LETTURA DELLA "BEATRICE CENCI,,

Personaggi di Moravia

A chi voglia saggiare la struttura e la consistenza dei personaggi di Alberto Moravia nessun'altra opera potrebbe prestarsi altrettanto bene, quanto la tragedia *Beatrice Cenci* che egli ha ora pubblicato nell'ultimo numero della rivista «Botteghe Oscure». E questo per due motivi.

Allontanatosi dallo studio della società contemporanea, e volta la sua attenzione al passato, egli non è andato alla ricerca di un mondo diverso dal suo. Ha cercato anzi, e ha trovato, fatti e situazioni tali da non smentire, e anzi da avvalorare, la sua consueta materia e le sue personali convinzioni; le quali vengono così ad avvantaggiarsi di una ambitissima conferma, di una sorta di autenticazione storica. Seguendo le vicende dei Cenci, e attenendosi per quanto glielo consentissero le esigenze sceniche alla obbiettiva e puntuale ricostruzione di Corrado Ricci, la sua scelta non poteva essere nè più spontanea, nè più sicura, nè più felice. Questa non è solo la famiglia tipica della narrativa moraviana; ma è quella in cui i suoi consueti motivi giungono alla loro più energica esasperazione, alla loro più cruda e brutale compiutezza.

Inoltre, mentre nelle altre opere i personaggi, anche i protagonisti, non si distinguono e non emergono dalla trama della narrazione nella quale sempre rimangono in qualche modo impigliati e confusi, in questa tragedia, appunto per la necessaria soppressione del tessuto narrativo, essi acquistano un'improvvisa e insperata autonomia, appaiono come ritagliati e staccati da un vasto complesso, vengono tutti in primo piano, si mostrano nella loro irrimediabile nudità. E' dunque più facile osservarli. E' ora più agevole vedere che il personaggio moraviano è costruito sempre su uno schema intellettualistico e che pertanto esso si risolve in una forma sostanzialmente priva di quella vita dibattuta e vissuta nella coscienza, di quelle vicende e di quel dramma interiore che possono nascere solo dalla interiore presenza e urgenza della libertà.

I personaggi di questa tragedia sono in tutto sei. Ma uno, l'auditore Carlo Tirone, è una sorta di *deus ex machina*, appare solo nell'ultima scena e serve allo scioglimento. Due altri, Lucrezia e Marzio, sono personaggi di contorno, figurinette che potrebbero andare ad arricchire la galleria di immagini di formato cartolina, già inaugurata con i *Racconti romani*. Quelli che contano, in ordine di crescente importanza sono Francesco Cenci, Olimpio Calvetti e Beatrice, nei quali si riassumono i tre elementi fondamentali dell'arte di Moravia.

In Francesco Cenci rivive il consueto mondo moraviano, fatto di depravazione e di corruttela. Ma quel mondo, divenuto qui personaggio, si preoccupa di darsi almeno un'embrionale giustificazione umana. All'origine delle sudicerie e della brutalità di Francesco c'è dunque la noia, che è una sorta di angoscia esistenziale: incapacità di sentirsi vivo in condizioni normali, inerte disponibilità. Ma «sentirsi vivere è pure la prima necessità per l'uomo»; ecco dunque che egli deve vincere la noia con la azione. Naturalmente egli potrebbe volgersi senza sostanziale differenza tanto al male che al bene, o più esattamente, egli potrebbe agire sia a danno che a vantaggio degli altri; ed è solo perchè i suoi sensi sono troppo ottusi, che egli ha bisogno di stuzzicarli coi mezzi più violenti. Resta però che egli è spinto unicamente da una necessità primordiale, zoologica, non da un'esigenza morale. Non è dunque una persona umana: è solo uno schema, un personaggio indicativo di qualche altra cosa, indicativo, appunto, di quel mondo che dicevamo.

Olimpio Calvetti, il castellano della Rocca della Petrella dove si svolge tutta l'azione, è il tipico personaggio chiave a cui Moravia suole affidare l'elementare principio ideologico di tante opere sue. Codesto principio Olimpio lo enuncia qui con estrema lucidità. «Tutti i nostri disastri — egli dice — vengono dal non volere accettare le cose come stanno e dall'aspirare invece alle cose come dovrebbero essere. Accettare, vuol dire restituire alla realtà che ci circonda la vita che i nostri sogni le hanno sottratto. Vuol dire passare da un mondo ad un altro, da quello dell'impotenza e del rovello a quello della possibilità e della soddisfazione». Moderato, temperante, ragionevole, col suo machiavellismo e col suo gesuitismo di bassa lega egli vuol essere una sorta di regolatore della vita sua e dell'altrui: agisce sempre secondo un piano ben chiaro, provvede accortamente a tutto, e alla fine, quando si avvede di non aver potuto convincere Beatrice, tenta di mettersi in salvo con la fuga. Con la sua linearità, così assoluta e infrangibile, questo personaggio si rivela in tutta la sua astrattezza.

