ».

Ma questa regressione, vien fatto di replicare, è chiamata oggi dovunque « modernità » e « progresso »; e ciò sulla base delle conquiste della scienza, della tecnologia, dell'organizzazione (o organizzabilità) della vita collettiva. Si potrà trovare il criterio manchevole o grossolano, ma, dal punto di vista del gran numero (che è quello che conta, dopotutto, se si parla di « progresso dell'umanità »), esso è più evidente e più sicuro del metro morale secondo il quale Hans Magnus Enzensberger giudica che siamo invece in procinto di regredire verso l'età delle caverne.

D'altro canto, la negazione di una negazione non si vede che implichi necessariamente l'idea di un progresso verso il meglio, anzi, in sé e per sé considerata, piuttosto quella di uno star fermo e resistere all'ondata del peggio che prorompe e rischia di trascinare.

« Qui son li frati miei che dentro ai chiostri / fermar li piedi e tennero il cor saldo » è la splendida immagine trovata da Dante per esprimere la « negazione della negazione » opposta alla brutalità del secolo dai seguaci di San Benedetto.

A che serve, comunque, insistere sulla nozione di progresso quando in realtà si è scettici proprio sulla realtà attuale del progresso medesimo, e quando ciò che effettivamente si propugna è una forma di resistenza al regresso che dilaga?

Serve, crediamo, a fini puramente ideologici: al mantenimento della possibilità di una « dialettica storica », ossia dell'idea di un rapporto necessariamente e attivamente positivo fra pensiero e mondo reale, coscienza e seguito degli eventi, concezioni ideali e storia attuale. Ma, a sua volta, a che serve mantenere una simile idea astratta ai fini di un'eventuale resistenza al regresso? Forse per influenzare il gran numero condizionato a credere nelle conquiste progressive della scienza, della tecnica e dell'industria? E se non serve, non sarà forse segno che l'idea di progresso, di « dialettica storica », di connessione necessaria fra logica dei pensieri e seguito degli eventi è a sua volta un'idea storicamente datata, fondata sul favore delle circostanze che, tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX, sembravano giustificarla, anzi esigerla, ma la quale oggi resiste male all'esame? Le stesse attenuazioni di cui oggi la circonda chiunque se ne serva, Enzensberger e Adorno compresi, lo suggeriscono.

All'idea di progresso, o meglio di « storicità », Enzensberger tiene tanto da volerla mantenere anche nel campo dell'arte, per affermare che l'opera d'arte *anticipa* in qualche modo il futuro. La differenza fra lui e gli ideologi dell'avanguardia è che questi concepiscono il progresso dell'arte come un'avanzata lineare, mentre per Enzensberger esso è un rischio, una « scommessa » sul futuro di cui soltanto il futuro potrà sanzionare la fondatezza. « Non si può concepire l'arte — egli scrive — senza un elemento d'anticipazione. È un elemento che si ritrova nel meccanismo stesso della produzione: il progetto

Fondazione Alfred Lewin

precede l'opera. Averne l'intuizione è la condizione di ogni attività produttrice. È su questo che si fonda l'idea di gloria, la quale è stata sempre gloria postuma... »

Sembra che qui ci sia un equivoco. Quando l'artista aveva abbastanza fiducia in se stesso, nel suo linguaggio e nella durata della comunità civile per affidare la propria opera al tempo, immaginando questo non più distruttore, ma giudice giusto e custode fedele, la « gloria nei secoli avvenire » significò durevolezza dell'opera medesima; e cioè, prima di tutto, un lavoro compiuto, sì, oggi, ma non per oggi né per domani, bensì per quel tempo indeterminato che l'uomo non può fare a meno di costituire come fondamento di ogni sua opera e che dell'opera è quasi la materia prima, poiché niente potrebbe essere intrapreso senza la fiducia nella sua realtà.

Questo tempo si chiama « futuro », o anche « eternità »; ma in fondo esprime semplicemente l'impulso di lotta contro il tempo che è al cuore di ogni opera umana.

ENZENSBERGER è d'altra parte ben conscio dell'equivoco che si nasconde nella nozione di un'arte « anticipatrice ». Per lui, come s'è già notato, l'arte « anticipa », sì, ma non si sa che cosa. Discorrendo dell'avanguardia attuale, egli ne paragona l'atteggiamento alla concezione leninista del partito come « avanguardia del proletariato », e aggiunge: « Come il comunismo nella società, l'avanguardia nelle arti vuole realizzare la libertà a colpi di dottrina. Esattamente come il partito... essa crede di aver preso in affitto l'avvenire ».

Giusto. Ma ciò non toglie che, in linea logica, se c'è una storia che procede per via dialettica fra verità di ragione e verità di fatto, immaginazione e realtà, c'è anche necessariamente un'avanguardia sia politica che artistica e intellettuale.

Nel suo saggio in difesa della poesia moderna, infatti, Enzensberger riprende indirettamente la nozione di anticipazione avanguardistica e scrive: « Un' "azione negativa " è poeticamente impossibile: il rovescio di ogni distruzione poetica è una poetica nuova ».

Il che porterebbe a concludere che una poesia « nuova » non può essere cattiva. Ma bisogna pure ammettere che una cattiva poesia rimane possibile, e che una poesia non può essere buona semplicemente perché nuova. Altrimenti la poesia moderna avrebbe effettivamente, per dirla con Enzensberger, « preso in affitto l'avvenire ». Una buona poesia, d'altra parte, è per definizione un'« azione positiva », e forse non c'è bisogno di dirlo. Ma una poetica nuova può anche essere una cattiva poetica, è da supporre. In ogni caso, ciascun individuo ha il diritto di scegliere fra la poesia che gli dice qualcosa e quella che non gli dice nulla. La questione non può dunque essere che cosa porti di nuovo la poesia moderna, ma che cosa effettivamente essa ci dice, e magari anche che cosa essa ci può dire data la « poetica » che la ispira. Dalla nuova automobile alla poesia « nuova », la Novità come apporto necessariamente positivo e significante non è forse uno dei miraggi più efficaci dell'impresa per il condizionamento industriale delle coscienze?

« Questi poeti — scrive Enzensberger dei moderni — parlano volti verso quelle regioni senza eco della storia che si chiamano l'avvenire ».

Ma che cosa può mai significare, per un poeta che non sia deliberatamente profetico o politico, « parlare volto verso l'avvenire »? E che cos'è mai un avvenire concepito come una « regione senza eco »? Non è forse anzi, l'avvenire, per antonomasia la regione dell'eco? Che senso ha, comunque, parlare in termini d'avvenire se non si tratta di preparare un'azione ben determinata? Da Baudelaire in poi, infine, non è forse la poesia moderna una poesia che si vuole astratta dal tempo e rivolta alla pura sensibilità e alla pura intelligenza? Perché insistere a volerla impegnare in una vicenda temporale la quale d'altra parte non è una vicenda e non è

Fondazione Alfred Lewin

fatta di tempo, ma riguarda una « regione senza eco » che somiglia singolarmente al *Néant* di Mallarmé?

La risposta è che Enzensberger non vuole a nessun costo abbandonare il terreno della « storicità » e la concatenazione d'idee che ne consegue. Egli vuole che, in un mondo radicalmente ostile alla poesia, la poesia esprima la protesta contro l'utilitarismo e l'alienazione, la « non-adesione a ciò che è », che essa sia, come egli dice, l'« antimerce ».

Perché un'« antimerce » debba avere un valore intrinseco e la non-adesione a ciò che è esser fonte di poesia non viene spiegato. Lo si può capire solo se si ammette il postulato della positività intrinseca della « negazione della negazione » e, di conseguenza, la dialettica fra idea e realtà, cioè la nozione di progresso (dialettico) da cui deriva alla fine quella della Novità come cosa vera e buona in sé. Poiché « una azione negativa è poeticamente impossibile » e d'altronde implica necessariamente una poetica, la poesia moderna, in quanto afferma i valori « gratuiti » che vengono negati dalla società industriale e burocratica, è buona per natura.

Con questo, siamo all'avanguardia e alla sua pretesa di « prendere in affitto l'avvenire ». Siamo anche a parlare di poesia come se si trattasse di un oggetto identificabile secondo caratteristiche esteriori, e in particolare secondo la sua « novità »; un oggetto di fattura tutta individuale e irregolare, da opporre a quelli fabbricati dall'industria; un antidoto contro l'alienazione. Concepita a questo modo, la poesia diventa una forma di polemica e perde ogni valore intrinseco.

Tutto questo per non rinunciare alla « storicità », cioè nella fattispecie all'idea (rilevata già al principio del nostro discorso) che il discorso dell'intellettuale, per essere significante, deve « entrare nel gioco ».

Ma, per l'intellettuale, « entrare nel gioco » o significa adattare il suo linguaggio a esigenze esteriori (col presunto scopo di esercitare un'influenza benefica), nel qual caso il suo discorso sarà semplicemente falso; oppure non significa nulla.

In fondo al discorso di Enzensberger, c'è l'idea che l'intellettuale non pensa nulla se non pensa la situazione storica, ossia se non appesantisce, per dir così, il suo pensiero del peso della condizione delle masse e non si costringe a pensare solo il possibile e a parlare esclusivamente « volto verso l'avvenire ». Ma questo è, appunto, un pensare deliberatamente condizionato.

Potrebbe darsi, invece, che l'intellettuale, come del resto ogni individuo non volontariamente asservito, non potesse far altro che pensare il pensabile e immaginare l'immaginabile. E questo tanto più incondizionatamente quanto più minacciate di condizionamento apparissero le coscienze. A gravare l'uomo di limiti sembra infatti che basti la condizione umana da sola.

