PROFILO DI TOBINO

C'è una vecchia poesia di Mario Tobino che dice: «Quale natura è la mia — che mille passioni la agitano — e tristezza dolori serene gioie — nel cuore mi sento battere — e follie a volte — come fossi invasato da Furie?». Odio improvviso e volontà di pace, inestinte brame della carne e del sesso e aneliti d'immacolata innocenza in-orgono dalla umana radice del poeta, mentre un aspro amore della vita, contristandosi e macerandosi in solitaria desolatezza, aspira a spegnersi in un sonno forzato ed eterno; ma, così conclude l'autore, «ma niente posso e incatenato cammino — chiedendo amore e pace». E nessuna rassegnazione c'è in questo suo incatenato camminare, nessuna rinuncia; vi cova anzi un senso sordo di rivolta, pronto a ogni istante a riaccendersi e a sfavillare.

Ora che conosciamo quanto Tobino ha scritto di poi, bisogna convenire che in questa poesia egli aveva fermato il tratto distintivo e primordiale del suo carattere, che è quello di un esasperante contrasto interiore, di una crucciata e sofferta disposizione polemica, di un inesausto odio-amore per tutto il mondo e per se medesimo. Questa è la sua singolare ricchezza: ma non è una ricchezza di cui egli possa agevolmente fruire. Anzitutto un tale contrasto non trova sempre libera la via di esprimersi. Dove è più sincero, e cioè dove più è fedele alla spinta interiore, esso erompe in accenti tesi e irsuti, non conosce altra calma se non quella effimera che deriva e insieme è minata da un intimo sconvolgimento, e dunque non spera altra salute se non nella coatta ubbidienza a un arduo dominio stilistico che lo pieghi ai modi tacitiani di una dirupata e scabra varietà, di una densità ferma e serrata. E inoltre il medesimo contrasto è indotto a esplicarsi secondo modi in sè divergenti, che dànno luogo a una storia faticosa e avviluppata.

✪

La vita poetica di Tobino ha la sua prima radice in una ispida soggettività che trova il suo esito spontaneo e immediato nella poesia lirica. Ma questa forma è anche quella che meno lo appaga. Vedete quanto è smilza l'antologia che ne ha dato di recente nell'Isso *di picche*. Affidandosi alla essenzialità lirica, a un procedere per illuminazioni improvvise, per bagliori che si spengono nel buio onde son sorti, lungi dal manifestare pienamente se stesso, lo scrittore è indotto a sacrificare gran parte e forse il meglio del suo ritmo vitale. Il suo lirismo infatti non è puro, e cioè non è esclusivo, non si alimenta solo di se stesso: ma nasce sempre intriso e commisto a un'insorgenza polemica, la quale, ponendo l'autore in un più complesso e articolato contatto con se medesimo e col mondo esterno, lo sollecita a rintracciare le origini e i motivi degli interiori sussulti, a riconoscere i nessi della propria sintassi umana e poetica, a storicizzare la propria esperienza.

La via di Tobino procede dunque lungo un itinerario obbligato che va dalla lirica all'autobiografia e alla narrativa. Ma questa non è una linea di sviluppo conseguente, il cui risultato terminale sia capace di assorbire e di annullare in sè le fasi precedenti. I tre momenti di questo itinerario tendono invece ad affermarsi dispoticamente, ognuno a scapito degli altri. Il che vuol dire che nel tentativo di giungere a un'espressione totale il procedere dello scrittore è determinato da una carica interiore, da una forza che necessariamente lo sospinge di prova in prova e di approssimazione in approssimazione, non in vista di una soluzione conclusiva, ma per dar luogo via via a varie forme di equilibrio umano e poetico. La più felice di queste forme l'abbiamo nel libro ora pubblicato: *La brace dei Biassoli* (ed. Einaudi). Ma prima di venire a questo, sarà opportuno che ci rifacciamo un poco da capo.

✪

Lo stimolo a uscire dal lirismo e a riconoscere sè negli altri venne una volta a Tobino dalla sua stessa attività di psichiatra e ne nacquero *Le libere donne di Magliano*. E' stato il suo libro meno felice. Infatti, nè il lirismo vi si può affermare, nè l'autobiografismo vi trova modo di effondersi liberamente, nè la polemica vi trova un saldo obiettivo contro cui appuntarsi: la narrazione, infine, è indotta a sminuzzarsi in una lunga serie di «fogli di diario». Quest'opera soffre di un male organizzato incontro dell'abito professionale dello autore e della sua disposizione poetica. E poco persuasiva era risultata anche, benchè per motivi molto diversi, la scorribanda per Francia e Spagna di *Due italiani a Parigi*. Alcuni dei più personali motivi dello scrittore hanno qui un gioco tanto libero, da cadere in una dispersiva anarchia. In questo libro, nato dallo scatenarsi di una frenesia antifascista, la riacquistata libertà si celebra a Parigi, e quivi essa si converte e si identifica col licenzioso erotismo per cui va famosa quella città. Sotto il segno della carne e del sesso lo scrittore si sbriglia e si scapriccia volubilmente, smarrendo così la sua carica iniziale; e la riacquista solo in certe pagine sulla Spagna, dove, ritrovatosi a tu per tu col fascismo, se ne sente aspramente rintuzzare.