Più articolata e complessa, e perciò più umana di Olimpio e di Francesco, sembra Beatrice. E in verità si avverte in lei qualche cosa come un fermento nuovo; ma occorre osservare che anche questa figura è costruita secondo il consueto schematismo di Moravia. Anzitutto Beatrice impersona il terzo elemento fondamentale del mondo moraviano, il cosiddetto «imbroglio»: è lei a concepire, a ordire e a far giungere a compimento il delitto. E in secondo luogo si incarna in lei il complemento del principio ideologico portato da Olimpio: accanto a quello dell'acquiescenza c'è infatti sempre in Moravia il principio della immotivata e inutile rivolta. Può qui sembrare che Beatrice sia induca al parricidio per le crudeltà e le sevizie subite, per la perdita della sua innocenza, per la rovina di tutti i suoi sogni, per la depravazione di se stessa a cui s'è dovuta adattare; ma in realtà questi sono tutti coefficienti secondari, che perfino ella stessa in qualche guisa accumula per alimentare il suo cieco istinto e per favorirne l'esito inesorabile. In realtà ella obbedisce solo a una sua furia primordiale, e il suo movente non è più umanamente motivato di quel che non sia la noia esistenziale di Francesco.

Beatrice assomiglia stranamente ad Andreina delle *Ambizioni sbagliate* e ne compie la parabola. La romanzesca scomparsa di Andreina dopo il delitto stava infatti ad attestare quella inutilità pratica della rivolta che ora è evidente nella sorte di Beatrice. Dopo l'uccisione del padre insorge in Beatrice qualche cosa che assomiglia allo orrore di se stessa e al rimorso. E' un sentimento strano, che la induce a non cogliere i frutti del misfatto e a cercare la sua salvezza nel castigo. In lei non c'è pentimento. In tutto il suo essere ella non si sente colpevole; ma innocente. C'è in lei la oscura coscienza che col parricidio, per quanto enorme e scellerato sia questo fatto, ella si è adeguata a una linea di giustizia e di ordine che non è la linea comune. E pertanto, per obbedire a questo arcano comandamento e per rimanere fedele a se stessa, con quella stessa furia, che l'aveva resa così inflessibile nel volere la morte del padre, ella si mantiene altrettanto inflessibile nel volere, non la espiazione, ma la propria perdita, come compimento inesorabile del suo destino.

Anche Beatrice è costruita dunque con la medesima linearità degli altri personaggi. In quel suo così singolare rimorso, un rimorso che nasce direttamente dalle cose e che ne ha la stessa natura, si potrebbe ravvisare un principio di sviluppo assai più convincente dei sogni e delle allucinazioni del *Disprezzo*. Ma questo elemento non libera il personaggio dalla necessità che lo domina, e pertanto rimane localizzato e non investe tutta la tragedia, i cui termini reali e umani rimangono dunque scarsamente legittimati. Per giustificare tutti questi fatti, allo stesso autore non resta infatti altro che ricorrere a motivi irrazionali, di per se stessi ingiustificanti. Uno è d'ordine naturalistico, ed è il sangue povero e stanco che i Cenci si trasmettono di padre in figlio da molte centinaia di anni, inducendoli per esasperata reazione all'esercizio della violenza e della crudeltà. E l'altro è nientemeno che la giustizia divina, che nel suo imperscrutabile mistero ha decretato la rovina e la distruzione dei Cenci. Ma quest'ultima non è probabilmente nulla più che una battuta di facile effetto, messa lì, nella chiusa della tragedia, per impressionare gli spettatori: chè molto ci corre, non dico di valore, ma di indirizzo, da Moravia a Mauriac o a Bernanos.

Ecco che l'esame dei singoli personaggi ci ha condotto senza volerlo a considerare la tragedia nel suo nucleo essenziale. Un più compiuto esame di essa lo riserviamo ad una prossima occasione, ma intanto, siccome i rilievi che sono via via emersi potrebbero forse indurre il lettore a trarne per conto suo una conclusione incautamente negativa, non sarà inutile aggiungere qui che la lettura di questa tragedia, i cui limiti e caratteri, come s'è visto, non sono sostanzialmente diversi da quelli che si riscontrano nelle altre opere di Moravia, lascia nel complesso la medesima impressione, insieme aspra ed equivoca, che è propria di tutte le cose sue più significative. La condizione umana che vi è presentata è quella in cui consiste sempre tutta la forza di questo scrittore. E' ben vero che qui, essa, avulsa com'è dal flusso vario e pieno della narrazione, potrà apparire alquanto scheletrica; ma è forse appunto da questo che derivano la singolare fermezza e l'insolita energia di linguaggio con cui pare che egli ci voglia ora non pure mostrare, ma addirittura imporre il suo mondo e le sue convinzioni.