NICOLA CHIAROMONTE

Fondazione Alfred Lewin

"Tempo Presente", agosto 1957

Culto della personalità

IN SETTE ARTICOLI pubblicati nel *Corriere della sera*, Alberto Moravia ha raccontato le cose da lui viste durante un viaggio in Cina, aggiungendo alle cose viste parecchie considerazioni d'ordine ideologico e storiosofico. Le cose viste sono fissate con la scarna acutezza propria di Moravia scrittore. Per esempio, la danza d'omaggio al « libretto rosso » dei pensieri di Mao eseguita da un gruppetto di « guardie rosse » nella sala d'aspetto della stazione di confine a beneficio dello straniero. O, meglio ancora, il resoconto della visita all'esemplare di Vecchio Operaio in Pensione, a contemplare il quale lo scrittore viene opportunamente condotto dal funzionario suo accompagnatore. Moravia descrive esattamente ciò che ha visto: un bravo vecchietto, pulitamente vestito, con la sua brava bibliotechina mao-marxista e il suo bravissimo fornelletto a gas, gioia e decoro dei suoi tardi anni. « Lei lavora ancora? » domanda lo scrittore. « No, sono a riposo ». « E che fa? ». « Perloppiù faccio la propaganda al pensiero di Mao nel vicinato ». « E il resto del tempo che fa? Ascolta la musica alla radio? ». « No, non mi piace la musica ». « Guarda la televisione? ». « No, non mi piace la televisione ». « Passeggia per parchi? ». « No, non mi piace passeggiare ». « Che fa? ». « Leggo le opere di Marx, Lenin, Stalin, Mao ». Dopo essersi domandato se quel vecchietto ami più Mao o il fornello a gas, oppure se tutto, vecchietto, bibliotechina e fornello, non sia una messinscena propagandistica, Moravia commenta: « Il cuore dell'uomo è insondabile ». Ma, per poco che abbia in mente i neri prodigi di automazione che i regimi totalitari e le moderne società industriali sono capaci di operare sull'uomo, il lettore riconosce benissimo quello che Moravia gli ha descritto: un cartello pubblicitario vivente, l'« uomo nuovo maoista », prodotto sintetico abbastanza simile a quegli individui che, affittati a un tanto all'ora dalla Rinascente o da altra ditta, dimostrano per una giornata intera, ripetendo sempre gli stessi gesti e le stesse frasi, le ineguagliabili qualità dell'ultima padella in acciaio inossidabile o dell'ultimo aggeggio in plastica per battere la maionese. Tranne che il povero vecchio cinese non è affittato a un tanto all'ora, ma a vita; e non dimostra nessun aggeggio, bensì se stesso: un se stesso alla fine « insondabile », come Moravia ha ragione di notare.

EFFICACI, dunque, le descrizioni di Moravia, e convincenti per quella forza intrinseca di convinzione che ha la parola di un vero scrittore, per il semplice fatto di suonare aderente al suo oggetto: giusta.

Meno efficaci, invece, e molto meno convincenti, le considerazioni ideologiche con cui Moravia insiste a accompagnare le cose da lui viste. Superflue, per cominciare, giacché le cose viste nel modo in cui lui le vede e ritrae contengono il loro proprio chiaro commento. In secondo luogo, usciti fuor dalle cose, Moravia lì ci fa muovere fra stereotipi — marxismo, capitalismo, borghesia, piccola borghesia, ideologia sovietica, ideologia maoista e simili — fra i quali lo scrittore può creare delle combinazioni inedite, ma non fare che ci dicano qualcosa di non prevedibile. C'è in più l'idea davvero sorprendente, in un intellettuale che ha vissuto attraverso gli ultimi quarant'anni di storia europea, secondo la quale, in un Paese di « dittatura democratica popolare » (che è la definizione ufficiale del regime di Mao Tse-tung), sessanta milioni di adolescenti sguinzagliati in libera circolazione e libero tumulto a esaltare il capo infallibile costituiscono un fenomeno spontaneo, di carattere religioso e rustico, analogo alle processioni del Santo patrono in un paese della Puglia o della Calabria. Una tale asserzione, non c'è bisogno di essere stati in Cina per trovarla speciosa.

Più specioso di tutti, poi, l'argomento svolto da Moravia a conclusione dei suoi articoli, secondo il quale Mao Tse-tung sarebbe l'« eroe eponimo » della Cina moderna, e potrebbero essergli paragonati « solo personaggi della statura di Pietro il Grande di Russia oppure di Oliviero Cromwell d'Inghilterra ».

Lasciamo andare la natura dell'impresa per cui il presidente Mao prenderebbe posto fra gli « eroi eponimi », la quale secondo Moravia consisterebbe nel « creare un progresso tecnologico avanzatissimo che permetta di fabbricare la bomba atomica ma al tempo stes-

Fondazione Alfred Lewin

so non consenta ai cinesi di avere una sola camicia o un solo paio di pantaloni in più », compiendo così il miracolo di evitare « la fase piccolo-borghese del comunismo ». Ciò che ferma la nostra attenzione non è un tale miracolo tecnologico (il quale già celebrò i suoi fasti sotto l'impero di Stalin, quando i cittadini sovietici avevano effettivamente un paio di scarpe a testa quando l'avevano, e in più una stanza per famiglia, mentre la siderurgia faceva passi da gigante), bensì piuttosto la questione della « statura ». Come si valuta la « statura » di un personaggio storico? In metri e centimetri, è evidente, in termini di quantità, ossia secondo la sua « grandezza ».

Già diceva Tolstoi che, quando di fronte a un personaggio o a un evento che ha fatto molto strepito sulla scena del mondo, lo storico non sa più che cosa dire, dice che è « grande ». L'uso dell'aggettivo « grande » per definire la qualità di un uomo e valutare l'importanza delle sue azioni è proprio del secolo decimonono e di una certa visione sommaria e reboante della storia umana, vista come un seguito di gesta più o meno pittoresche e più o meno drammatiche le quali avrebbero trovato il loro senso o nell'avvento del « grand'uomo », oppure in un'apoteosi collettiva finale fondata sulla forza irresistibile del Progresso.

Tanto sommaria e reboante era, tale visione, che sotto la sua influenza si arrivò a credere di poter esprimere in termini di « grandezza » non solo il significato delle gesta di un Cesare, di un Maometto o di un Bonaparte, ma anche il valore di una visione poetica o metafisica. Il che faceva sorgere l'assurda domanda se Shakespeare fosse più o meno « grande » di Dante, o Kant di Platone. Quale potesse essere l'unità di misura di tali « grandezze » non lo seppe mai nessuno. Ma questo non impedisce che si continui tuttora a valutare i fatti umani in termini quantitativi, e che insomma basti trovare una formula che esprima in qualche modo (preferibilmente « dialettico ») il « compito storico » cui avrebbe adempiuto o starebbe adempiendo il tale o talaltro condottiero o reggitore di popoli per sistemarlo fra i « grandi » il cui merito è di « fare la storia » e, insieme, di « esprimerne il senso ».

Che cosa valga poi, la storia che costoro « fanno », e quale ne sia il senso non è lecito indagare: la fanno e basta. Sicché fra i fabbricatori di storia logicamente si ritrovano insieme non solo Mao, Cromwell e Pietro il Grande — personaggi certamente diversissimi e per il proprio carattere e per le azioni che compirono o compiono — ma anche, in fascio, Alessandro e Robespierre, Lenin e Kemal Ataturk, Napoleone e Hitler, insieme a tutti gli « eroi eponimi », condottieri, reggitori, novatori, oppressori e massacratori di popoli di cui abbonda la storia del mondo in genere, e in particolare quella dell'Europa fra la fine del diciottesimo secolo e la prima metà del ventesimo. Ognuno di loro, indubbiamente, assolse un suo storico compito. Ognuno di loro, quindi, ha una sua « statura » ed è, a suo modo, « grande ».

Dopodiché ne sappiamo quanto prima, e ci è difficile dire in che consista la grandezza (o anche semplicemente l'interesse) di un Napoleone che va vincendo battaglie e seminando l'Europa di cadaveri per diciannove anni, o quella di un condottiero come l'attuale dittatore cinese il quale, dopo esser andato combattendo per più anni di Napoleone e di Cesare, starebbe ora assolvendo lo storico compito di fabbricare bombe atomiche senza permettere ai suoi sudditi di « avere una sola camicia o un solo paio di pantaloni in più ». Il contributo effettivo dei due personaggi non diciamo alla felicità, ma alla semplice contentezza dell'individuo umano reale, sembra trascurabile. E questa è pur sempre una misura, anche se non di grandezza. [Nicola Chiaromonte]

Fondazione Alfred Lewin

CRONACA

1965

Libertà del cinema

A GIUDICARE dal subbuglio suscitato in Parlamento e sui giornali dalle vicende della legge sul cinema, si direbbe che la Repubblica italiana non è fondata soltanto sul lavoro (e sui patti del Laterano), come dice la Costituzione, ma anche sul cinematografo: sulla libertà di cinematografo.

In nome della libertà di cinematografo, infatti, si è minacciata una crisi ministeriale, sono apparsi sui muri di tutte le città d'Italia manifesti che vantavano la fermezza del partito socialista in difesa della libertà di cultura cinematografica, e i deputati comunisti (non secondi a nessuno nella rivendicazione totale della libertà) hanno abbandonato l'aula del Parlamento in segno di protesta contro una legge giudicata illiberale in quanto contempla restrizioni al finanziamento da parte dello Stato di film « che sfruttino temi sessuali a fini di speculazione commerciale ».

È dunque il cinematografo a tal segno il fiore più nobile e più delicato della nostra cultura che la sua libertà sia sinonimo della libertà d'espressione pura e semplice e che, d'altra parte, esso vada più gelosamente d'ogni altro mezzo d'espressione protetto contro gli attentati dell'oscurantismo sopraffattore? Ovvero è il cinema a tal punto l'interesse dominante del nostro popolo che la sua difesa sia compito solidale di tutte le forze organizzate che si richiamano agli ideali della democrazia e del socialismo?

Niente di tutto questo. Lungi dall'essere un fiore delicato, il cinema, in Italia, è una grossa industria fortemente protetta e lautamente sovvenzionata dallo Stato. Nessuno lo minaccia di soppressione, e la sua libertà non è mai stata soffocata da nessuno, ma soltanto, e piuttosto raramente, « oscurata » da qualche pudibonderia, accorciata dal taglio di qualche metro di pellicola. A questa industria, tuttavia, hanno affluito in schiere numerose, per ragioni di guadagno, intellettuali e pseudo-intellettuali; e questo spiega la grande suscettibilità, non tanto dell'industria medesima quanto degli ambienti politico-intellettuali che le fanno corona, a ogni misura che abbia comunque carattere restrittivo. Giacché, facendo totalmente astrazione dalla natura propria del cinematografo, gli intellettuali (e al loro seguito i politici) sono abituati ad assimilare la libertà del cinematografo alla libertà dell'arte in sé e per sé, o diciamo pure alla libertà di stampa. Su tale premessa, che implica un'indebita confusione fra *libertà di dire* e *libertà di mostrare*, si arriva a equivoci inestricabili sia sul posto che compete al cinema nella cultura e nella società, sia sulla sua libertà o, per essere esatti, sulle norme legali meno pregiudizievoli alla produzione e distribuzione di film.

D'altro canto, senza costituire l'interesse dominante del popolo italiano, il cinema è però certo un mezzo di divertimento a forte potenziale propagandistico; e questo basta a spiegare la sollecitudine che per esso dimostrano sia i partiti governativi che quelli d'opposizione. Il socialismo, la democrazia, la libertà non ci hanno nulla a che vedere.