L'antifascismo di Tobino non ha radici ideologiche, ma è tutto del sentimento; e appunto per questo esso ha potuto assumere l'efficienza di un reale contenuto poetico. Del regime egli ha sofferto soprattutto l'ostentazione della forza, la compressione morale, le varie forme di corruttela, la viltà e il cedimento degli uni, l'amara e passiva rivolta degli altri. E di qui gli eran già nate, dopo la Liberazione, le due cose più significative: *Bandiera nera* e *Il deserto della Libia*. Questa ultima basata sulla sua esperienza di medico militare; ma è tutta materiata di un interesse puramente umano, che dà luogo a episodi e a pagine di viva e poetica rappresentazione. L'altro è un racconto lungo, che pur tenendosi stretto al suo tema — una satira del regime nell'ambiente universitario — procede tuttavia con una ricca e indovinata varietà di toni, di fatti e di figure.

Questa di *Bandiera nera* è stata finora la prova più rischiosa di Tobino sul piano della narrazione oggettiva; ed è stato il frutto di un compromesso che assai difficilmente potrebbe ripetersi. Il suo lirismo autobiografico è troppo prepotente perchè egli possa insistere a lungo in simili soluzioni. Si può senza altro presumere che la narrazione oggettiva costituisce per lui quel limite estremo, sfiorato il quale la sua storia interna deve far marcia indietro. D'altra parte il contenuto antifascista, per quanto profondamente sentito, non cessava di essere occasionale e temporaneo, e doveva presto esaurirsi. Rimasto, nella assenza di esso, in uno stato di disponibilità sperimentale, in una fase di ricerche e di approfondimento, lo scrittore ha trovato ora una formula nuova, dove la disposizione narrativa, rinunziando alla sua intera oggettivazione, interviene a mediare il gioco, ormai non più volubile e arbitrario, della lirica e dell'autobiografia.

✪

In questa *Brace dei Biassoli* Tobino rivive gli anni della infanzia e della prima adolescenza. Il ritorno a quell'età non avviene per le armoniose e tacite vie della memoria poetica: ma in seguito a un urto e a un'accensione polemica, che era la sola maniera a lui naturale. La chiave del libro è nel secondo capitolo, dove, assistendo negli ultimi giorni la madre, che quasi per un supremo atto di fedeltà e di comunione è venuta a morire nella casa e nel paese dei suoi, lo scrittore ha come una rivelazione della profonda consanguineità che lo lega alla gente di lei. E sono pagine ad alta tensione, nel cui strenuo impegno stilistico si traduce un affanno aspro e febbrile, il senso di una cupa e inane rivolta, un accettare il destino senza rassegnarvisi. Ma proprio questa contrastata esperienza dà adito al ricordo degli anni felici, alla pittura di una stagione che appare insieme miracolosamente reale e mitica.

E le prime novanta pagine sono un incanto. Dovunque le immagini, lontane eppur precise, sorgono con una gioia che è anche dolore. Avvolto e vinto dal piacere della verità, lo scrittore spietatamente rivive ciò che è stato; tra riluttante e volente, come preso furtivamente per mano da una inattesa dolcezza, egli è condotto a specchiarsi nelle memorie. Riappaiono così le figure già scomparse, intravviste nell'infanzia e rivissute nei racconti della madre; si ricompone la spenta vita di un paese e di una famiglia, in cui l'autore riconosce i documenti primi della sua storia, l'odiosamata origine del suo male e del suo bene. E all'indole degli uomini si accorda la natura dei luoghi: si delinea un paesaggio geografico e umano rupestre, violento e insidioso, e castamente aperto a orizzonti di serenità e di poesia.