GAETANO TROMBATORE

DIALOGHI CON GLI OPERAI

Lotta politica o lotta sindacale?

Questa trita polemica deve avere una spiegazione franca e definitiva - Giovanni Serio, Luigi Frigerio, Pietro Acuto la chiariscono secondo le loro tendenze sul piano politico e su quello sindacale

X

Credo che la discussione sui sindacati si debba concludere sull'unica base reale: come contrastare in Italia il passo ai monopoli che vanno rafforzando il loro potere ad esclusivo loro profitto e contro gli interessi economici della collettività, quindi contro lo sviluppo democratico del Paese. Questo è il compito fondamentale che spetta a tutte le organizzazioni sindacali che vogliono essere tali non solo nella denominazione, ma soprattutto nei fatti. Dall'attenta lettura di riviste e giornali anche di parte cattolica questo è il tema che torna ricorrente, anche quando si vuol discutere astrattamente: e non vi è dubbio che questo tema è quello che travaglia correnti o fazioni o parti della stessa Democrazia cristiana e dello stesso movimento cattolico.

Leggevo, ancora pochi giorni fa, sul *Popolo Lombardo*, un articolo a firma di un autorevole sindacalista bianco, che così concludeva: «*Il sindacato democratico che vuole affrontare il problema di struttura dei monopoli non può consentire che si abbia un rafforzamento di essi attraverso la condotta di una politica incompleta*».

Mi pare che la frase esprima esaurientemente, e da quella parte non sospetta di idee sinistrorse, non solo il motivo di lotta contro i monopoli, ma anche il motivo che determina se una organizzazione sindacale è al servizio dei lavoratori, e quindi dell'intero Paese, o se è diventata un'alternativa del potere padronale tra gli operai. Così come è stato il tema costante che l'on. Di Vittorio, ha proposto all'on. Pastore per un'azione conseguente dei lavoratori non solo a profitto delle loro condizioni economiche ma di tutta l'economia del Paese.

E' in questa luce che noi, non oggi, ma al momento della vostra euforia per taluni successi nelle elezioni di Commissioni interne in grossi complessi, scrivevamo che quelle non erano vittorie vostre ma del padrone. Le cifre delle elezioni di Commissioni interne in questi mesi, dalla Pirelli all'Alfa Romeo, alla Magneti Marelli, per citare quelle più significative di Milano, a quelle di Genova, Bologna, Napoli, Livorno, Venezia, Piacenza, Varese, Bergamo, Venezia, ecc., stanno a dimostrare che noi eravamo nel giusto per coscienza politica e sindacale, non per irata polemica.

LUIGI FRIGERIO — *Non vorrete ora nascondere i vostri errori che ci sono stati e che avete voi stessi, allora sia pure con fatica, riconosciuto?*

Quello che prima abbiamo riconosciuto di errato o di manchevole nella nostra azione sindacale e politica, non solo non l'abbiamo nascosto ieri e non lo nascondiamo oggi, ma l'abbiamo discusso tra operai e dirigenti in franchi ed aperti dibattiti, e non ci siamo fermati alle parole ma abbiamo preso tutti quei provvedimenti e quelle misure politiche, sindacali ed organizzative che abbiamo ritenuto più valide per correggere, dove era necessario, la linea, e portare la azione a quei risultati che oggi la confortano con così significative affermazioni.

Ma noi, ed ecco una distinzione che può essere meditata da tutti, noi oggi non scriviamo che ha vinto una corrente sindacale, sia pure quella unitaria, ma scriviamo, e quel che è più importante ne siamo convinti, che hanno vinto gli operai, mentre l'unico sconfitto è il padronato.

