

Don Chisciotte in un'incisione di Dorá. Sotto, lo scrittore argentino Ernesto Sabato

Spettacoli

Questo che pubblichiamo è il discorso tenuto da Ernesto Sabato a Madrid riscuotendo, nei giorni scorsi, il Premio Cervantes.

SAPEVA Cervantes di scrivere un'opera trascendentale? No, certamente, quando cominciò a scriverla. Un ingegnere conosce già ciò che diventerà il ponte che ha calcolato nei suoi progetti; però non si può calcolare una grande invenzione, perché non si costruisce unicamente con le ragioni del cervello, quelle che servono per dimostrare teoremi, bensì anche — e soprattutto — con ciò che Pascal chiamava «les raisons du coeur», le incomprensibili e contraddittorie verità del cuore. Dostoevski si propone di scrivere un'opuscolo sul problema dell'«collo» e ne uscì «Dello e castigo». Cervantes voleva scrivere una divertente parodia dei romanzi cavallereschi e finì per creare una delle più commoventi parabole sull'esistenza, una patetica e malinconica testimonianza della condizione umana, un ambiguo mito sullo scontro delle illusioni con la realtà e sulla lotta per la sopravvivenza che questo scontro produce. Questo non lo sapeva quando cominciò la sua impresa, non lo poteva sapere neanche con la sua prodigiosa intelligenza, perché il cuore non si può misurare col cervello; ne prese coscienza man mano che avanzava, secondo gli avvenimenti imprevedibili e i personaggi, che andavano molto a dritta o a sinistra in direzioni dal prestabilito. E forse non lo seppe mai del tutto, neppure dopo aver terminato la grande avventura, come mai siamo in grado di decifrare compiutamente il significato dei nostri propri sogni; perché tutte le spiegazioni che la ragione ricerca sono impotenti, perché il sogno è irriducibile ai puri concetti, perché il sogno è una ontologia, una rivelazione di quell'oscura realtà dell'inconscio nell'unica forma in cui si può esprimere. Da qui tutte le interpretazioni che si fanno di uno stesso sogno, a seconda delle epoche e delle teorie che si utilizzano, e da qui, e per gli stessi motivi, le diverse e persino contrastanti letture di una invenzione profonda come quella del Don Chisciotte. Se non fosse qualcosa di più di una satira di un roman-



«Cervantes sapeva di scrivere un'opera trascendentale? No. Un ingegnere conosce ciò che diventerà un ponte che ha progettato: le ragioni del cervello sono calcolabili ma non si possono misurare quelle del cuore»

Sognando don Chisciotte

di ERNESTO SABATO

zo cavalleresco, non sarebbe durato a lungo quando queste narrazioni erano già dimenticate e mancate di una minima validità. E neppure si spiegherebbe perché questa preziosa satira, oltre a farci ridere, ci stringe la gola. Tutti comprendiamo che le sue avventure sono grottesche e contemporaneamente intuiamo che il creatore non aveva previ-

sto, o cambiano le loro attribuzioni a seconda di come si sviluppano, nella misura in cui l'azione avanza. Niente di più sensato di Don Chisciotte quando consiglia a Sancho come governare la sua isola, e niente di più donchisciotesco di Sancho quando crede in questa isola. Lo scrittore esperto sa che questo fenomeno è inevitabile e che deve essere modestamente

contrastato, perché è ciò che assicura una autentica vita alle sue creature. Non si deve sopprimere per vivere sulla carta e per essere inventati da autore, siano privi di libero arbitrio, che sono burattini con i quali lo scrittore può fare ciò che vuole. Al contrario, l'artista si sente di fronte al suo personaggio tanto incuriosito come davanti ad un essere in carne ed ossa, un

zionalismo di Sartre e Camus. Per il grande scrittore argentino la letteratura non deve divertire, bensì cercare di «inquietare». La narrazione è uno strumento di ricerca metafisica. In un'intervista ricordava: «È evidente che la letteratura è un linguaggio più vicino al sogno ed al mito, è una ontologia, una rivelazione della realtà, di tutta la realtà: non solo di quella esteriore, non solo del razionale. Realtà infinitamente complessa, senza dubbio impregnata di ciò che è obiettivo, ma che conserva con quello una relazione sottile, intricata e persino contraddittoria».