GAETANO TROMBATORE

Si tratta di un balletto al quale partecipa anche la «scultura cybernetica», in duralluminio e acciaio, che è alle spalle dei ballerini. Il meccanismo è dotato di autonomia di movimento e di un cervello elettronico. Le sue posizioni variano a seconda delle luci e dei suoni

CON A BORDO UN TESORO D'ORO E D'ARGENTO

Nel 1922 l'EGYPT affondò come la DORIA

Nel pieno della nebbia una nave svedese con la prua rinforzata per i ghiacci speronò il transatlantico inglese, il cui carico fu recuperato dieci anni dopo dai palombari dell'«Artiglio»

L'«Egypt» era un transatlantico che faceva servizio postale tra Londra e Bombay. Aveva lasciato i moli di Tilbury il venerdì 13 maggio 1922 con solamente 11 passeggeri a bordo e un equipaggio di 291 uomini, ufficiali compresi. La più gran parte dei passeggeri diretti in India avrebbe dovuto imbarcarsi a Marsiglia, forse un quattrocento ancora. La nave portava anche un preziosissimo carico nella sua «camera blindata», che consisteva in 5 tonnellate di lingotti d'oro, 40 tonnellate di argento in verghe e molte sterline in oro fino. Il valore complessivo di questo straordinario carico, ammontava allora a 1 081 000 di lire sterline-oro, equivalente oggi a circa 12 miliardi di lire italiane.

Alle sette pomeridiane (ora locale inglese) del giorno appresso, era giunto a un punto — allo sbocco della Manica — situato a una trentina di miglia a sud-ovest di Ouessant, e a circa trenta a ovest della Pointe du Räz (costa brettone nel Golfo di Guascogna). L'«Egypt» teneva la rotta in direzione sud-sud-ovest, lungo la grande via oceanica che dall'isola d'Ouesant va a Capo Finisterre in Spagna. Non spirava la minima brava di vento; il mare era d'una calma piatta; in queste condizioni era calata una nebbia così fitta e spessa da non vederci a venti metri. Essa pesava bassa sull'acqua. L'«Egypt» cercava la sua via suonando il corno da nebbia a intervalli di tre minuti.

Simili cupi ululati, deboli per la distanza, si facevano udire da altre navi. Su una rotta tanto frequentata, il capitano dell'«Egypt» si preoccupava di scorgere ciò che poteva spuntare a prua, ma non si sarebbe mai immaginato che un'altra nave potesse tagliargli il passo a angolo retto. Quando udì, non distante sulla sinistra, il corno di un piroscafo, concluse che altri tenesse una rotta parallela alla sua, e che il pericolo di una collisione fosse già scongiurato. Ma il segnale della strana nave si faceva udire sempre più vicino e bene verso la sezione maestra. L'«Egypt» rispose. D'un tratto, la prua d'un grande piroscafo sbucò dalla nebbia a qualche decina di metri. Ogni manovra fu inutile. Quella prua sbatteva e violentemente penetrava tra le ciminiere dell'«Egypt».

La nave investitrice era il piroscafo da carico «Seine», comandato dal capitano Le Barzic, diretto da La Palice a Le Havre. Le Barzic aveva dirottato dalla normale via costiera, portandosi in aperto oceano per passare molto al largo di Ouessant a causa del nebbione. Quindi aveva incrociato la rotta tenuta dalla maggior parte delle navi. La prua del «Seine», rinforzata per rompere i ghiacci in acque nordiche, sfondò le costole dell'«Egypt» come fossero di cartapesta, facendolo colare a picco in meno di mezz'ora su un tondale di 130 metri. Le Barzic riuscì a ripescare gli scampati. Un disperato lavoro che durò tre ore, in mezzo alla nebbia bassa. L'«Egypt» era subito sbandato sul fianco sinistro: sicchè non fu possibile adoperare le scialuppe che si trovavano agganciate sull'opposto lato del ponte-lance. D'altra parte, l'inclinazione era così grande, che anche quelle di sinistra (tranne le ultime tre) giacevano sommerse. Il «Seine» potè raccogliere 29 passeggeri (una gran parte dei quali seriamente feriti), 210 uomini d'equipaggio e 4 cadaveri. Novantasei vite erano andate ai pesci.

Punto base durante l'inchiesta, la velocità delle due navi al momento della catastrofe. Inevitabile la controversia. Le Barzic del «Seine» insisteva nell'aver navigato a cinque nodi (nove chilometri e rotti) e sosteneva che l'«Egypt» ne stava facendo almeno quindici, vale a dire ventisette buoni chilometri. A sua volta, il commissario dell'«Egypt» — appoggiato da alcuni passeggeri — disse che il transatlantico era fermo. Ma il suo capitano, lo svedese Hedbäck, dichiarò invece di procedere a «velocità morta».