LUIGI FRIGERIO — *Non c'è dubbio che voi siate degli abili politici. Non a caso passate dalla maniera forte alla politica del sorriso. Anche in questo confondete il sindacalismo con la politica.*

GIOVANNI SERIO — *La accusa ha davvero lo scopo di sfuggire a una domanda alla quale non vuoi dare una risposta, caro Frigerio. Ma io voglio seguirti anche nella tua evasione dal problema di fondo, perchè mi pare che su questo argomento della politica e del sindacato, ormai trita e ritrita, una parola chiara si debba pur dire. Se per te difendere il proprio pane, cioè il salario, cioè il posto di lavoro, non è azione politica, allora il discorso da fare è sul significato da dare a questa parola. Se contrastare gli arbitrii, le illegalità, le ingiustizie padronali, il fascismo nella fabbrica, non è un'azione politica, allora bisogna riformare il vocabolario o almeno accordarsi sulle parole più ricorrenti al nostro caso. Per noi, e credo per la maggioranza degli operai, tutto questo è fare politica.*

PIETRO ACUTO — *Quale politica vittoriosa proibiscono i cartelli del tempo fascista che veniamo affissi nella fabbrica e portano appunto scritto: «Qui non si fa politica, si lavora»? Non fare la politica voleva dire non fare i conti in tasca ai padroni; voleva dire non fare i conti in tasca neppure a se stessi: dimenticare che da una parte c'era lo sfruttatore e dall'altra lo sfruttato, perchè potesse valere la denominazione corporativa di prestatori d'opera e di datori di lavoro. Lo stesso come si vuol fare oggi.*

LUIGI FRIGERIO — *D'accordo tutti su questi termini ed in questo senso. Dove noi vi accusiamo di fare politica è quando gli scioperi vengono organizzati per motivi che sono fuori dalla fabbrica, fuori dalle questioni salariali, fuori dai rapporti di lavoro tra padroni ed operai. E voi dovete ammettere che di questi scioperi ne avete fatto uso ed abuso.*

PIERINO RIVOLTA — *Per stabilire anche da questo lato cosa si intende per sciopero politico, occorre stabilire se i grandi fatti politici che determinano la vita dei cittadini nel Paese, il corso stesso della democrazia, la guerra o la pace, ad esempio, per una Nazione, sono fatti che non interessano la fabbrica. Forse che un operaio che varca i cancelli dell'officina cessa di essere un cittadino, padre di famiglia, patriota, uomo che appartiene a questo o quel partito, uomo cui stanno a cuore le sorti del proprio Paese? Quando queste cose sono in gioco, perchè la fabbrica dovrebbe estraniarsi? Ci siamo forse estraniati quando il fascismo spingeva alla rovina il Paese e lo straniero voleva fare da padrone in casa nostra? Allora si ricorse alla fabbrica. Allora «gli scioperi del marzo» nelle grandi città industriali furono o no scioperi politici che diedero la spallata decisiva al turpe fantoccio fascista ed avvisarono i tedeschi, ancora una volta, che la nostra non era terra di morti ma di patrioti?*

LUIGI FRIGERIO — *D'accordo, d'accordo su questi grossi avvenimenti, ma con queste spiegazioni non potete confondere la politica del vostro e di altro partito politico con l'interesse generale del Paese e quindi con quello della fabbrica.*

Ritengo che quando si è inteso il significato dello sciopero politico, discutere se ognuno degli scioperi che voi definite politico o meno è politico di parte o di interesse nazionale, sia troppo lungo per la nostra conversazione. L'importante è non aver paura di questa parola.

GIOVANNI SERIO — *La coscienza politica è la più grande forza dell'operaio. E' la coscienza politica che crea la coscienza sindacale, così come è la coscienza politica che può fare intendere anche fuori della fabbrica che le lotte che noi conduciamo dentro e fuori contro i monopoli che ci opprimono sono lotte che conduciamo nell'interesse di tutti.*

PIETRO ACUTO — *Il padrone queste cose le intende meglio di noi. Perciò non lesina mezzi per creare riviste, giornali, circoli per cercare d'impedire la formazione di questa coscienza. Credi tu, Frigerio, che la lotta che spesso voi conducete contro gli stessi giornali di fabbrica sia giusta?*

LUIGI FRIGERIO — *Anche qui occorre distinguere. Noi abbiamo creato, anzi, nostri opuscoli, nostri giornali, diffondiamo nostri bollettini e se non diventiamo propagandisti dei vostri, non potete per questo accusarci di tradimento.*

PIERINO RIVOLTA — *Non è questo che voleva dire Acuto, ma voleva sottolineare che, anche per quello che riguarda la stampa, i nostri sforzi debbono essere tesi a contrastare la propaganda padronale, non a rafforzarla. Nei vostri giornali dovete dedicare più spazio per difendere i diritti degli operai e meno spazio per attaccare i comunisti ed i socialisti nella fabbrica e fuori.*

DAVIDE LAJOLO

Le precedenti puntate sono apparse nei numeri 329, 331, 332, 333, 334, 335, 338, 339, 340.