Giannantonio Orighi

è importante, perché di solito i nani del cinema fraternizzano con i bambini, e così i mostri. Ma Vigo non accettava commissioni di alcun genere tra chi era da una parte della barricata e chi dall'altra, tra chi umiliava e chi era umiliato; e non faceva eccezioni di statura. Come si poteva accettare un film così nobile? È chiaro, bollando di «antifrancesi». In questo modo fu bloccato per dodici anni. «Dovette aspettare la Liberazione per essere liberato», scrisse infatti Claude Aveline.

L'Age d'Or di Buñuel dovette aspettare anche di più, perché alle sue disadattate esordite si aggiunse a un certo punto una questione di diritti legali, a complicare ulteriormente le cose. Nell'atmosfera dell'avanguardia francese il primo film *Un chien andalou*, realizzato con Salvador Dalí, era piaciuto a un tipo come Jean Vigo ma anche agli esteti e agli snob, il che costrinse Buñuel a una seconda e più inequivocabile opera, dalla quale lo stesso Dalí, che d'altronde non aveva fatto quasi niente, si affrettò a togliere la firma. Oggi *L'Age d'Or* è accettato unanimemente come un classico. Ma allora?

Provvisoriamente di regolare permesso di censura, nell'autunno 1930 veniva proiettato, come il precedente, allo Studio 28, allorché la stampa di destra insorse a gran voce, chiedendone la proibizione. Al grido di «morte ai giudei!» e «vediamo se ci sono ancora dei cristiani in Francia!», la Lega dei patrioti, la Lega antiebraica, la Gioventù cattolica, i *Camelots du Roi* e altre associazioni clericali e fasciste spedirono i loro commandos al locale e, la sera del 5 dicembre, riuscirono a devastarlo. Dal canto suo il prefetto Chiappe, un fior di reazionario per di più incitato a far piazza pulita dalla prosa squillante del Figaro, l'organico magno della borghesia («voi lo potete, voi lo dovete»), si fece forza del saccheggio avvenuto e, pochi giorni dopo, vietava ufficialmente il film e ne sequestrava le copie. Vent'anni sarebbero passati prima che Buñuel potesse ancora affac-

ciarsi nell'arengo artistico internazionale con *Los olvidados* provenienti dal Messico. Trentatré, prima che nel *Diario di una cameriera* potesse regolare i conti alla sua maniera. Protagonista negativo era l'uomo d'ordine stupratore e assassino, che nell'ultima sarcastica inquadratura, mentre si addassavano le nubi della prossima guerra mondiale, gridava: viva Chiappe!

Ma ecco altri titoli dell'avanguardia storica. *La souriante Madame Beudet* di Germaine Dulac, che nel 1923 era già un film femminista e come tale, messo alla gogna. *Ménilmontant*, autentico poemetto lirico di Dimitri Kirsanoff ex Kirsanov, russo esule e nostalgico, il quale nel 1925 anticipava di un decennio il realismo poetico francese che lo avrebbe regolarmente emarginato. E, ancora del meraviglioso Vigo, *A propos de Nice*, la cui bandiera (il punto di vista documentario) innalzata nel 1930 sarebbe stata nuovamente inalberata da Manoel de Oliveira cinquantatré anni dopo.

La maledizione della società repressiva colpiva ancora, colpiva incessantemente. Ne fecero le spese una commedia assurda e divertentissima, *L'Affaire est dans le sac* dei fratelli Frévert (Pierre il regista, Jacques il futuro sceneggiatore di Carné) che nel 1932 già annunciava l'*nonsense* di *Helzapoppin* (1941). L'eroticismo naturalistico di Estasi del boemo Machaly, che nel 1934 scandalizzò la Mostra di Venezia, e fu poi proibito in Italia, per via di una donna nuda (la futura Hedy Lamarr) nel fiume o nel bosco. L'audace ma tenerissima confessione di Jean Genêt, un «maledetto» per antonomasia, in *Un chant d'amour*, che da quando fu girato (1950) si è visto assai raramente (anche nei cineclub), perché il desiderio omosessuale che vi è espresso supera le mura della prigione, così come l'amour fou dei surrealisti oltrepassava, nello spazio come nel tempo, ogni baluardo del potere, ogni ipocrisia di una morale potestà. Qualche volta, curiosamente ma