Si racconta che i transatlantici, in ispecie quelli postali, sono costretti a navigare velocemente anche in mezzo alla nebbia per mantenere l'orario; ciò non è vero. E' invece vero che essi spingono ordinariamente al massimo la velocità di rotta durante le buone giornate per accantonare un discreto anticipo, in modo da compensare le eventuali perdite di tempo in brutte giornate con mare pesante o in mezzo alla nebbia.

Al momento della collisione, il radiotelegrafista dell'«Egypt» (che perse la vita al suo posto) trasmise immediatamente la sua posizione a calcolo, invocando sino all'ultimo l'S.O.S. Le stazioni R.T. della costa, dai suoi segnali, rilevarono i punti di riferimento che non erano e non potevano risultare precisi. Come del resto fu assodato da chi doveva spendere in seguito anni di tempo e di fatiche nella vana speranza di rintracciare il rottame.

Il Lloyd, la società assicuratrice della nave, pagò per intero la grave perdita senza menomamente sperare che il prezioso carico potesse essere ricuperato, dato che l'«Egypt» giaceva a una profondità (130 metri) mai raggiunta nè sognata da nessun palombaro. Nel 1923, il capitano Hedback, lo stesso che comandava lo «Egypt», tentò a lungo ma invano di localizzare la carcassa. Furono impiegati anche i palombari tedeschi con gli scafandri metallici articolati di recente invenzione. Nel 1925 l'ing. Sandberg fece studi speciali sugli strumenti da usarsi e stabilì un contratto con la «National Salvage Association» di Londra che attraverso il sig. Alain Terme di Brest iniziò i lavori per localizzare e successivamente ripescare il tesoro: ma non ebbe maggior fortuna del capitano Hedbäck.

Vi riuscirono invece i palombari viareggini dell'«Artiglio». Gianni, Franceschi e Bargellini, dopo un massacrante lavoro di tre anni, nell'agosto 1930 localizzarono l'«Egypt» e subito misero mano ai lavori di smantellamento dei quattro ponti per giungere alla camera del tesoro. L'egoismo della SORIMA generò poi la fatale catastrofe in cui persero la vita i tre più grandi palombari che la storia abbia mai conosciuto. Ma Gianni aveva ormai fatto scuola a Viareggio. Altri quattro suoi allievi, Mario Raffaelli, Raffaello Mancini, Giovanni Lenci e Fortunato Sodini, nel 1932 riuscivano a ricuperare il tesoro in 130 metri d'acqua. Fu una impresa leggendaria.

A sconvolgere la cenere per ritrovare la brace, è stato l'«Andrea Doria» speronato da una nave svedese, munita di una prua rompighiaccio. Non sta a noi terrazzani stabilire con l'accento dei furbi se il capitano dello «Stockholm» abbia ragione o no. Nè se n'abbia da vendere il capitano del «Doria» che, tenendo secondo quant'egli afferma la rotta stabilita, è stato abbordato sulla dritta quando in ogni caso s'sarebbe dovuto investire sulla sinistra. Sono cose che verranno a galla. Troppi grossi interessi sono in gioco per illuderci di assistere a un «niente di fatto». Ora si parla di «radar» e di altre massicce cose: la verità, magari, uscirà all'aperto seguendo la sottilissima luce di una crepa. Fra le molte congetture, ricordo il caso di quel transatlantico che giunto in prossimità del porto d'arrivo con un vantaggio notevole, per rispettare l'orario era stato fatto «girare» da' suo capitano al largo. A bordo si dava una festa da ballo, si spendeva a profusione e neppure per sogno i passeggeri avrebbero immaginato che la nave si «barcamenava» nella nebbia in cerca dell'orario. Era il «Drummond Castle» e si salvarono soltanto due o tre persone

SILVIO MICHELI

CINA: ANNO DELLE ALTE MAREE

La polemica contro il conformismo nella favola delle "Quindici filze di monete,,

Un significativo premio del Ministero della Cultura ad un'opera teatrale dell'epoca dei Ming, ricca oggi di attuali insegnamenti - Un'altra opera, di Lao Sce, ha al suo centro il personaggio di una ragazza che ha scelto per marito un mistificatore