Soprattutto, non ci ha a che vedere la libertà. La questione della libertà del cinema sta in tutt'altri termini da quelli in cui ne hanno parlato nelle scorse settimane ministri, deputati e giornalisti. Per discorrere sensatamente dell'argomento, bisogna cominciare dalla constatazione che la censura cinematografica — o diciamo: il controllo pubblico su ciò che si mostra nei cinematografi — non è basata sul maggiore o minore liberalismo di questo o quel governo, bensì

sulla natura stessa del mezzo di cui si tratta. Essa può essere, sì, esercitata con maggiore o minore angustia di criteri sia politici che (pretesi) morali, ma, quanto a esistere, esiste in tutti i Paesi, compresa la Svezia, Paese dal quale ci vengono i film più « audaci » che si possano vedere; compresa la Francia, già prima che De Gaulle tentasse di ristabilirvi l'*ordre moral*.

I FONDAMENTI propri della censura sul cinematografo, che la distinguono in maniera radicale dalla censura sui libri o sul teatro, sono due: il primo è il fatto evidente e già indicato che l'immagine cinematografica non dice, ma *mostra*; e non solo mostra, ma mostra a tutti, nel modo più pubblico e più indiscriminato; e quindi richiama per la sua stessa natura talune restrizioni, sia che queste siano imposte dai fabbricanti di film essi medesimi al fine di evitare urti con i giudizi e pregiudizi di questo o quel gruppo sociale, sia che le imponga l'autorità governativa. Il secondo fondamento della censura cinematografica deriva direttamente dal primo e consiste nel fatto che, se esistono Paesi dove l'idea di mettere un limite a ciò che è lecito stampare appare non sono intollerabile, ma incongrua e antiquata, non ce n'è nessuno dove la società stessa — vale a dire i diversi gruppi sociali e i cittadini medesimi, prescindendo da ogni intervento statale — non reagisca dinanzi all'esibizione pubblica di determinati aspetti della vita. In Svezia, per esempio, dove non c'è praticamente alcun limite all'esibizione di immagini erotiche, la censura è molto severa per le immagini d'orrore o di violenza.

Questo limite naturale, per così dire, alla libertà d'esibizione cinematografica riguarda la decenza (ossia « ciò che conviene »: il decoroso contrapposto all'indecoroso), non la morale (ossia non in alcun modo la questione del bene e del male). La distinzione è molto importante in ogni discussione sulla censura cinematografica, sia dal punto di vista del censore che da quella del censurato. Se essa fosse capita, infatti (e non lo è a causa della suaccennata semplicistica assimilazione della libertà di cinematografo alla libertà di stampa), permetterebbe, in primo luogo, di confutare le pretese del censore il quale pretendesse scorgere in un film offese alla morale, alla religione, alle istituzioni o altre maestose entità, e quale insomma si arrogasse il diritto di perseguire le intenzioni ideologiche di un film. A tale censore, e contro tale specie di censura, si dovrebbe opporre l'argomento del senso comune, il quale dice che l'immagine cinematografica non può in alcun caso contenere intenzioni di questo genere, ma solo essere più o meno esplicita — più o meno « decente » — nell'illustrare questo o quell'aspetto della vita reale. Il censore potrà dunque obbiettare a questa o quella immagine singola, ma nella sua competenza non rientrerà mai il processo alle intenzioni di un film nel suo complesso.

Dato dunque che la funzione del censore sia socialmente giustificata (e certo sarebbe desiderabile che di essa la società non provasse alcun bisogno, e s'affidasse al buon giudizio degli interessati), essa è strettamente limitata alle questioni di decenza. Le quali questioni, si dovrebbe insistere, hanno rispetto al costume un'importanza analoga a quelle di nettezza urbana rispetto al decoro di una città. Mettere in causa la morale, la religione, le istituzioni e altre simili entità a proposito di un film è insieme illegittimo e grottesco.

Così si potrebbe argomentare e, così argomentando, cercare d'imporre regole restrittive all'opera del censore, evitando, l'uno e l'altro, l'intervento della legge penale in simili faccende. Giacché sembra evidente che il venir meno alle regole ordinarie della decenza può dar luogo a contravvenzione, ma non costituire gli estremi di un reato. Mentre nel loro zelo anticensorio, invocando l'intervento del magistrato al posto del censore, i nostri progressisti cinematografici hanno creato una situazione in cui non solo il film stesso può essere proibito, ma tutti quelli che hanno contribuito alla sua fabbricazione — produttore, regista, sceneggiatore, attori — sono penalmente responsabili. Ciò è una forma di censura ben più gravemente intimidatoria e ben più dannosa della censura preventiva.

Ma, naturalmente, perché fosse possibile sostenere la suesposta tesi riduttiva delle funzioni del censore, bisognerebbe, per cominciare, che non fossero i cineasti e i loro soci intellettuali a sostenere che un film giudicato non soltanto per quello che obbli

Fondazione Luigi Einaudi

tivamente mostra, ma per le sue intenzioni sociali, politiche, ideologiche, e chissà cos'altro mai possa venire in mente agli esteti cinematografici. Bisognerebbe, cioè, che i cineasti e i loro sostenitori non pretendessero fare del film quello che esso sicuramente non è: un discorso morale e intellettuale svolto per mezzo d'immagini cinematiche. Perché, se il film è una cosa simile, allora i rigori della censura si trovano a esser giustificati (dal punto di vista del censore e dei poteri stabiliti, naturalmente, giacché di questo si parla quando si parla di censura). Se concepito a questo modo smisurato, infatti, un film verrebbe a cumulare in sé la forza persuasiva del ragionamento, quella della predica morale, quella della seduzione estetica e, in più, l'immediatezza emotiva irresistibile dell'immagine cinematica. Caso nel quale ci si trova evidentemente di fronte a una forma d'espressione talmente potente e contagiosa da richiedere speciali e specialmente rigorose cautele, giacché non ce n'è un'altra che, come questa, si rivolga a tutti e parli a tutti indistintamente, senza presupporre in nessuno la minima preparazione intellettuale o culturale, né la minima educazione della sensibilità, per filtrarne e moderarne gli effetti.

In queste condizioni, nulla vieterà al censore ottuso (e il miglior censore sarà sempre un individuo ottuso: per posizione, se non per natura) di scorgere nella cinematografia di Gina Lollobrigida in costume di pelle fresca e merletti neri, non solo un'immagine francamente lasciva, ma un attentato alla morale, un'offesa alla religione dello Stato e (a rigor di psicanalisi rovesciata, l'erotismo non essendo altro che una forma mascherata di sovversione) un incitamento alla rivolta anarchica contro ogni legge umana e divina.

Già, ma è appunto per questo, si dirà — per preservare l'intera libertà di pensamento e di rappresentazione cinematografica — che i cineasti italiani hanno chiesto e ottenuto l'abolizione pura e semplice della censura preventiva sul film e la sua sostituzione con l'intervento del magistrato nei casi previsti dalla legge.

Questa fu infatti, nel 1962, la gran vittoria dei nostri progressisti cinematografici. Sia lecito in proposito citare quel che fu scritto allora su queste pagine: « Chiediamo pure l'abolizione della censura, esigiamo pure la libertà integrale del cinema. Purché sia chiaro che, con questo, si avrebbe la libertà dell'industria cinematografica, non quella dell'arte: lo sfrenarsi delle dozzine di fabbricanti di pellicola stampata, non una maggiore libertà dei quattro o cinque registi benintenzionati. L'arte rimarrebbe al punto di prima; ma, in obbedienza alla legge suprema della società contemporanea, che è la legge di Gresham generalizzata, il mercato sarebbe invaso da quantità sempre maggiori di film storico-pornografici, di farsacce sgambettanti e magari di contraffazioni dei film a fini sociali, riducendo a una porzione sempre più congrua i film non volgari. Perciò, a rigor di logica e d'efficacia, gli intellettuali paladini del cinema dovrebbero chiedere delle misure preventive rigorose contro i film commerciali: in altri termini, una censura in senso contrario... » (si veda *Tempo presente*, ottobre 1962).

La situazione che si è creata in seguito alla formale abolizione della censura è precisamente quella che in queste righe si prevedeva: una vigorosa ondata di film rozzamente pornografici o altrimenti volgari. Di qui il pretesto a rinnovate pressioni per una stretta dei freni censori; di qui il rinnovato zelo del magistrato in difesa della morale e del buon costume; di qui, infine, il subbuglio intorno alla legge sul cinema, col risultato finale di una legge che aggiunge di fatto all'azione penale del magistrato la censura subdola di una Commissione autorizzata a giudicare quali film sfruttino « temi volgarmente sessuali a fini puramente commerciali » e vadano quindi esclusi dal beneficio del finanziamento statale.

Se, invece che per la libertà incondizionata dell'arte filmica, si fosse battagliato per una definizione precisa dei poteri del censore e delle condizioni del loro esercizio, si sarebbe probabilmente evitata l'attuale confusione e ottenuto un risultato modesto, ma reale. Ora, invece, a stare ai giornali e settimanali in cui più vivo arde lo zelo cinematografico, si deve ricominciare da capo. A partire dall'inderogabile premessa della libertà illimitata del cinematografo, è da supporre. Ma intanto, per avere un'idea dei termini reali della questione non sarà fuori di luogo citare l'opinione di uno che il cinema lo conosce perché lo fa: Federico Fellini.

« Io sono decisamente in disaccordo — ha dichiarato Fellini in un'intervista — con quei miei colleghi e con quei produttori che sostengono la tesi " Niente alla censura, tutto alla magistratura ". Se c'è qualcuno di cui non mi fido affatto è proprio il magistrato. So per esperienza che razza di mentalità medievale hanno certi magistrati in Italia. Basta magari che la moglie di un pretore di provincia sia invidiosa del seno di Sophia Loren perché il marito si senta in diritto di ordinare il sequestro di un film in tutto il territorio nazionale. Ammesso che il legislatore democristiano sia in malafede, preferisco affrontare il rischio di una polemica quotidiana, caso per caso, film per film, con i funzionari del ministero, con i membri delle Commissioni governative e magari, come ho fatto, con qualche cardinale o con il Papa stesso, piuttosto che con un magistr Dirò anzi che mi sento quasi protetto questa specie di censura preventiva di Commissione governativa... Sarebbe in una catastrofe se, con la scusa che non es nessun tipo di controllo preventivo, la gistratura tutta si sentisse investita del ritto-dovere d'intervenire pesantemente tutti i film ».