non del tutto misteriosamente, l'opposizione veniva anche dall'interno dell'opera stessa, della sua gestazione, della sua storia. Ecco Antonin Artaud prendersela ferocemente con la Dulac, che con *La coquille et le clergymen*, del 1927, avrebbe tradito il suo testo surrealista, ma forse ebbe soltanto il merito di non avere assunto lui come autore principale. Ecco André Malraux, diventato ministro della Cultura di De Gaulle, disconoscere il suo unico e stupendo film, *Espoir*, sull'aviazione repubblicana nella guerra di Spagna, semplicemente perché allora risentiva, del resto magistralmente, la lezione dei cineasti rivoluzionari sovietici, e perché nel 1939 prevedeva al neorealismo italiano, divenuto anch'esso, nel frattempo, tabù.

Moite opere prime, in questa panoramica di grandi talenti. Opere che, aprendo vie nuove, battendo sentieri ignoti, alimentavano preoccupazioni nell'establishment e attorno al 1960 venivano contrastate in quanto si inserivano in movimenti comunque critici o alternativi. È il caso del documentario *Terminus* che in Gran Bretagna fece conoscere John Schlesinger ma quando già si sperava, negli ambienti retrivi, che il Free Cinema stesse per finire. E anche del cortometraggio di un quarto d'ora di Roman Polanski, *Due uomini e un armadio e il grasso e il magro*, che svelavano un disagio esistenziale alla Beckett, del quale in Polonia si sarebbe fatto volentieri a meno.

Chi ha ammirato oggi, magari per la prima volta, i quindici titoli della rassegna, può anche stupirsi della cecità o della violenza con cui furono a suo tempo aggrediti. Prendiamo *Zéro de conduite* che il geniale Jean Vigo realizzò nel 1933, un anno prima di morire ancor giovanissimo, sui ricordi della propria infanzia orfana d'anarchico in poveri collegi della provincia francese. È il prototipo di molti film sulla rivolta giovanile e studentesca, ma è rimasto il più grande di tutti: i quattrecento colpi di Truffaut, i «...» di Lindsay Anderson sbiadiscono al confronto. La protesta di Vigo era sì poetica, deformata, grottesca, ma immersa nella condizione umana (in primo luogo dell'età più infelice) di una società divisa in classi che non erano proprio le classi della scuola. I sogni dei fanciulli non erano una «scritta bianca» o un «palloncino rosso», come sarebbero potuti diventare nel film al rosolio del povero Lamorisse (per dire di un altro poeta). Erano l'abbattimento dell'untuosità e dell'ingiustizia, e la rivolta sul tetto alla luce del sole. In *Zéro de conduite* il lettore del convitto è un nano, ed è il più detestato dai bambini. La notazione



Hedy Lamarr in una scena di «Estasi»

Vigo, Buñuel, Polanski: 15 film «perseguitati», in rassegna, raccontano la storia segreta del cinema

Maledetti vi guarderò

Il «Progetto Venezia» dal 14 luglio

VENEZIA — «Progetto Venezia», la terza mostra internazionale di architettura della Biennale, aprirà il 14 luglio per presentare il più grande concorso progettuale di tutti i tempi. Sono 8 mila gli elaborati di istituti universitari e studi professionali che verranno esaminati dalla giuria (presieduta da Aldo Rossi, con Sandro Benedetti, Claudio D'Amato, Gianfranco Caniggia, Guglielmo De Angelis D'Ossat, Bernard Huet, Rob Krier, Kazuo Ohno, Werner Oechslin, Tiane Ghirardo, Gino Valle).