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE

PECHINO, luglio. — *Yu Hu-chu, un macellaio che vive insieme alla figlia adottiva, torna una sera a casa mezzo sbronzo con una somma di denaro avuta in prestito per comprare il maiale. Sono quindici filze di monete in tutto, legate come si faceva con gli antichi soldi cinesi, che avevano un buco per passarvi lo spago. Alla figlia che domanda di dove venga il denaro, Yu, con uno scherzo sciocco da ubriaco, risponde che l'ha venduta a un tale come concubina e che l'indomani l'acquirente verrà a portarla via. La ragazza piange e si dispera, e appena il padre comincia a russare nel letto scappa lasciando la lucerna accesa e la porta aperta. Passa un malandrino che abita nei paraggi, vede il battente socchiuso, entra, vede il denaro, fa per prenderlo, l'ubriaco si sveglia, cerca di fermare il ladro, e questi, trovatasi sotto mano la mannaia da macello, gli taglia con un colpo la gola. Intanto la figlia di Yu, fuggendo attraverso la campagna, si imbatte in un giovane contadino che torna dall'aver venduto in città la sua seta, proprio per quindici filze di monete. La ragazza è carina, e il giovane è ben contento di farle compagnia. Ma quand'è il mattino si vedono raggiunti e circondati da una folla ostile, i vicini del macellaio, che hanno scoperto il delitto. La sera prima, nel rincasare, reso loquace dal vino Yu aveva mostrato loro il suo denaro, ed ora, poichè la ragazza è scappata e l'uomo che è con lei ha addosso per l'appunto la somma rubata all'ucciso, i vicini non hanno più dubbi che i due sono stati gli assassini. Li conducono al magistrato, il quale, per grande disgrazia, è uno di quegli inquisitori che si fanno un vanto e un puntiglio di sbrigare in quattro e quattrotto i casi più complicati. Il suo sistema è infallibile: i due giovani vengono messi alla tortura, torturati finchè non si dichiarano colpevoli, e sulla base della «confessione» vengono condannati a morte.*

E' un fatto di cronaca nera accaduto molti secoli fa nella provincia meridionale del Cekiang, tramandato dai cantastorie, diventato più tardi il libretto di un'opera con il titolo «Quindici filze di monete», nello stile teatrale di quella provincia, più drammatico e melodioso del teatro di Pechino.

Successo strepitoso

Ora una piccola compagnia del Cekiang l'ha riesumata, l'ha tagliata di certe lungaggini, e l'ha portata per esperimento a un festival del teatro classico delle varie regioni, indetto a Pechino. E' stata una rivelazione, un successo strepitoso, forse il più grande che le scene della Capitale abbiano conosciuto dopo quello della celeberrima «Ragazza dai capelli bianchi». L'opera è stata subito accolta nel repertorio di altre compagnie, che la rappresentano contemporaneamente in parecchi teatri di Pechino, anche in quelli più sgangherati del mercato del Tienqiao, nella città vecchia, e il Ministero della cultura ha dato alla compagnia del Cekiang un premio di 5000 yua.

«Quindici filze di monete» è certo un esempio molto brillante di macchina teatrale, tiene avvinto l'interesse del pubblico dalla prima all'ultima battuta, intreccia con continua sorpresa di trovate il drammatico al comico e al patetico, e a quel tanto di granguignolesco che è anch'esso nella tradizione fantastica dei cinesi. Ma il suo successo, e il riconoscimento che ha ricevuto dal Governo, sono dovuti a qualcosa di più che a questa bravura spettacolare, derivano dal problema che l'opera affronta, e dalla risposta, che al problema viene data senza equivoci. E' il problema della difesa della verità contro il conformismo, della responsabilità che ognuno porta nella sua coscienza a questo proposito, e che deve scuotere tutte le inerzie.

E' una delle questioni chiave della democrazia, e si capisce che il pubblico e gli organi dirigenti cinesi abbiano accolto con tanto favore un'opera che le dà rilievo, nel momento in cui lo Stato popolare, arrivato alla maturità, è impegnato a sviluppare al massimo la iniziativa, l'opinione, il controllo del cittadino.

Giustizia e coscienza

Perchè la storia di «Quindici filze di monete» non termina al punto fino dove l'ho raccontata, quello e solo l'antefatto. Il magistrato a cui i due giovani vengono mandati per essere messi a morte è un uomo onesto, le implorazioni che i condannati in catene levano verso di lui, mentre egli sta per apporre il suo sigillo all'ordine di esecuzione, hanno un suono genuino che turba la sua coscienza. Per alcuni minuti le sorti della giustizia sono in bilico nel gesto della sua mano che si abbassa per stampare il sigillo, si rialza, torna ad avvicinarsi alla carta, indugia perplessa a mezz'aria. Sarebbe così semplice e così comodo, un colpo automatico di quel timbro, che cos'altro richiede la sua funzione? Ma la sua coscienza reviste chiedendo di più, e la mano finalmente abbandona il sigillo sul banco. L'esecuzione però non può essere sospesa senza che lo autorizzi la Corte dei censori, ed ormai la notte è avanzata, mancano poche ore all'alba quando i due dovrebbero essere decapitati. Preceduto da un servo con la lanterna, il magistrato si precipita alla Corte, esige dalle guardie che svegliino il censore capo, una inaudita infrazione del protocollo da parte di un subordinato verso un superiore. Viene qui la scena madre del dramma, quella dove la sua arte, e il suo significato toccano il punto più alto.