C'è molto grosso buonsenso, molta fu zia e molto poca cura dei princìpi este ideologici, nell'opinione di Fellini. M probabile che il suo sia l'atteggiamento meglio conviene a una faccenda come il nema. Mentre le questioni di principio rigore logico sarebbe forse bene riser una volta per sempre al terreno della cul propriamente detta e a quello dei rapp umani, dove il bisogno se ne fa sentire giorno più acuto. [Nicola Chiaromo

1965

Martin Buber

Dalla terrazza altissima di Notre Dame, che è sulla linea di demarcazione della Gerusalemme israeliana con quella giordana, noi restammo un po' a guardare la grande folla assiepata davanti alla sottostante Porta di Damasco. La folla aspettava il Papa. Nella ressa multicolore, composta di arabi e cristiani d'ogni classe sociale, dominavano i gruppi compatti, bianchi e neri, dei preti, delle suore, dei collegi cattolici maschili e femminili. Il corteo papale era in ritardo sull'orario indicato, e il suo lento avvicinarsi era descritto minutamente alla folla attraverso numerosi altoparlanti collegati per radio. Noi avevamo però un appuntamento con Martin Buber e preferimmo andarcene.

Il taxi ci condusse in poco tempo in una stradetta silenziosa, fiancheggiata da case modeste, con piccoli giardini davanti, e si fermò accanto a un cancelletto simile agli altri. Ai lati della porta si ergevano un cipresso e una palma. Ci aprì la porta una ragazza sorridente e ci introdusse in un corridoio di pochi metri. Senza bussare, ella aprì un uscio accanto all'ingresso e con un altro sorriso ci fece segno di entrare. Dietro un grande tavolo ingombro di carte, di libri, di bozze di tipografia, stava seduto Martin Buber. Benché non lo vedessi da una quindicina d'anni, non sembrò cambiato, malgrado le gravi versie vissute, il lutto familiare, i lu viaggi, il lavoro senza soste. Ma l'im sione era più che altro dovuta all'imm luce e serenità dello sguardo. Egli si e ci invitò a sedere attorno a un tavol basso, già apparecchiato per il caffè. me ogni volta con lui, i convenevoli no assai brevi.

« Mi pare di aver letto — disse — da voi ora si discute se la narrativa, particolare il romanzo, abbia ancora un gione di esistere. Non riesco a capire si possa discutere di questo. Forse mancanza di veri narratori? Gli uo avranno sempre bisogno di raccontars il principale modo di conoscersi ».

La conversazione proseguì sui libri gusto delle lettere gli era venuto nonna paterna, dalla quale ricevett prima educazione. La nonna era na cresciuta in una piccola città della zia, e ai suoi tempi non era permes una ragazza per bene di leggere altro libri di devozione. Ma lei fu abbastanz dita da procurarsi da sé, per leggerli d scosto, i libri di Goethe, Schiller, Paul. Nella soffitta, dove nessuno de nitori mai saliva, si era così formato

Fondazione Alfred Lewin

CRONACA

1965

Gioventù indocile

ANESSUN POLITICO, oggi, verrebbe in mente di dire che la rivendicazione essenziale nel nostro tempo è una rivendicazione di libertà. Quel che conta, lo sappiamo, sono le esigenze concrete, i piani, le programmazioni e le organizzazioni efficienti.

Eppure, i soli momenti in cui l'inerzia politica caratteristica dei nostri giorni è stata scossa ed è sembrata far posto a una vera partecipazione, e i soli fatti di fronte ai quali la passione politica è parsa risvegliarsi sono stati dei momenti e dei fatti nei quali si trattava di libertà. Esempio primo e memorabile fra tutti, l'insurrezione d'Ungheria, guidata da intellettuali e combattuta da giovani e giovanissimi in nome della libertà senza aggettivi. Prima d'essa, c'erano stati Poznan e l'« ottobre polacco », e anche lì s'era trattato in primo luogo di intellettuali e di giovani che reclamavano libertà.

Se si deve parlare dei casi nostri, si può ricordare il luglio '60, quando la reazione pubblica all'eventualità di un governo autoritario ebbe tre caratteri principali: l'indipendenza (almeno in un primo tempo) da ogni parola d'ordine di partito; la gran partecipazione di giovani che non avevano conosciuto il fascismo e, anche qui, contro quello che sembrava pericolo di neofascismo; la rivendicazione di libertà pura e semplice.

Più significativo, c'era stato in Francia il movimento d'opinione e d'azione contro la guerra d'Algeria, anch'esso indipendente dai partiti, anch'esso animato e condotto principalmente da intellettuali e da studenti, anch'esso infine movimento per la libertà, sia degli algerini dall'oppressione, sia — come si disse — dei francesi dall'obbligo di opprimere. Il suo documento più significativo fu il manifesto detto dei 121, che proclamava con tutta chiarezza un solo principio: quello libertario del rifiuto d'obbedienza all'ordine ingiusto.

Ci fu poi, nel luglio '63, lo sciopero dei minatori delle Asturie. Del quale si potrebbe dire che la libertà non c'entrava, trattandosi della miseria dei salari. Ma non sarebbe giusto giacché, in verità, preliminare alla questione del salario, e più importante, c'era l'esigenza della libertà d'associazione contro i sindacati di Stato.

C'è ora, in tutta la Spagna (ed era cominciata, non dimentichiamolo, nel 1955, con le manifestazioni degli studenti madrileni in occasione della morte di José Ortega y Gasset), la ribellione degli studenti e dei professori universitari che reclamano libertà d'associazione e di parola. E per la stessa esigenza di libertà sono in fermento da anni gli studenti portoghesi, dei quali abbiamo appreso in questi giorni la molto giusta lezione che hanno inflitto al rettore dell'università di Lisbona, il quale aveva creduto di poter impunemente esercitare contro di loro il suo zelo poliziesco.

Finalmente dunque — si vorrebbe concludere — la libertà torna chiaramente a essere il lievito della lotta politica, e la gioventù si trova naturalmente alla testa del movimento, senza aspettare che i politici abbiano terminato i loro calcoli, messo a punto le loro tattiche e diramato le opportune parole d'ordine.

Si vorrebbe che così fosse. Ma, in ogni caso, è a una forte e quasi universale ondata d'opposizione all'autoritarismo e di rifiuto d'obbedire a norme che non abbiano altra giustificazione che l'autorità di uno Stato, di un partito, di una Chiesa o di una qualsiasi ragione politica, che stiamo assistendo oggi, fra la gioventù d'Europa e d'altrove. La ribellione degli studenti comunisti francesi

contro le gerarchie del loro partito, la fronda di quelli italiani contro le loro proprie gerarchie e, infine, proprio in questi giorni, il rifiuto dei dirigenti della *Jeunesse étudiante chrétienne* di obbedire all'ingiunzione dell'arcivescovo coadiutore di Parigi, monsignor Veuillot, che in sostanza vietava agli studenti cattolici di occuparsi di politica, fanno parte di questo movimento.

Ma del medesimo movimento fa certamente anche parte la ribellione, quest'inverno, di un nucleo assai considerevole dei venticinquemila studenti dell'università di Berkeley, in California, contro l'ordine del rettore che voleva proibire agli studenti di discutere di politica, e più precisamente di far propaganda per l'eguaglianza razziale e contro la guerra del Vietnam, all'interno del *campus*. La stampa cosiddetta d'informazione non ne ha parlato, ma il fatto è molto importante, perché è la prima volta, dopo la guerra, che negli Stati Uniti prende forma collettiva concreta un movimento d'opinione non-conformista. Gli studenti di Berkeley, dopo una lunga agitazione, son riusciti a far ritirare la decisione del rettore, conquistando così il diritto di pubblica discussione, del quale ora usano largamente a ogni proposito; ma il movimento non sembra con ciò terminato, in quanto non è ancora chiusa la questione dei diritti degli studenti all'interno del *campus*.

RALLEGRARSI che, invece del conformismo « realista » che sembrava diffondersi fra i giovani nell'immediato dopoguerra, si abbia oggi un'ondata di ribellione (o di ribellismo) non basta. Bisogna anche vedere di che cosa precisamente si tratta caso per caso, e ragionare.

Ora, quando si scrutano i fatti uno per uno, se il carattere antiautoritario della rivolta giovanile risulta confermato, i suoi motivi (come del resto è naturale) appaiono non solo diversi, ma anche confusi e contraddittori. Su questo vale la pena di soffermarsi, dato che c'è un solo modo degno di fomentare lo spirito di libertà dei giovani, ed è di accompagnarlo con la critica. L'altro, che sarebbe d'incoraggiare il ribellismo solo perché ribellismo, e solo perché giovanile, è evidentemente indecoroso.

Prendiamo dunque, per cominciare, il caso degli studenti comunisti francesi e italiani. Qui abbiamo dei giovani desiderosi di azio politica radicale i quali, avèndo assistito a sviluppi della storia del partito comunis se non altro dal 1956 a oggi, e avendo aspe tato invano che le gerarchie ne prendesse nota altrimenti che a parole, e cioè cambia sero effettivamente princìpi e metodi, al fine hanno (specie nel caso dei francesi) rot gli indugi e deciso di render pubblico il lo dissenso.

Quel che è accaduto è noto. Gli studen comunisti francesi (imitati a più di un an di distanza dai loro compagni italiani) erano messi a pubblicare (col danaro d l'organizzazione, cioè del partito) una rivis che s'intitolava *Clarté*, dal nome di quel fondata nel 1919 da Henri Barbusse (quale, fra parentesi, non era mai stata c munista). In fatto d'opposizione propri mente politica, *Clarté* non ne faceva mol limitandosi sostanzialmente a riscoprire surrealismo, a pubblicare articoli in cui sosteneva che la fisica quantistica pote andare d'accordo col marxismo, e insom a esporre argomenti e discutere tesi c pur essendo ufficialmente considerati ten rari, non intaccavano però apertamente disciplina altro che nell'aperta noncura per la linea ufficiale. Dopodiché, è accad quel che si poteva prevedere. Il partito prima ritirato i fondi a *Clarté*, poi condo nato e ridotto al silenzio senza colpo fer (e senza reazioni visibili) l'*Union des é diants communistes*.

Non dissimile, come si sa, sebbene il l caso abbia avuto proporzioni più modes la sorte del gruppo di giovani comunisti i liani raccolti intorno a *Città futura*. A loga, infine, sia all'un caso che all'alt quello della *Jeunesse étudiante chrétien*

A seguito del pontificato di Giov ni XXIII e del Concilio Vaticano II, studenti cattolici francesi, già modernizza e progressisti per molta parte, hanno spinto l'ardire fino a proclamarsi « solidali correnti e di dinamismi che sorpassano l gamente i confini della Chiesa » e a vol di conseguenza « entrare normalmente rapporti stretti con dei protestanti e comunisti, allo scopo di condurre azi comuni e forse di elaborare un giorno sieme delle vaste proposizioni ».