La Passione secondo S. Giovanni

Inaugurata all'auditorium di Torino la stagione sinfonica 1955-56 della Radio Italiana

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

TORINO, 9. — Con la *Passione secondo S. Giovanni* di Bach la RAI ha inaugurato questa sera la stagione sinfonica 1955-56 dell'*Auditorium* di Torino, i cui concerti vengono diffusi ogni venerdì sera dalle stazioni della rete nazionale.

Dal lato mondano la serata si è presentata come un avvenimento di gala, con riflettori e macchine da ripresa televisiva abbraccianti nel loro campo parte dell'elegante pubblico, solisti, direttore di orchestra, coro

Dal lato artistico, musicale, è da notare in primo luogo il risultato ottenuto dalla sicura e appassionata preparazione dovuta all'equilibrio della bacchetta del direttore, maestro Mario Rossi. Egli ha condotto con misura ed efficacia l'insieme degli interpreti attraverso la certo non breve nè facile serie di episodi — ora lirici, ora drammatici, affidati alternativamente alla voce dei solisti e a quella del coro — che costituiscono l'ossatura della vasta opera di Bach scelta per l'inaugurazione. In modo particolare Rossi è riuscito a mettere in evidenza i due piani sopra i quali corre la narrazione della *Passione secondo S. Giovanni*: davanti, in primo piano, i personaggi del dramma, i quali esprimono le loro passioni attraverso arie dove sembra sia concentrato tutto il lato umano e individuale quasi dei sentimenti che li agitano; dietro, come uno sfondo di vaste dimensioni, la massa corale che interviene ora concitata ora nuda e severa, come nei corali per l'appunto, a commentare in modo collettivo il susseguirsi degli episodi narrati dai solisti.

Questi ultimi, scelti con mano felice, hanno infuso all'esecuzione quel tono elevato che deriva dalle loro capacità e dalla scuola severa e impegnata dalla quale provengono. Citiamo nell'ordine il soprano Teresa Stich Randall, il contralto Hildegard Roessel-Majdan, i tenori Herbert Handt e Waldemar Kmentt, il baritono Hans Braun ed il basso Frederick Guthrie, sottolineando il fatto che l'equilibrio delle loro voci e l'aderenza con la quale hanno saputo seguire i momenti salienti del testo hanno determinato quel senso di autentica poesia che ha caratterizzato l'interpretazione

Accanto ad essi è il caso di ricordare i solisti degli strumenti antichi ai quali, in questa partitura di Bach, sono affidate parti di rilievo, come la viola da gamba (solista Leonardo Boari), le due viole d'amore (Aurelio Arcidiacono e Giuseppe Alessandri) e il liuto (Rolf Rapp).

Un particolare plauso spetta poi al coro e al suo maestro, Ruggero Maghini, per il risultato ottenuto in un testo di sì alto impegno.

Il successo è stato pieno e calorosissimo; l'esecuzione si replica domani. La stagione continuerà fino ai primi di giugno: sono previsti ventisei concerti, nei programmi dei quali c'è una larga scelta delle musiche dei secoli passati e di quello che stiamo vivendo; la lista dei direttori e dei solisti comprende nomi celebri da tempo insieme con altri sui quali si può già fare oggi sicuro affidamento.

MARIO ZAFRED

Programma di attività del Circolo «Charlie Chaplin»

Domenica 11 dicembre, alle ore 10,30 precise, al cinema Rialto di Roma il Circolo del cinema «Charlie Chaplin» proietterà in anteprima il film inglese *L'inferno degli uomini del cielo*, di Young. Con questa proiezione ha inizio l'attività del sesto anno sociale, che comprende i seguenti film: *L'incrociatore Potiomkin* di Eisenstein; *La madre* di Pudovkin (versione integrale); *La terra* di Dovgenko; *Lampi sul Messico* di Eisenstein; *Il gabinetto del dottor Caligari* di Wiene; *L'ultima risata* di Murnau; *La tragedia della miniera* di Pabst; *Il testamento del dottor Mabuse* di Lang; *Nanouk*, *Louisiana Story* e *L'uomo di Aran* di Flaherty; *A nous la liberté* e *14 juillet* di Clair; *Pensione Mimosa* di Feyder; *Il diavolo in corpo* di Autant-Lara; *La ragazza e la guercia* di Golik; *L'uomo col fucile* di Yutkevic; *Charlot soldato* e *Il pellegrino* di Chaplin.

La quota di iscrizione è di L. 500; l'abbonamento per ciascuno dei due cicli costa L. 1000. Facilitazioni per gli studenti medi. Per informazioni e iscrizioni, rivolgersi alla sede del Circolo, via Uffici del Vicario, 49 (presso libreria Einaudi), i giorni feriali dalle 18 alle 20.