E' l'attesa del magistrato questo nell'anticamera della Corte, in un silenzio sottolineato dal sussurro tremolante dei violini, punteggiato da rintocchi di gong che segnano il procedere delle ore. Di tanto in tanto dei passi si avvicinano, ma non è il censore, sono custodi che attraversano indaffarati la sala e sembrano non accorgersi nemmeno del visitatore. Il magistrato freme sulla sedia, scatta in piedi per scrutare se nessuno arrivi dalla lontananza dei corridoi, cammina impaziente in su e in giù, siede di nuovo scoraggiato in un altro angolo dell'anticamera. Non saprei dire quanto duri in realtà la scena, ma sembra un'eternità tra le cortine violacee che panneggiano la sala, illuminate da una luce fioca, si accumula in maniera insopportabile il peso disumano di tutte le anticamere dietro cui il burocratismo si trincera distraccardosi dalla vita degli uomini. Alla fine il censore compare, circondato da una coorte di scherani. E' furibondo, cosa vuole l'importuno a quell'ora? Il magistrato espone la ragione della visita, e il superiore non crede alle proprie orecchie. Chi sono i due condannati per darsene tanto pensiero? Perchè turbare il corso normale della giurisdizione? Nessun vantaggio ne può venire all'autorità, soltanto dei fastidi e una diminuzione di prestigio. Ma il magistrato non si perde d'animo, ed il censore, per levarselo d'attorno, lo autorizza a sospendere l'esecuzione e a svolgere lui nuove indagini, alla condizione però che, se entro tre giorni non avrà trovato il vero colpevole, perderà il posto e verrà mandato in esilio.

Lo spettacolo ci riporta allora nella stanza del delitto, assistiamo al sopralluogo che il magistrato ed i suoi assistenti vi conducono in cerca di una pista. Un'altra scena magistrale. Immaginate uno Sherlock Holmes nei paludamenti della Cina dei Ming, alle prese con le mute pareti e il mobilio squallido della stanza deserta, la mimica misurata e sottile della intelligenza che tenta di fare luce nelle tenebre, ma, al disotto di questa apparente freddezza logica da dramma poliziesco, la carica del dilemma morale su cui la vicenda è ormai imperniata. Non si tratta soltanto di trovare o non trovare il bandolo di un delitto, di salvare o di non salvare due innocenti, si tratta di decidere se l'iniziativa e il coraggio dell'onestà valgano o non valgano il gioco. La tecnica allusiva del teatro classico cinese, la recitazione con cui gli attori riescono a dare corpo a oggetti inesistenti, hanno qui effetti di una drammaticità stupenda come quando, frugando sotto i mobili, gli investigatori ne fanno uscire nuvoli invisibili di polvere, e quella polvere che, senza esserci, entra negli occhi e nella bocca dei personaggi, anche lo spettatore se la sente addosso come il velo ostinato della menzogna. Sembra fino all'ultimo che la stanza voglia rimanere chiusa nel suo segreto, ma ecco che uno degli assistenti scopre alla fine sotto il letto una cocca di capelli strappata all'assassino nella zuffa e un dado da gioco che gli cadde di tasca. L'orchestra, che durante l'indagine non aveva mandato altro che uno strimpello soffocato di chitarre, scoppia esultante a cantare con tutti gli strumenti. L'opera corre ora verso il suo felice scioglimento, e nella scena in cui il magistrato, travestito da indovino, mette in trappola il malvivente che a poco a poco si tradisce, lo spettacolo può permettersi di assumere quasi un'andatura divertita da balletto.