Questo, gli studenti cattolici francesi tendono di farlo in nome di una consi

Fondazione Alfred Lewin

CRONACA

Gioventù indocile

Nessun politico, oggi, verrebbe in mente di dire che la rivendicazione essenziale nel nostro tempo è una rivendicazione di libertà. Quel che conta, lo sappiamo, sono le esigenze concrete, i piani, le programmazioni e le organizzazioni efficienti.

Eppure, i soli momenti in cui l'inerzia politica caratteristica dei nostri giorni è stata scossa ed è sembrata far posto a una vera partecipazione, e i soli fatti di fronte ai quali la passione politica è parsa risvegliarsi sono stati dei momenti e dei fatti nei quali si trattava di libertà. Esempio primo e memorabile fra tutti, l'insurrezione d'Ungheria, guidata da intellettuali e combattuta da giovani e giovanissimi in nome della libertà senza aggettivi. Prima d'essa, c'erano stati Poznan e l'« ottobre polacco », e anche lì s'era trattato in primo luogo di intellettuali e di giovani che reclamavano libertà.

Se si deve parlare dei casi nostri, si può ricordare il luglio '60, quando la reazione pubblica all'eventualità di un governo autoritario ebbe tre caratteri principali: l'indipendenza (almeno in un primo tempo) da ogni parola d'ordine di partito; la gran partecipazione di giovani che non avevano conosciuto il fascismo e, anche qui, contro quello che sembrava pericolo di neofascismo; la rivendicazione di libertà pura e semplice.

Più significativo, c'era stato in Francia il movimento d'opinione e d'azione contro la guerra d'Algeria, anch'esso indipendente dai partiti, anch'esso animato e condotto principalmente da intellettuali e da studenti, anch'esso infine movimento per la libertà, sia degli algerini dall'oppressione, sia — come si disse — dei francesi dall'obbligo di opprimere. Il suo documento più significativo clamava con tutta chiarezza un solo principio: quello libertario del rifiuto d'obbedienza all'ordine ingiusto.

Ci fu poi, nel luglio '63, lo sciopero dei minatori delle Asturie. Del quale si potrebbe dire che la libertà non c'entrava, trattandosi della miseria dei salari. Ma non sarebbe giusto giacché, in verità, preliminare alla questione del salario, e più importante, c'era l'esigenza della libertà d'associazione contro i sindacati di Stato.

C'è ora, in tutta la Spagna (ed era cominciata, non dimentichiamolo, nel 1955, con le manifestazioni degli studenti madrileni in occasione della morte di José Ortega y Gasset), la ribellione degli studenti e dei professori universitari che reclamano libertà d'associazione e di parola. E per la stessa esigenza di libertà sono in fermento da anni gli studenti portoghesi, dei quali abbiamo appreso in questi giorni la molto giusta lezione che hanno inflitto al rettore dell'università di Lisbona, il quale aveva creduto di poter impunemente esercitare contro di loro il suo zelo poliziesco.

Finalmente dunque — si vorrebbe concludere — la libertà torna chiaramente a essere il lievito della lotta politica, e la gioventù si trova naturalmente alla testa del movimento, senza aspettare che i politici abbiano terminato i loro calcoli, messo a punto le loro tattiche e diramato le opportune parole d'ordine.

Si vorrebbe che così fosse. Ma, in ogni caso, è a una forte e quasi universale ondata d'opposizione all'autoritarismo e di rifiuto d'obbedire a norme che non abbiano altra giustificazione che l'autorità di uno Stato, di un partito, di una Chiesa o di una qualsiasi ragione politica, che stiamo assistendo oggi, fra la gioventù d'Europa e d'altrove. La ribellione degli studenti comunisti francesi

contro le gerarchie del loro partito, la fronda di quelli italiani contro le loro proprie gerarchie e, infine, proprio in questi giorni, il rifiuto dei dirigenti della *Jeunesse étudiante chrétienne* di obbedire all'ingiunzione dell'arcivescovo coadiutore di Parigi, monsignor Veuillot, che in sostanza vietava agli studenti cattolici di occuparsi di politica, fanno parte di questo movimento.

Ma del medesimo movimento fa certamente anche parte la ribellione, quest'inverno, di un nucleo assai considerevole dei venticinquemila studenti dell'università di Berkeley, in California, contro l'ordine del rettore che voleva proibire agli studenti di discutere di politica, e più precisamente di far propaganda per l'eguaglianza razziale e contro la guerra del Vietnam, all'interno del *campus*. La stampa cosiddetta d'informazione non ne ha parlato, ma il fatto è molto importante, perché è la prima volta, dopo la guerra, che negli Stati Uniti prende forma collettiva concreta un movimento d'opinione non-conformista. Gli studenti di Berkeley, dopo una lunga agitazione, son riusciti a far ritirare la decisione del rettore, conquistando così il diritto di pubblica discussione, del quale ora usano largamente a ogni proposito; ma il movimento non sembra con ciò terminato, in quanto non è ancora chiusa la questione dei diritti degli studenti all'interno del *campus*.

Rallegrarsi che, invece del conformismo « realista » che sembrava diffondersi fra i giovani nell'immediato dopoguerra, si abbia oggi un'ondata di ribellione (o di ribellismo) non basta. Bisogna anche vedere di che cosa precisamente si tratta caso per caso, e ragionare.

Ora, quando si scrutano i fatti uno per uno, se il carattere antiautoritario della rivolta giovanile risulta confermato, i suoi motivi (come del resto è naturale) appaiono non solo diversi, ma anche confusi e contradditteri. Su questo vale la pena di soffermarsi, dato che c'è un solo modo degno di fomentare lo spirito di libertà dei giovani, ed è di accompagnarlo con la critica. L'altro, che sarebbe d'incoraggiare il ribellismo solo perché ribellismo, e solo perché giovanile, è evidentemente indecoroso.

Prendiamo dunque, per cominciare, il caso degli studenti comunisti francesi e italiani. Qui abbiamo dei giovani desiderosi di politica radicale i quali, avendo assisti sviluppi della storia del partito com se non altro dal 1956 a oggi, e avendo tato invano che le gerarchie ne prend nota altrimenti che a parole, e cioè ca sero effettivamente princìpi e metod fine hanno (specie nel caso dei francesi gli indugi e deciso di render pubblico dissenso.

Quel che è accaduto è noto. Gli st comunisti francesi (imitati a più di u di distanza dai loro compagni italia erano messi a pubblicare (col danar l'organizzazione, cioè del partito) una che s'intitolava *Clarté*, dal nome di fondata nel 1919 da Henri Barbus quale, fra parentesi, non era mai sta munista). In fatto d'opposizione p mente politica, *Clarté* non ne faceva limitandosi sostanzialmente a riscop surrealismo, a pubblicare articoli in sosteneva che la fisica quantistica andare d'accordo col marxismo, e in a esporre argomenti e discutere te pur essendo ufficialmente considerati rari, non intaccavano però apertam disciplina altro che nell'aperta non per la linea ufficiale. Dopodiché, è ac quel che si poteva prevedere. Il part prima ritirato i fondi a *Clarté*, poi c nato e ridotto al silenzio senza colpo (e senza reazioni visibili) l'*Union d diants communistes*.

Non dissimile, come si sa, sebbene caso abbia avuto proporzioni più n la sorte del gruppo di giovani comuni liani raccolti intorno a *Città futura* loga, infine, sia all'un caso che al quello della *Jeunesse étudiante chr*

A seguito del pontificato di G ni XXIII e del Concilio Vaticano studenti cattolici francesi, già moder e progressisti per molta parte, han spinto l'ardire fino a proclamarsi « sol correnti e di dinamismi che sorpassa gamente i confini della Chiesa » e a di conseguenza « entrare normalme rapporti stretti con dei protestanti comunisti, allo scopo di condurre comuni e forse di elaborare un gio sieme delle vaste proposizioni ».

Questo, gli studenti cattolici franc tendono di farlo in nome di una

Fondazione Alfred Lewin

razione che, tutto sommato, è di senso comune, ossia che un'organizzazione di studenti cattolici la quale dovesse, come vuole monsignor Veuillot, limitarsi all'apostolato, vietandosi di entrare nel merito e nella sostanza delle questioni e delle situazioni nelle quali i giovani francesi d'oggi sono coinvolti, non avrebbe strettamente alcun senso. Tanto varrebbe limitarsi a frequentare la Messa e i sacramenti.

Al che, tuttavia, monsignor Veuillot non ha torto di replicare che nessuno vieta ai cattolici laici di agire personalmente sul terreno sociale e politico nel modo che potranno giudicare migliore secondo la loro coscienza, militando in qualsiasi organizzazione corporativa o politica che non sia dichiaratamente anticattolica; ma perciò appunto non è ragionevole pretendere di coinvolgere organismi d'azione cattolica, sottoposti all'autorità e direzione della Chiesa, e dei quali dunque la Chiesa in quanto tale è responsabile, in iniziative che la Chiesa stessa ritiene pericolose o condannabili.

NATURALMENTE, mentre né l'uno né l'altro dei due contendenti ha torto, nessuno dei due neppure ha ragione.

Nella questione dei rapporti fra i cattolici e il mondo così com'è, la dottrina della Chiesa è intrinsecamente ambigua, in quanto toglie al cattolico la libertà di scelta nel momento stesso che gliela concede. Non è esatto, si può obiettare a monsignor Veuillot, che fuori dall'Azione cattolica un cattolico sia libero di agire come gli detta la coscienza. In teoria, è vero, nulla gli vieta di militare persino nel partito comunista, se vuole; come persona privata, però, non come cattolico. Ora è precisamente il diritto, in quanto cattolici, di avventurarsi liberamente fra i pericoli e le insidie del secolo che chiedono i giovani cattolici francesi.

Esigenza molto comprensibile, per dei giovani cattolici, specie in un Paese come la Francia, quella di potersi finalmente muovere nella società senza esser costretti a far figura di minorati e di retrogradi. Ma, insomma, sono cattolici o non sono cattolici, questi giovani? Se lo sono, quando mai la Chiesa ha promesso loro la libertà di pensiero e d'azione che essi reclamano? E che essere al tempo stesso cattolici e fautori della libertà di coscienza, nonché della lotta di classe; cattolici e giudici di ciò che a un cattolico è lecito o non è lecito; cattolici, infine, e militanti in un'organizzazione sottoposta all'autorità dei vescovi e del Papa, ma al tempo stesso liberi di non tener conto delle prescrizioni dei vescovi e del Papa?