DI RITORNO A LONDRA DA UN'APPLAUDITA TOURNÉE

Attori e critici inglesi parlano del teatro sovietico

Incontro fra due grandi culture - «Ci sentivamo come a casa nostra» - L'Amleto recitato per la prima volta in inglese su un palcoscenico russo - Il giudizio autocritico dell'Observer

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE

LONDRA, dicembre.

L'incontro fra due grandi culture teatrali come quella inglese e quella russa è un'avventura intellettuale e umana delle più appassionanti, e i trentasei attori della compagnia inglese che l'hanno vissuta, rappresentando per dieci giorni Amleto *al* Teatro d'Arte *di Mosca, ne hanno ricavato una impressione profonda e duratura. Appena sbarcata all'aeroporto di Londra, Diana Wynyard, applaudita a Mosca nella parte della madre di Amleto, riassumeva la sua esperienza in modo emotivo: «E' stato come un sogno, il cui ricordo avremo caro per sempre»; e Paul Scofield, un Amleto maturo nonostante la sua giovane età, e acclamato dai critici moscoviti come uno dei più grandi interpreti del difficilissimo personaggio shakespeariano, ha cercato di chiarire il suo pensiero con una frase consueta ma rivelatrice: «Ci sentivamo come a casa nostra».*

E' un'affermazione banale, ma solo apparentemente: si pensi che cosa vuol dire per un attore shakespeariano inglese «sentirsi come a casa sua», dove pubblico e attore hanno tra loro una «intesa» vecchia di secoli, dove i personaggi di Shakespeare sono entrati nella tradizione come tipizzazione di situazioni e di caratteri morali, dove gli interpreti sono soppesati con una misura sottilissima ed esigente.

Paul Scofield (Amleto) e Diana Wynyard (la regina) nella edizione del dramma shakespeariano al Teatro d'Arte di Mosca

Un pubblico maturo

«Sentirsi come a casa» *vuol dire per Scofield aver trovato nel pubblico moscovita la stessa conoscenza di Shakespeare che una compagnia inglese può aspettarsi dal pubblico dell'Old Vic o di Stratford, la stessa capacità di apprezzare nelle sue più minute sfumature recitazione e regia, con in più, forse, un più approfondito studio sul significato morale dell'Amleto.*

Era la prima volta che la tragedia shakespeariana veniva recitata in inglese su un palcoscenico russo, e gli attori sono rimasti stupiti dapprima ed entusiasmati poi dall'attenzione consapevole con la quale gli spettatori, nonostante la barriera della lingua, seguivano l'azione confermando come Amleto fosse familiare ai moscoviti almeno altrettanto che ai londinesi.

Ma forse la parte più eccitante dell'avventura l'hanno vissuta i critici dei giornali inglesi al seguito della compagnia, per i quali, come ha scritto uno di loro «l'avvenimento è già storia, di quel genere di storia affidato al sentimento che solo l'arte può creare e che è la più duratura».

E' per costoro che l'incontro con la cultura teatrale sovietica è stato più vitale, pieno di sorprese ed anche di lezioni di cui, con estrema modestia, essi non hanno nascosto l'importanza. Portatori di una altissima tradizione, si sono sentiti pieni di reverenza verso una tradizione altrettanto esemplare ma vivificata da una nuova concezione dell'arte.

*I critici dell'*Observer *e del* Sunday Times, *i quali hanno assistito alla rappresentazione di varie commedie sovietiche, sembrano quasi aver riscoperto il teatro come ogni critico lo sogna nelle sue private fantasticherie, ma come raramente riesce a incontrarlo sulla scena.*

*Kenneth Tynant dell'*Observer *scriveva in una delle sue prime corrispondenze da Mosca: «La potenza e la gloria del teatro sovietico sono i suoi attori anziani, di gran lunga i migliori che io abbia mai visto. Invecchiando, la loro recitazione non impallidisce nè si indebolisce, come accade spesso ai nostri attori, ma, anzi, essi si arricchiscono spiritualmente e fisicamente. Vi è una semplice spiegazione per tale continuità di sviluppo: ogni teatro ha una compagnia permanente, che recita con il sistema del repertorio, così come lo stesso lavoro non viene mai rappresentato per due serate consecutive e ogni settimana il moscovita può scegliere fra centosessanta spettacoli. Questo significa sicurezza, economia stabile, per l'attore, e il cambiare ruolo ogni sera gli impedisce di inaridirsi o di diventare manierato... Assistere ad una commedia di Ostrovski al Teatro Maly è come passare un «fine settimana» in famiglia. Ogni gesto compiuto ha le sue fondamenta poggiate su una tradizione di roccia indistruttibile: eppure per un momento gli attori perdono il filo della tappezzeria che stanno tessendo, e la gioia di guardare questi maestri al tavolo in un perfetto unisono è qualcosa che io non ho mai provato fino ad oggi».*