Il mistificatore

La polemica contro il conformismo si era del resto già affacciata alle ribalte di Pechino prima che vi giungesse la vecchia opera del Cekiang. Nel Festival del teatro moderno, che ha preceduto di poco quello dell'opera classica regionale, la novità più discussa è stata una commedia di Lao Sce, il noto romanziere di «Ragazzo del risciò», tornato in patria dall'Occidente nel 1949. La commedia, «Nel nord-ovest, verso Sian», si ispira anch'essa a un fatto di cronaca nera, accaduto questo nella Cina d'oggi, appena l'anno scorso. Un piccolo avventuriero, spacciandosi per un veterano delle guerre rivoluzionarie e per un reduce dalla guerra di Corea, con false lettere di presentazione delle autorità centrali e false decorazioni, riuscì per varie settimane a gabbare i funzionari di alcuni sperduti centri della provincia, a farsi dare sussidi, stipendi, incarichi amministrativi. Lao Sce ne ha tratto una satira di costume, della mentalità di certi burocrati periferici, che prendono per oro colato tutto quanto abbia anche solo l'apparenza di venire da Pechino, che considerano definitiva ogni parola scritta sulla carta intestata di un organismo superiore, che si nutrono di «slogans» e sono sempre in attesa di «eroi» e di «modelli» da idolatrare. Lo imbroglione che diventa quasi un simbolo di perfezione rivoluzionaria, grazie alle credenziali false e allo scintillio delle medaglie, alle sue tirate infarcite di parole d'ordine ed ai suoi mirabolanti racconti delle imprese a cui dice di aver preso parte, è la dimostrazione per assurdo degli effetti deleteri di questo costume conformista. Il personaggio più spietatamente caratterizzato è quello di una ragazza piena di attivismo, ma anche di romanticismo piccolo borghese, che cade in estasi alle declamazioni del mistificatore e consente a sposarlo dall'oggi al domani. Quando un giovane, che vuol pensare con la propria testa, comincia a sospettare dell'avventuriero e cerca di mettere gli altri in guardia, la ragazza lo accusa inviperita di «critica distruttiva» e di «sfiducia nel Partito», e gli altri si schieranno con lei.

Questione di fondo

Poteva venirne fuori una specie di «Revisore» cinese, e nei primi due atti la satira va spesso a fondo, il pubblico ha riso e applaudito, mostrando subito di approvare le conclusioni a cui lo indirizzava la commedia. Ma nell'ultimo atto, quando il mistificatore viene finalmente smascherato dalla polizia, Lao Sce è rimasto al disotto del suo impegno, ha avuto forse paura di scandalizzare e si è adagiato in una conclusione di ripiego. I personaggi che si erano resi gli zimbelli dell'avventuriero, nel riconoscere l'errore, trovano solo da dire che «hanno mancato di vigilanza», e l'autore dà per sufficiente questo giudizio. Ed è vero che è mancata la «vigilanza»: non perchè sia mancata, perchè sia potuta mancare, ecco il punto che doveva essere reso esplicito. Non facendolo, Lao Sce oppone agli «slogans» un altro «slogan», richiude a metà la breccia che aveva aperto nel conformismo, e il pubblico ne è restato deluso, il suo applauso finale è stato molto meno caldo. Della delusione lo ha compensato «Quindici filze di monete», con la sua stringente indicazione che la «vigilanza» si fonda sull'iniziativa continua delle coscienze dei cittadini, sul mordente critico e autocritico che è parte essenziale dei loro doveri individuali e sociali. Il premio dato dal Ministero della cultura all'antica opera del Cekiang è stato anche un modo di additaria ad esempio agli autori cinesi d'oggi, perchè si addentrino con minor timidezza a raffigurare la problematica di quei doveri.

FRANCO CALAMANDREI

UNA POCO SERIA COMMEMORAZIONE PIRANDELLIANA

"Liolà,, degradato ad operetta

La discutibile regia di Orazio Costa — Il festival di prosa della Biennale di Venezia insidiato e inficiato da una massiccia e molteplice penetrazione clericale

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

VENEZIA, 30 — Non si può comprendere «Liolà» senza approfondire la moralità ed il costume che originano dal sistema economico della proprietà privata: moralità e costume che in Sicilia identificano con quel culto della «roba», che nell'opera di Giovanni Verga va dal capolavoro «Mastro don Gesualdo» al deteriore «Dal tuo al mio» e raggiunge la più violenta e paradossale espressione nella famosa novella di quel vecchio contadino, Mazzarò, che dopo aver impiegato accanitamente ed avaramente tutta la vita per costruirsi la «roba», la distrugge, come un pazzo, prima di morire, gridando «roba mia, vientime con me!».