Un discorso simile si potrebbe rivolgere ai giovani comunisti. Che specie di liberalismo e di democrazia pretendono questi giovani da un partito che è autoritario, gerarchico e burocratico per essenza e non per accidente, come essi s'immaginano? Non hanno essi forse aderito al partito proprio perché, a differenza di quelli borghesi, aveva *una* idea, *una* linea, *una* direzione? E se ora han fatto l'esperienza che l'ideologia monolitica, il rigore gerarchico, l'automatismo organizzativo hanno per effetto l'ottusità proterva degli alti comandi, perché si ostinano a rimanere soggetti a un tal tipo d'organizzazione? Per cambiarla dal didentro? Ma dal didentro si potranno ottenere tutti i « cambi della guardia » che si vorranno, mai però che cambi il carattere stesso dell'organizzazione. Ora, nel partito comunista, oggi, si tratta o non si tratta di una riforma radicale sia dei princìpi che dei metodi? Se sì, come si può sperare di ottenere un simile scopo dall'interno, ossia rimanendo in stato di ossequio formale sia ai princìpi che ai metodi? Se no, hanno ragione i capi d'insistere malgrado tutto sull'obbedienza e sul rispetto delle istanze gerarchiche.

È la legittima impazienza di misurarsi oggi con le questioni d'oggi, fuori di ogni preoccupazione dottrinaria o tattica, che anima sia i giovani cattolici che i giovani comunisti francesi e italiani. Essi non si avvedono che esigere questo significa revocare in dubbio il principio stesso della Chiesa e del partito, per i quali la dottrina unica e la tattica rigida vengono necessariamente prima di ogni occasione momentanea. Non se ne avvedono perché credono che Chiesa e partito siano i presupposti di ogni credenza e di ogni azione possibile. A questo punto, inutile argomentare che, se credono questo, essi hanno il dovere di dominare la loro impazienza e di sottomettersi, mentre se non lo credono devono assumere la loro piena libertà senza preoccuparsi delle conse-

1965

guenze. In realtà questi giovani vogliono l'una e l'altra cosa, autonomia e disciplina, libertà di pensiero e dogma. Con tutta la loro indocilità, essi rimangono prigionieri del circolo vizioso dell'opportunismo morale tipico del nostro tempo. Ne potranno uscire solo grazie alla decisione, di fronte a una questione che li tocchi nel vivo, di agire con intransigenza e di andare fino in fondo alla logica della loro azione.

LA DECISIONE di rompere ogni indugio sia dottrinale che tattico e di agire secondo l'evidenza immediata dei fatti è ciò che rende interessante, oltre che sintomatico, quel che è avvenuto l'inverno scorso nell'università di Berkeley.

Contrariamente a quel che pensavano i fratelli maggiori, delusi dall'inerzia politica del dopoguerra e dalla « fine delle ideologie », e contrariamente soprattutto all'ottimismo dominante, i giovani di Berkeley si son detti che qualcosa da fare c'era, in America, e si doveva fare subito proprio perché l'America era una democrazia, e la democrazia consiste nel fare, non nel lasciar fare il governo e gli apparati di partito. C'era la questione dell'eguaglianza civile dei negri; c'era la guerra del Vietnam; c'era il movimento di disobbedienza civile (o di azione non violenta), il quale aveva assunto molta importanza nella lotta contro il razzismo, ed era dunque uno strumento politico da tener presente; c'era la questione della guerra e della pace; c'era il vuoto morale dell'*affluent society*; e c'erano infine le ideologie cosiddette sovversive — socialismo, comunismo, anarchismo — da riesaminare e discutere.

C'era di tutto, fra le idee dei giovani di Berkeley, e non si può dire che (a parte quelli fra loro che si unirono all'azione non violenta contro la segregazione razziale) essi abbiano fatto dell'azione politica in senso proprio: anche se ha avuto risonanza in tutto il Paese, la loro è rimasta un'agitazione di studenti all'interno dell'università. Quello che era importante, nel loro movimento era la decisione di attaccare subito di fronte il conformismo americano nella sua forma tipica, che è il rinvio di tutte le questioni scottanti in nome di una falsa fiducia nel l'automatismo del sistema democratico, per cui la società americana non potrebbe insomma che progredire per impulso spontaneo dal bene verso il meglio.

L'importante era la questione di coscienza. Perciò, fra tutte le ideologie esposte dai vari capigruppo al corrispondente del *New Yorker* (e da questi riferite in un articolo pubblicato nel fascicolo del 13 marzo), la più persuasiva è forse quella formulata da una studentessa che fa parte del gruppo dirigente del movimento: « Nessuno prende più sul serio quello che ha imparato alle elementari sulla democrazia. Noi sì. Noi ci crediamo. Venire a capo della struttura del mondo attuale è impossibile, ma si deve pur cercare di far qualcosa per rimediare a quello che non va attorno a noi ».

Invitato a parlare a Berkeley, Paul Goodman (autore, fra l'altro, del libro *Gioventù assurda*) ha detto francamente agli studenti che il livello delle loro idee non gli sembrava molto alto, e che il movimento, se continua, deve riuscire a esprimere « ciò che gli studenti universitari, e solo loro, possono dare alla società nel suo insieme ».

Si può dar ragione a Goodman, e tuttavia insistere che ciò che più importa, fra gli studenti di Berkeley come fra quelli d'Europa, non è lo sviluppo ideologico, ma che la questione di coscienza, una volta risvegliata, non sia di nuovo soffocata dall'amorale dell'ambiguità (e cioè dell'opportunismo) oggi dominante. [NICOLA CHIAROMONTE]

Fondazione Alfred Lewin

che Shklovski ammirava fin dalla prima giovinezza: l'autore di *Tristram Shandy*.

Quando scoppiò la rivoluzione di febbraio, Shklovski era politicamente vicino ai social-rivoluzionari e per conto del governo provvisorio si recò al fronte in Galizia. In doppia qualità: di istruttore nei reggimenti motorizzati e di commissario politico incaricato di porre freno allo sfacelo dell'esercito e di restituirgli un po' di spirito battagliero. Impresa disperata, perché i soldati non volevano più battersi: lo capirono i bolscevichi, e questa fu la ragione della loro crescente popolarità. « L'esercito russo aveva l'ernia ancor prima della rivoluzione. Questa, la rivoluzione russa con il massimalismo democratico del governo provvisorio, aveva liberato l'esercito da ogni costrizione. Non c'erano leggi e neppure regole di condotta... Una guerra breve, una guerra lampo sarebbe stata posibile; una guerra lunga, no ». Quindi, aggiunge Shklovski, la Russia « inventò i bolscevichi come un sogno, come una motivazione della fuga e del saccheggio, ma i bolscevichi non hanno colpa se sono stati sognati... I soldati cercavano rifugio nel bolscevismo come un uomo deluso della vita cerca rifugio in una psicosi ». Si sente qui l'accento di un testimone che si intende di guerra non meno che di letteratura. « Non mi piace il libro di Barbusse *Le feu* — nota di passaggio Shklovski. — È un libro voluto, artificioso. È molto difficile scrivere sulla guerra. Di tutto quanto ho letto e giudicato verosimile, posso menzionare solamente le descrizioni di Waterloo di Stendhal e le scene di battaglia di Tolstoi ».

La tappa successiva del *Viaggio sentimentale* fu la Persia. Anche lì si cercava di arginare la disintegrazione dell'esercito. Anche lì il tifone rivoluzionario, rafforzatosi dopo l'ottobre 1917, distrusse i tentativi dei pochi. Nel gennaio 1918 Shklovski arrivò a Pietroburgo. Un certo Siemionov lo reclutò nell'« Alleanza per la rinascita », un'organizzazione antibolscevica composta di social-rivoluzionari, cadetti (democratici costituzionali) e menscevichi. La centrale organizzativa si trovava a Saratov. E a Saratov si affrettò ad andare Shklovski. La congiura fu scoperta, Siemionov venne arrestato: con ogni probabilità era un provocatore. Shklovski fuggì in Ucraina: a Kiev c'era lo *hetman* Skoropadski, intorno a Kiev Petliura; i tedeschi avevano l'ordine di appoggiare Skoropadski. Shklovski si arruolò nella quarta divisione corazzata, legata all'esercito dello *hetman* ucraino ma quasi interamente russa. Quando Petliura entrò a Kiev, quando cioè il caos arrivò al colmo, Shklovski decise di tornare a Mosca. Gorki lo raccomandò a Sverdlov, Sverdlov gli diede un salvacondotto per Pietroburgo. A Pietroburgo, il teorico della letteratura volse le spalle alla guerra e alla rivoluzione, e si ricordò della sua vera vocazione. A *Dom Iskusstv*, nella Casa delle arti, nel fervore del lavoro ricominciato non si faceva caso alla fame e al freddo. Ma la rivoluzione continuava a tenerlo d'occhio. In una notte del marzo 1922 Shklovski, trascinando per strada a casa una slitta carica di legna, vide che la finestra della sua camera era illuminata. Capì subito di che si trattava: la *Ceka*. Si nascose per un po' di tempo, poi andò in Finlandia e di lì a Berlino. A Berlino conobbe il vuoto dell'esilio e il sapore amaro della nostalgia. L'ultima lettera dello *Zoo* era un atto di resa, diretto alle autorità sovietiche: « Lasciate entrare in Russia me e tutto il mio povero bagaglio ».

Il *Viaggio sentimentale* di Shklovski è un libro stupendamente ricco, dove risuona la voce di un russo saggio, arguto e intelligente, il quale anche dopo la capitolazione portò con sé in patria nel suo « povero bagaglio » queste parole: « Un popolo può essere organizzato. I bolscevichi erano convinti che il materiale non ha importanza, conta la forma che gli si dà, e hanno giocato l'oggi, disposti a rimettercelo, hanno giocato le biografie per vincere la posta della Storia. Volevano pianificare tutto, il sole che doveva sorgere in orario, il brutto e il bello che doveva essere preordinato in cancelleria. L'anarchia della vita, il suo substrato incosciente, il fatto che l'albero sa da sé come crescere, sono tutte cose che essi non capiscono. La proiezione del mondo sulla carta non è un errore fortuito dei bolscevichi ». [Gustavo Herling]

Viktor Shklovski: *Viaggio sentimentale* (Traduzione di Maria Olsufieva) - Editore *De Donato*, Bari, 1966 - Pagine 326, lire 2.000.

Viktor Shklovski: *Zoo o lettere non d'amore* (Traduzione di Sergio Leone e Sergio Pescatori) - Editore *Einaudi*, Torino, 1966 - Pagine 104, lire 1.200.