E' inutile continuare a sforbiciare qua e là nelle critiche apparse sulla stampa inglese. Basterà citare, a conclusione, il seguente giudizio di Tynant, acuto e nello stesso tempo autocritico, che potrebbe essere ripetuto non solo a proposito del teatro contemporaneo inglese ma anche di tanta parte di quello italiano: «Il teatro russo non ha tempo per opere che siano semplicemente dei "digestivi" passatempo in senso deteriore. Vi sono molte cattive commedie rappresentate anche a Mosca, ma non vi capiterà mai di vederne una scritta o recitata con cinismo. Il teatro minore della farsa senza cervello o del melodramma senza significato è completamente sconosciuto in Unione Sovietica e il mio ideale sarebbe un teatro occidentale organizzato come quello sovietico, pur senza ideologia sovietica. Ma temo che senza la forza ispiratrice di una ideologia tale teatro non nascerebbe mai, ed è solo colpa nostra, non di altri, se non abbiamo una ideologia» persa ogni vitalità ideologica, sconta oggi la sua inevitabile crisi non solo con la povertà del repertorio ma persino con la stanchezza dei suoi attori e dei suoi registi.

I dieci giorni passati dalla Compagnia shakespeariana a Mosca non sconvolgeranno certo il mondo del teatro inglese, ma l'esperienza è sicuramente servita a radicare un dubbio che era già pronto a germogliare in chi come Tynant ha per il teatro un amore che si sente tradito.

«Mosca adora il teatro e venera i classici» come egli scrive, per ragioni che non dipendono evidentemente dalla psicologia dei moscoviti soltanto, ma perchè il teatro sa dire loro qualcosa che qui, a Londra, non è più in grado di offrire a un pubblico il quale stenta a riconoscere le sue istanze più autentiche nella problematica dell'eterno triangolo o del personaggio superumano. Non c'è proprio da meravigliarsi se, finendo con l'accettare per forza il teatro come «passatempo», lo stesso pubblico contribuisce, volente o nolente, ad uccidere il teatro che autori e registi «cinici», come li definisce Tynant, gli hanno già apparecchiato per l'olocausto finale.

LUCA TREVISANI

Amore corrisposto

A questo punto il discorso potrebbe facilmente essere allargato alla situazione attuale del teatro inglese, che certamente giustifica le parole in merito del critico dello Observer. *E' un discorso che si potrà fare in altra occasione, ma il punto di partenza non può essere che quello indicato da Tynant in tono così sommesso e senza illusioni. Tynant accetta la definizione del Caudwell sulla «cultura morente» e riconosce che il teatro borghese,*

DEFINENDO L'OPERA «SQUALLIDA E DEPRAVANTE»

Un deputato americano attacca "Porgy e Bess,,

Protesta per la sovvenzione del Dipartimento di Stato

WASHINGTON, 9. — Il deputato repubblicano Ralph Waldo Gwinn di New York, in una lettera inviata al Segretario di Stato Foster Dulles, protesta contro la corresponsione di fondi governativi per la rappresentazione in Europa della nota opera di George Gershwin *Porgy e Bess*, che viene definita «squallida e depravante».

Porgy e Bess, con una troupe di artisti negri americani, ha fatto negli ultimi anni il giro di molti paesi europei, giovandosi appunto di una sovvenzione accordata dal Dipartimento di Stato. L'opera è stata rappresentata anche in Italia, ottenendo dovunque grande successo di critica e di pubblico.

Il Dipartimento di Stato ha deciso recentemente di sospendere questo programma di tournée teatrali all'estero. Ora la compagnia americana di *Porgy e Bess* è stata invitata in URSS per una serie di spettacoli, a spese del governo sovietico.

IL PROCESSO DEI VELENI

La misura delle dive

Le dive, si sa, han sempre guardato l'una verso l'altra con aperto sospetto. La storia del costume, quella ancora da scrivere, dice che la rivalità fra le dive s'è sempre sviluppata sulla base di accurate misurazioni antropometriche. Talvolta il modello era la Venere di Milo, talaltra no. Un tempo, del resto, le grandi amatrici dello schermo, come racconta Eugenio Ferdinando Palmieri, «le sirene avvinghianti, le femmine maledette, erano grasse. I sospiri di voluttà e di angoscia si levavano da un vasto seno: come palloncini colorati da una morbida piazza».