«Liolà», che fu la prima grande apertura di Pirandello al teatro e ancora sul terreno naturalistico e si lega alla tradizione siciliana Zio Simone, il vecchio e ricco proprietario di terre, il «Liolà», che si sposa perchè, non avendo dato figli ne la prima ne la seconda moglie, non ha a chi lasciar la sua «roba» si lega a Mazzarò; ma il tema non è portato sul piano paranossalmente drammatico: è risolto in chiave di beffa, che sa, nel tempo stesso, di tradizione novellistica letteraria e di francese pensata. Anche la cugina di zio Simone, zia Croce Azzarella, anche la figlia di lei Tuzza, non hanno in cima ai loro pensieri che la «roba» e poichè la «roba» loro è scarsa agognano a quella dello zio Simone che non ha figli, e pensano che zio Simone si accontenterà anche di un figlio postuccio (un figlio non ancora nato, che Tuzza ha avuto da Liolà), per aver la possibilità di lasciar la roba a lui anzichè farla disperdere nel numeroso parentado (anche questo culto dello accentramento terriero è in Sicilia, anche-troppo!). Ora, quanto diversa è l'idea che, della ragione e dello scopo dei figli hanno i contadini poveri. Lo dice «Liolà», questo ragazzo maschio e vagato che desta segrete corruzioni, che in ogni giovane contadina, tra ragazzate e di fuori, si trasforma in cibo, bisogno di far scomparire il brefotrofio, o in peggior modo, le conseguenze della loro cattolaz one, che Liolà se li prende i bambini, i suoi «tre cardelli» e li detta a crescere a sua madre: da Lui apprendono a cantare e a danzare poi «maschetti, quando cresceranno, lei lo sa — dice Liolà a zia Croce — per la campagna, quante più braccia ci ha più ricchi siamo». Da questa diversa concezione della ricchezza e della funzione dei figli, ha corso la vicenda di «Liolà».

Nel 1916 quando fu data la prima volta, «Liolà» non piacque. «Per il pubblico — scrisse Gramsci la sera dell'aprile del '17, in cui la commedia fu data a Torino — ci voleva il sangue o il matrimonio» e poichè «Liolà» non finiva secondo gli schemi teatrali, il pubblico non applaudì.

Oggi, non v'è nessuno in Italia che non riconosca in «Liolà» una delle maggiori opere di Pirandello. Assai noto è il giudizio dato da Gramsci nell'occasione a cui ho accennato; e perciò non occorre riportarlo.

Quest'opera profana e pagana è stata — con una scandalosa profanazione, sabbiata per commemorazione pirandelliana — completamente snaturata, sterilizzata e deformata dalla regia di Orazio Costa.

E' facile rendersi conto delle ragioni di questa profanazione per chi conosca l'ideologia spiritualistica di questo pur valoroso regista, per chi ricordi che, qualche mese fa, fu proibita a Ferrara da quell'arcivescovo, una crociata contro la «Moscheta» del Ruzzante; per chi sappia che nelle due recite della «Moscheta», destinate a Venezia una sola fu fatta, poichè avevano previsto nel giorno destinato alla seconda recita, si preferì rimborsare gli spettatori, anzichè rinviare la recita stessa all'indomani; per chi sappia ancora che nel quadro delle manifestazioni della Biennale è una vera rappresentazione «Laudes evangeliorum» allestita da una compagnia universitaria, e che, contemporaneamente, una altra rappresentazione sacra «Il Nazareno» è data in campo San Zaccaria da una compagnia di filodrammatici, a cura di un «ente dello spettacolo», non meglio identificato, il quale pare abbia ricevuto tre milioni dall'ufficio turistico del comune di Venezia.

«Liolà» è diventato, nelle mani del Costa, un'operettina con i tamburelli, con cesti che capovolti, scoprono le frutta e altri trucchetti da rivista, ed, in genere con un fondore non solo convenzionale ma fasullo.

Il tenore (anzi, il tenore comico) era il povero Giorgio De Lullo. Ma nel De Lullo bisogna dire che, quante volte passava dal ruolo di tenore comico a quello di attore drammatico, egli è stato bravissimo. Magnifici sono stati Sergio Tofano che, non nuovo alla parte di zio Simone, ne ha reso tutta l'ambiguità e la Wanda Capodaglio. Se però Tofano è salvato da obblighi operettistici, la povera Capodaglio ha dovuto eseguire la «danza della scopa» (dicono, cioè, la giaccialla alla che zia Croce dopo la drammatica scoperta «si mette a rassettare sotto la tettoia, farnetticando»), il regista le ha fatto fare un giro a suon di musica, con evoluzioni della scopa!

Molto, proprio molto, brava la Rossella Falk nella parte della sorbita Tuzza; e brava pure Fulvia Mammi (Mita). Le altre attrici, la Polverosi, la Valeri, l'Alcini (vogliamo porre l'accento su quest'ultima, ricca di qualità veramente notevoli), l'Andreini, la D'Argenzio, la Galvani. La scena di Virgilio Marchi è molto bella sarebbe stata degna di una Sicilia vera. Non ci hanno incantato le musiche di Roman Vlad e quanto alle coreografie di Raja Gerosci, apprezziamo lo sforzo, che le avrebbe reso molto di più nella sede propria e cioè in una compagnia di rivista.

GIULIO TREVISANI