Fondazione Alfred Lewin

TEATRO

1966

Svevo e la commedia

Italo Svevo avrebbe forse potuto diventare uno scrittore di teatro altrettanto originale quanto il narratore moralista che fu. Nelle tredici commedie che si adoperò a scrivere (senza averne in vita altro riconoscimento che la messinscena di una, *Terzetto spezzato*, per merito di Anton Giulio Bragaglia, al Teatro degli Indipendenti di Roma, nel 1927), ci sono infatti alcuni fugaci momenti in cui balugina qualcosa come un incontro fra l'umorismo di Cechov e quello di Pirandello; e noi che conosciamo l'opera narrativa di Svevo possiamo prolungare quei momenti con un atto d'immaginazione postuma.

Possiamo anche, per quanto riguarda il mancato incontro con Pirandello, dare un significato fra comico e doloroso alla lettera che Svevo scrisse (ma non è sicuro che la spedisse) a Pirandello per chiedergli aiuto nella costruzione di una commedia; tratto in tutto degno di Zeno Cosini. Ma, come si sa, fra i due scrittori, per colpa della gran scortesia di Pirandello, fallì ogni occasione d'incontro, anche sul piano dei rapporti personali: nel 1925, quando Svevo gli mandò in omaggio *La coscienza di Zeno*, accompagnando il libro con una lettera deferente, Pirandello non si curò di rispondere; e, quel che è peggio, nel 1926, ospite di Svevo a Trieste, non dette neppur segno di ricordarsi che il distinto signore suo anfitrione era lo stesso ignoto scrittore di provincia che un anno prima gli aveva fatto omaggio di un suo libro. E anche questa penosa dimenticanza trova naturalmente posto in quella commedia degli equivoci in cui consiste la vita di Zeno.

Quanto a Cechov, l'opera narrativa di Svevo — come quella di Cechov — avrebbe certamente potuto culminare in un teatro di esemplare purezza se egli avesse avuto la forza di giungere al punto cui seppe giungere Cechov, ossia a scrivere commedie in apparenza destituite di ogni tea
lità, o di quello che si credeva fosse
tralità tra la fine dell'800 e il principio
900. Invece, avido infantilmente di gl
letteraria, infantilmente impaziente e,
tempo stesso, infantilmente modesto e
cile allo scoraggiamento, Ettore Schmitz
ma insistette a imitare il teatro più c
venzionale del suo tempo, poi si stancò
lungo fallire e smise del tutto d'imba
re scene di commedia. Sicché si può d
che « inciampò » nel teatro come negli
tri casi della sua vita, tenace e impersu
insieme.

Avrebbe potuto essere commediogra
Svevo. Ma, a ben pensarci, per esse
avrebbe anche dovuto essere scrittore a
più vigoroso di quel che era; più vigor
e, soprattutto, più sicuro di sé e della
ambizione. Se tuttavia lo fosse stato,
avrebbe scritto quel capolavoro di dista
da sé e di attaccamento alla prosa d
vita che è *La coscienza di Zeno*.

È un libro antiteatrale per definizio
La coscienza di Zeno: ognuno che l'abb
letto lo sa. Scritto dall'interno di sé, e
si rivolge esclusivamente all'interno del
tore; il suo discorso si svolge tutto a q
limite fra noi e le cose osservati dal qu
siamo noi stessi ad avere l'aspetto im
netrabile di cose e le cose, invece, a
rere sfuggenti e trasparenti come stati d
nimo. La soglia della coscienza. Un po'
me la soglia di casa, se ci s'immagina
fermi, paralizzati dall'incertezza se varc
la o no. Situazione antiteatrale se mai
ne furono, anzi a-teatrale.

L'inazione è il tema di Svevo sempre:
cose succedono, poi ci si dibatte comicam
te nel turbine da esse causato. In *La
scienza di Zeno* l'inazione diventa un as
luto, un lasciar fare alla vita e fare il
no possibile; più che un negare, un dist
re continuamente in sé la volontà e fi

1966

carla, allo scopo subdolo di persuaderla al non intervento.

Disposizione non felice, ma libera. « La vita non è né bella né brutta, ma originale » dice Zeno. Tutto il suo discorso si potrebbe riassumere in questa osservazione conclusiva, nella quale è anche implicito il pensiero che la vita sarà forse drammatica se osservata dall'alto e dal difuori, ma per chi ci sta dentro è essenzialmente un subire, una forma d'inerzia, un essere continuamente indotti a riconoscere la propria sostanziale debolezza e, insieme ad essa, la vanità di ogni sicumera e di ogni idea di dominio. Sempre che si voglia rimanere quello che si è, naturalmente. Essere uno qualunque, una funzione sociale, un commercio, un affare è sempre possibile. Ma l'interessante, nella vita, è rimanere esposti all'originalità dei suoi casi, e per questo non c'è altro che lasciarsi fare: rassegnarsi a fumare fino all'ultimo l'ultima sigaretta è, insomma, l'unico modo di poter continuare a fumare in compagnia di quella cattiva coscienza senza la quale non ci si sentirebbe più vivi affatto.

La cattiva coscienza è ciò che importa, in Zeno. Attutita, però, dal sentimento che il solo modo di avere una coscienza è averla cattiva: la buona non esiste, e se esiste non ha sapore. Conviene dunque vivere con questo tarlo dentro, che permette d'indulgere ai propri impulsi e ai propri vizi, ma al tempo stesso li disturba e li frastorna, ristabilendo così in qualche modo l'equilibrio per natura instabile che è la vita.

Il limite di Zeno è qui, in questo accorto mantenersi al di qua di ogni conflitto, di ogni dramma e di ogni lacerazione, nel limbo dell'*aurea mediocritas*. Altrimenti, egli giungerebbe molto vicino all'« uomo senza qualità » di Musil, e lo sorpasserebbe in franchezza.

Questo è il limite di Zeno e di Svevo lui medesimo. Ed era qui il grande ostacolo alla sua riuscita come scrittore di teatro. Il teatro esige la decisione di rivolgersi agli altri tutti insieme e in pubblico, mentre il discorso di Svevo non può essere che una confidenza a quattr'occhi, e perdippiù esitante, interpolata di pudori veri e falsi, ambigua, e insomma intesa a far esistere un solo personaggio: se stesso, il proprio dilettissimo Ego.

Non è dunque meraviglia, in definitiva, se le opere scritte da Svevo in forma dialogata sono tutte senza eccezione, e si starebbe per dire: sistematicamente, sbagliate: imitate dal francese (o, peggio, dall'italiano) e tanto ingenuamente preoccupate di cose di cui all'autore non importava nulla, vale a dire di costruzione, di trama, di scene, scenette e colpi di scena, da svuotarsi di ogni valido contenuto appena enunciato l'assunto, per dir così. Sicché oggi le leggiamo per dovere, raccogliendovi qua e là delle battute, o anche dei momenti (fugaci) che avrebbero potuto trovare degnamente posto in *Una vita*, in *Senilità* o in *La coscienza di Zeno*.

Citiamo ad apertura di libro. In *Le teorie del conte Alberto*, a un certo punto detto conte, spazientito dal dogmatismo dello scienziato Rodella, esce a dirgli: « Voi vi compiacete tanto, io oggi dico, nell'idea dell'assoluto che, onde non perderla, neghereste la verità riconosciuta che si sottraesse alle vostre regole... Ogni cosa diversa merita trattamento diverso, o che con questo metodo finiremo con l'adoperare 300 gradi di calore per sciogliere il burro perché così facciamo per liquefare metalli ». Più oltre nella discussione, il medesimo conte si vale di un argomento che, nella sua bislacca assennatezza, è ben degno di Emilio Brentani o di Zeno Cosini: « Voi studiate — egli dice — gli atti degli uomini e non gli uomini... Non è vero, l'idea della palla per te va intimamente congiunta a quella del rotolare?... E quella del corpo a base piana a quella della fissità?... Ebbene, prendi un corpo piano e ponilo su di un'erta tale che perda l'equilibrio e rotolerà. Prendi la palla, ponila su un piano orizzontale e starà ferma... Io dico che l'uomo può essere un corpo rotondo ad una base piana. Tende a rotolare, a far del male, supponiamo, o tende a star inerte sulla via prescrittagli dalla legge; invece, se tende a stare inerte capita in posizione verticale e precipita, se tende a rotolare il piano orizzontale glielo impedisce... »

Ancora più simile a una delle maschere di Svevo è il Paolo Mansi di *Un marito*, quando espone alla signora Bice Arcetri il principio base della sua pedagogia: « Vede, signora, tutti gli educatori moderni hanno la grulla idea di abituare i fanciulli alla giustizia, di far credere loro che le più grandi soddisfazioni stanno nel compiere il proprio dovere. A questo modo il fanciullo che vien fuori dalle sante mani entra nella vita come in un tribunale dove le opere cattive si puniscono e le buone si premiano. Appena poi l'allievo ha compiuto qualcosa di buono e non trova premio, eccolo abbattuto dallo sconforto, subito disilluso, sfibrato, ed eccovi le imprecazioni dei cattivi poeti e i suicidi dei giovinetti cui la donna amata ha detto di no. Il mio Guido invece è abituato alla più rigorosa ingiustizia. Quando fa bene, trovo sempre [modo] di punirlo per motivi insignificanti, quando fa male anche, ma non sempre. Lo lodo soltanto quando io mi sento molto bene fisicamente e moralmente. Egli ha già capito con ciò di non poter disporre del suo destino, ma di doversi sottomettere a un capriccioso e irragionevole caso ».

Se l'azione della commedia scaturisse per intrinseca virtù da tali sardonici concetti, avremmo certo un teatro di Svevo. Ma così non è, purtroppo. La disingannata saggezza del signor Paolo Mansi non ha alcun rapporto con la costruzione scenica in cui l'autore la inserisce, costruzione che riguarda una macchinosa trama di gelosia. Ma così macchinosa è la storia, e alla fine così stampalata, che solo il creatore di Zeno, nella sua gran buonafede, poteva escogitarla e condurla di scena in scena fino allo scioglimento.

Dovendo scegliere, fra le commedie di Svevo, la più rappresentabile per metterla in scena al Festival di Spoleto di quest'anno, Mario Maranzana ha scelto *L'avventura di Maria*, che gli specialisti considerano l'ultimo dei tentativi teatrali fatti dallo scrittore triestino.

La scelta è stata felice perché, oltre a essere la meno debole, la commedia è anche la meno lontana dall'ispirazione originale di Svevo; sicché vien fatto di pensare, seguendola, che il momento in cui egli smise di scrivere teatro era invece quello in cui avrebbe dovuto cominciare. Al che tuttavia si opponevano le difficoltà indicate più sopra.