Oh, quanti mai palloncini colorati si levano dunque oggi dalle piazze d'Italia in questa sagra dell'esuberanza corposa del cinema italiano? Le dive nostre, le Gine e le Sofie, son diventate le commesse viaggiatrici della nostra bellezza mediterranea, e quei seni aperti, franchi, leali, vanno in giro nel mondo a battersi per l'onore d'Italia, dinanzi a regine compite, dinanzi a re antichissimi di severi reami nordici: ed essi son presi da subito rossore, nello stringere quelle languide mani, come narrano le cronache. La favola si capovolge: queste Cenerentole non perdono più le loro scarpine fuggendo dalle scale dei principeschi palazzi, non sono più timide e pudibonde come le bamboline delle favole. Esse incedono libere dinanzi ai flash dei fotografi, ed odono risuonare dietro di sè i versi del poeta: «Voi che passate, voi siete l'Eccelsa. — E passate così, per vie terrene!».

* * *

Poi, dopo essere svenute più volte, nell'abbraccio del pubblico irrefrenabile, aprono bocca per le dichiarazioni da consegnare, se non alla storia, per lo meno alle pagine squisite dei rotocalchi. E dunque a Oslo la signorina Sofia dichiara con voce allusiva che la sua amica Gina è brava nel far le parti della contadinella, ma è incapace di far quella della «vera signora». E si diffonde la voce che Sofia non ama Gina perchè Gina disse che mille Sofie non le scalfirebbero una unghia. Poi intervengono gli uffici di stampa, i mariti, gli amici e i produttori. Le telefonate si intrecciano gracchianti tra le case, varcano i paesi, le frontiere, i mari. Gli avvocati vengono mandati a smentire, a trattare, a vedere quel che si può raggiustare. Il dilemma posto alle coscienze attonite dei cittadini è grave: c'è spazio nel nostro cinema, per il seno di Sofia e per quello di Gina?

Da sempre i concreti consiglieri delegati delle case cinematografiche, scriveva un brillante rievocatore, hanno abusato del telefono: da sempre si battono, irosi, prepotenti, soavi, a strategici colpi di telefono. E' l'Ufficio Psicologico che accompagna la aspra guerra delle dive. Emilio Ghione, il famoso Za la Mort, racconta che ai suoi tempi le cose non andavano diversamente: «La guerra tra le dive assume a Roma proporzioni illimitate: il duello più memorabile è quello di Francesca Bertini contro l'Esperia. La prima è la vedetta della "Caesar", l'altra la vedetta della "Tiber". Dapprincipio è una lotta in sordina che poi si aggrava. Francesca Bertini gira la Signora delle camelie; immediatamente l'Esperia fa altrettanto. Il cattivo esempio si propaga agli attori. Febo Mari, in Attila *flagello di Dio, rifiuta di portare la barba e la parrucca. Alberto Capozzi rifiuta a sua volta la parte di San Paolo, pur di non mettersi la barba».*

Barba, barba, più non si può resistere contro questa crescente lanugine delle faccende che si ripetono monotone, stanche, senza sugo. Purtroppo, bisognerà riconoscere che non si va di bene in meglio. Se la diva della Italietta era Francesca Bertini, le divine del grande tempo nostro son queste sontuose comari che arrotano la lingua per dirsene di ogni genere, senza ricorrere alle astuzie del «birignao». Quel sacro lauro che incoronava la Duse, passando di testa in testa s'è rinsecchito. «In oggi con tai rami — s'ornan pure i salami», come diceva il conte Giraud.

* * *

Eppure non è colpa loro: esse sono bravine, e cercano di fare del loro meglio. Si addestrano a duellare, a ballare il mambo, a cantare la Tosca. O forse ciò avviene per quel che diceva Baretti: «Gli italiani, onde sostenere gli attori mediocri, hanno introdotto la musica sulla scena». Ma basterà la musica, la danza, la scherma per sostenere la mediocrità troppo a lungo? Il cinema italiano, purtroppo, si sta avviando a vivere su una squallida via mediana. Anche i poeti veri del nostro cinema, i maestri, sono insidiati dal serpentello della mediocrità, la quale davvero può letteralmente divenire aurea, poichè si annunzia ben pagata: si mormora che Sofia Loren sia stata venduta ad una casa americana per mezzo miliardo di lire.

Eppure anche mezzo miliardo, per il cinema italiano, può divenire un piatto di lenticchie, quando debba comperare la nostra primogenitura.

chiaretti