essere che una volontà propria e che realizza i propri progetti. La cosa curiosa, la ragione ontologica della meraviglia è che questo personaggio è un prolungamento del creatore mentre accade come se una parte del suo essere fosse testimonia dell'altra parte, e testimonia impotente. Questa caratteristica delle grandi invenzioni è proprio quella che le converte in grandi verità. Di un sogno si può dire qualsiasi cosa, meno che sia una menzogna. Mediante ciò che dai tempi antichi si chiama ispirazione, pur senza propositi, lo scrittore riscatta da questo territorio arcaico simboli e miti che infondono verità alle proprie creature e che daranno loro la perennità della specie umana. Lo spirito puro produce idee, e le idee cambiano, perciò Hegel è superiore ad Aristotele. Ma l'Ulisse di Joyce non è superiore all'Ulisse di Omero. I sogni non progrediscono: danno verità immutabili ed assolute. In una lettera ad un amico, Karl Marx manifesta la sua perplessità perché la tragedia di Sofocle continuavano a commuovere, nonostante le società moderne siano così fondamentalmente diverse. Ma accade che gli attributi ultimi della condizione umana non soffrono le vicissitudini della storia. Questi attributi ultimi sono quelli che permettono di scoprire e descrivere i grandi scrittori nelle loro invenzioni. È proprio per questo che Don Chisciotte vale per tutte le epoche e per qualsiasi parte del mondo. Cervantes era profondamente spagnolo, ma nello stesso tempo rivela ed enuncia i misteri dell'anima più validi per tutti gli uomini. Come diceva Kierkegaard, più penetriamo nel nostro cuore, più penetriamo nel cuore di qualsiasi essere umano. Questa condizione di completezza fa sì che sia impossibile giudicare razionalmente il capolavoro di Cervantes. Dolce, abbandonato, ramingo, coraggioso, donchisciotesco Miguel De Cervantes Saavedra, l'uomo che una volta disse che per la libertà, così come per la dignità, si può e si deve rischiare la vita: che emozione sento ora, alla fine della mia esistenza, nell'essere protetto dalla sua generosa e incalcolabile ombra.

Einaudi

Tre grandi ritorni:

ELSA MORANTE LO SCIALLE ANDALUSO

La riscoperta di un libro magico: dodici racconti che toccano tutti i temi dell'arte della Morante. «Gli struzzi», pp. 215, L. 14.000.

LALLA ROMANO TETTO MURATO

Due coppie di amici, isolate dall'inverno dalla guerra, scoprono l'amore della vita. Uno dei libri più intensi e suggestivi di Lalla Romano. «Nuovi Coralli», pp. 157, L. 12.000.

MARGUERITE DURAS UNA DIGA SUL PACIFICO

Il romanzo d'ambiente indocinese che negli anni '50 ha rivelato la Duras. «Nuovi Coralli», pp. 316, L. 15.000.

'O penziero e altre poesie di Eduardo



'O PENZIERO E ALTRE POESIE DI EDUARDO

Un diario in versi 1937-84 che va al cuore delle ragioni profonde dell'uomo. «Gli struzzi», pp. 101-86, L. 7.500.

ESCHILO L'ORESTIADE NELLA TRADUZIONE DI PIER PAOLO PASOLINI

Una grande «interpretazione» pasoliniana in chiave civile e antromantica. «Scrittori tradotti da scrittori», pp. 17-181, L. 9.000.

BRUNO BARILLI IL PASSE DEL MELODRAMMA

Il Barilli musicologo e viaggiatore: Parigi e l'Italia in un gioco di riflessi, assonanze e contrasti. Continua la riscoperta di un protagonista misconosciuto del '900 italiano. «Supercoralli», pp. x+81, L. 26.000.

I RACCONTI DI ISE

A cura di Michele Marra. Per la prima volta in traduzione italiana il raffinato canzoniere d'amore che è uno dei capolavori della letteratura giapponese classica. «Supercoralli», pp. xii+162, L. 20.000.

GEORGES DUMÉZIL GLI DEI SOVRANI DEGLI INDOEUROPEI

I riti, i miti, le idee politico-sociali in quattro grandi culture: l'India vedica, l'Iran, Roma, la Scandinavia. «Paperbacks», pp. xii+240, L. 30.000.

E.T. SALMON IL SANNIO E I SANNTI

La storia del popolo guerriero che contese a Roma la supremazia sull'Italia. «Saggi», pp. xvii+462, L. 50.000.

Successi: NUTO REVELLI L'ANELLO FORTE

Le donne contadine raccontano. Terza edizione. «Gli struzzi», pp. xcv+502, L. 18.000.

SEBASTIANO VASSALLI LA NOTTE DELLA COMETA

Il romanzo-verità su Dino Campana. Seconda edizione. «Supercoralli», pp. 239, L. 18.000.