La situazione su cui è architettata la trama dell'*Avventura di Maria* avrebbe potuto senza grande difficoltà verificarsi in casa di Zeno Cosini: si tratta del tentativo di seduzione che, con sfacciataggine pari soltanto alla violenza panica degli scrupoli, Alberto Galli, maturo commerciante, non sposo e padre felice, conduce sulla pers di una giovane violinista ospite in casa perché amica d'infanzia della moglie. Il tativo giunge fino all'estremo dell'acqu di due biglietti su una nave della soc Florio-Rubattino (come non si manca di cisare) in procinto di salpare per l'Ar tina.

Ma, naturalmente (come lo zio della linista aveva saggiamente previsto), non vero niente. Alberto Galli è innamor innamoratissimo, di Maria, ma perdutam te bugiardo nelle sue dichiarazioni, e assai poco disposto a trarre conseguc pratica alcuna dalla passione che lo inf ma. Basta infatti l'apparizione del figli to al momento di uscir di casa per spe re ogni ardore. Mentre, da parte sua giovane artista Maria mentiva anche lei vidamente a se stessa quando s'immag va di essere ormai posseduta da un solo siderio: quello di avere anche lei un focolare domestico, un marito in panto e il pranzo sempre a mezzogiorno in pu

WARBURG
LA RINASCITA DEL PAGANESIMO ANTICO
CONTRIBUTI ALLA STORIA DELLA CULTU
L'opera completa di Aby Warburg. I capolavori sensibilità psicologica e geniale padronanza del teriale che hanno assicurato al Warburg un po particolare tra i grandi storici dell'arte. Prefazione Gertrud Bing. Rilegato L. 7000

ROSTOVZE
STORIA ECONOMICA E SOCIALE DEL MONDO ELLENISTI
La vita del mondo greco e dei territori a cultura sta, greco-scitica, greco-iranica ecc. Come sia ellenizzato l'Oriente e come la classe dirigente lenistica si sia poi data ai Romani. Un affresco cora più grandioso della Storia economica e so dell'Impero romano. Volume I, rilegato L. 8000

La Nuova Itali

Fondazione Alfred Lewin

Questa la sostanza sveviana dell'*Avventura di Maria*. Lo svolgimento è un'altra cosa. Raccontata per dritto, la trama dovrebbe avere pressappoco questa forma: una giovane violinista abbastanza celebre viene a dar concerti in una città di provincia; è ospitata da una sua amica d'infanzia, ormai sposa e madre soddisfattissima; il padrone di casa le aveva, guarda caso, già da un pezzo messo gli occhi addosso, seguendola in giro per diverse città; vedendosela in casa, non esita a riprendere la sua corte, pur con grandi proteste d'intenzioni purissime e di fedeltà familiare, se non proprio coniugale; ma le proteste si diradano, la corte diventa sempre più incalzante, la giovane cede all'abbraccio del maturo commerciante dopo che questi le ha promesso di partire con lei; i due sono sorpresi dal cognato del signor Galli; la signora Galli annunzia freddamente al marito che ormai fra loro due non c'è più nulla in comune; la partenza degli amanti sembra decisa; senonché alla vista del figlio giovinetto il coraggio del signor Galli si scioglie come burro in padella, la famiglia Galli è ricostituita e Maria consacrerà ormai la sua vita all'arte.

Questa la trama quale l'ha pazientemente e accortamente adattata Mario Maranzana, servendosi delle varianti lasciate da Svevo. A raccontarla così, Svevo ne sembra assente. È presente, invece, in più di un momento, e specialmente nel secondo atto, con la descrizione di quella terribile famiglia borghese che fa cerchio attorno alla violinista e a forza di petulanza e di disattenzione le impedisce di provare il suo concerto; e poi, soprattutto, nella scena fra il signor Alberto e Maria, dove ai toni sveviani si aggiunge più di un accento ibseniano nel personaggio di Maria, ragazza libera e padrona del suo destino messa a confronto con un borghese confuso e velleitario (ma, a quanto pare, irresistibile se riesce almeno per un momento a farle apparire fascinosa l'idea borghese dell'amore). Sveviana è certo, nei discorsi del signor Alberto, l'uscita che dovrebbe servire a impietosire, e dunque a sedurre, Maria: « Se fossi un altr'uomo, meno metodico, meno preoccupato dall'idea del futuro, *quel futuro che finisce sempre con l'ammazzare il presente...* ». E sveviano al cento per cento è l'impagabile movimento per cui, nel momento preciso in cui ha promesso alla ragazza di abbandonare moglie e figlio e partire con lei, il signor Galli insinua: « Ma potrà una tanto cara creatura accontentarsi della vita modesta che potrò offrirle? Ci ha pensato? Abituata com'è alla vita d'artista... ». Maria lo interrompe: « Oh sì. All'arte chi ci pensa più?... ». E lui di rincalzo: « Sarà una vita, naturalmente, molto modesta. La mia proprietà appartiene, beninteso, a Giulia e a mio figlio. (*Maria assente*). Bisognerà vivere in qualche cantuccio della terra molto lontano da qui... in una casa un po' meno ricca di questa ».

Nei momenti in cui il tono si fa così schietto e il movimento così giusto, viene irresistibile il pensiero che, se Svevo avesse prestato l'orecchio alla lezione di Cechov, avrebbe potuto fargli degnamente seguito, nella storia del teatro europeo. Purtroppo (e non sapremmo giustificare l'idea con nessun dato di fatto) insieme a tale pensiero un altro ne viene alla mente, non meno irresistibile, ed è che Svevo non deve aver neppure letto il teatro di Cechov; altrimenti, ci si dice, avrebbe capito qual'era la sua strada: quella dei semitoni e della cura esclusiva per il movimento interiore, a scapito di ogni « costruzione ».

Mario Maranzana ha diretto la commedia con devozione e garbo: insistendo sui toni comici, com'era praticamente inevitabile. Ferruccio De Ceresa sa rendere accettabile, e quasi commovente, il goffo signor Galli (stavamo per dire Zeno). Paola Mannoni, Carlo Hintermann, Pietro Biondi, Alfredo Bianchini (nella caricatura alquanto esagitata del signor Cuppi, « amico degli artisti »), Carlo Valli, Claudia Ricatti, infine, senza dimenticare il giovanissimo Bruno Fabbri, son tutti a posto; l'insieme è sobrio e armonico. Ma è Franca Nuti a dare allo spettacolo la grazia della rievocazione affettuosa. Nella parte di Maria, essa insiste giustamente sugli accenti ibseniani, ma « distanziandoli » come si conviene. Essa impone subito il suo personaggio, conducendolo con grande vivacità ed eleganza non solo vestimentaria attraverso i numerosi scogli del dialogo sveviano; nel secondo atto, poi, è bravissima. Perché un'attrice così sensibile e intelligente non appaia più spesso sulle scene, è uno dei misteri della nostra vita teatrale. [Nicola Chiaromonte]

Fondazione Alfred Lewin

ARTE

1966

Biennale, ogni scherzo vale

Lo scherzo che la Biennale di Venezia ha preparato quest'anno al suo fedele pubblico è stata la premiazione dell'argentino Julio Le Parc. Le Parc è uno strepitoso inventore di graziose macchinette ottiche: si preme un pulsante e l'oggetto (o se si preferisce l'opera d'arte) comincia a far saltare su e giù delle palline da ping pong; se ne preme un altro e una specie di spazzolone comincia a roteare vorticosamente; un terzo, ed ecco una lamina di metallo flettersi come un serpente; un quarto... e tutto magari si ferma di colpo perché una resistenza è saltata, un congegno non ha funzionato. Dopotutto macchinette del genere sono delicate, il pubblico è invadente, tocca, manipola, guasta, sporca. E non bisogna dimenticare che in fatto di arte cinetica siamo ai primi passi, alla fase ancora artigianale, tecnologicamente arretrata. Un *juke-box*, un *flipper* funzionano molto meglio; ma la loro produzione investe grossi interessi industriali e finanziari, mentre il povero Le Parc deve far tutto da solo e nel proprio esclusivo interesse.

Non mi si fraintenda; non ho nulla contro le ricerche visuali, l'arte ottica e cinetica. In questo campo lavorano artisti di primissimo ordine, come il vecchio Vasarely e il giovane Soto; lo scherzo consiste non nell'aver premiato col massimo riconoscimento dedicato a un pittore straniero un artista cinetico, ma nell'aver premiato un giocherellone divertente come Le Parc nonostante la presenza in Biennale proprio di Jesús Rafael Soto, che da anni lavora con severità e coerenza nella stessa direzione (senza macchinette però) e che è riuscito a raggiungere risultati di autentica poesia. Lo scherzo è poi ulteriormente complicato dal fatto che Le Parc è un sostenitore dell'arte d'*équipe* e fa parte del parigino *Groupe de recherche d'art visuel*, è un artista cioè che crede nella necessità del lavoro collettivo, di gruppo. Però, con bella contraddizione, si presentato da solo e da solo ha otten il premio, non credo per dividerlo coi s compagni parigini.

Fedele alla sua politica di cercar di contentare tutti nei limiti del possibile, giuria veneziana ha poi creduto di contr lanciare il premio a Le Parc attribuend massimo riconoscimento per uno scult straniero al francese Étienne Martin e danese Jacobsen, due personalità di seco ordine della generazione « informale »; c promesso che conferma quanto già mi occorso di scrivere su questa rivista due a fa, in occasione della Biennale del 1964. sembrava allora che la manifestazione ve ziana, indecisa tra l'accogliere indiscrimi tamente ogni novità e il ripiegare invece valori già stabili e più o meno sicuri, altri termini tra il frenetico aggiornam e la conservazione, finisse con l'esser co paralizzata su posizioni di compromesso e sieme di assoluta, non ragionata disponi lità, smarrisse cioè il suo compito di c fronto e selezione dei valori. E avanzavo proposta-*boutade*: di dividere cioè la Bi nale in due sezioni, una « ufficiale » e puramente informativa e sperimentale, premi e riconoscimenti diversi e disti

La *boutade* valeva per quel che val ma certo la situazione di paralisi e di sm rimento denunciata due anni fa oggi si è centuata sino a limiti più che preoccupa Questa trentatreesima edizione della Bi nale è una delle più scialbe e mediocri si siano viste dal dopoguerra ad oggi, ta che una sua visita può essere risolta, un po' di buona volontà, nel giro di sola giornata, almeno metà della quale da dicarsi al vasto padiglione italiano. Il fa è che molti padiglioni un tempo interessa e che richiedevano una lunga sosta, q st'anno sono appena meritevoli d'una occ ta quando non addirittura infrequental