

attraverso il clima ritrovato, di aver dato, scenicamente parlando, proprio quel sapore letterario sfuggito, invece, alla celebrata riduzione di Gaston Baty del *Delitto e castigo*. Chissà che questo ritrovato filone, impastato di letteratura e di pensiero, in cui la disperazione, la solitudine, lo scherno e l'amarezza di certi eroi più tipici, ritrovano la loro dimensione, non derivi da un senso anticinematografico della riduzione, così equilibrata proprio in funzione teatrale, senza svolazzi di maniera o giochi improvvisi di proiezioni e di scene simultanee? È stato questo, in fondo, il tratto più interessante della sua riduzione che benchè articolata in ventidue quadri, ha mantenuto un sapore profondamente classico, ha raccolto personaggi e cose, dentro una cornice esemplare, facendo uso del sipario nero, alla fine di ogni scena e legando il tutto con il personaggio del Narratore, Anton Grigoriev, che ritrovava attraverso la sua voce, l'ironia, il commento, la esplicazione, di quegli «étranges événements qui se sont produits dans notre ville de province...».

Albert Camus è stato anche il regista della rappresentazione. Dentro ciascun quadro, scene e costumi avevano un loro fascino, una loro patina antica, suonavano di irrispettosa rivolta contro il modo di intendere il teatro che gioca su effetti scenici e su quei mezzi i quali, forse, sono oramai anche entrati nel patrimonio della messinscena. Sembrava una rappresentazione dell'800; la modernità era nei personaggi, la luce inquieta e vivida di Kirilov quando grida improvviso: «La vie n'est pas bonne. Et l'autre monde n'existe pas! Dieu n'est qu'un fantôme suscité par la peur de la mort et de la souffrance» ha colto l'angolosa prospettiva del personaggio; così Stepan Trofimovich e Nicolas Stavroguin avevano dentro una dimensione umana e una loro verità, pur conservando la matrice del libro. Chatov dice: «J'aime la Russie maintenant, bien que je n'en sois plus digne.. C'est pourquoi je suis triste de son malheur et de mon indignité». La rivolta continua contro Dio, la disperazione profonda, questo senso irriverente verso uomini e cose è la dimensione stessa di un tessuto drammatico, che trova, nella letterarietà delle situazioni, la giustificazione più

viva. Leggere Dostoevski significa, in fondo, interpretare Dostoevski. «I suoi personaggi — scrive ancora Camus — non hanno solamente la statura di personaggi drammatici: ne hanno la condotta, le esplosioni, l'andamento rapido e sconcertante. (Quello che bisogna fare) è cercare, in mezzo a questo mondo enorme, strampalato, ansioso, pieno di scandali e di violenze di non perdere il filo di sofferenze e di tenerezza che rende l'universo di Dostoevski vicino a ciascuno di noi». Ecco perchè Stavroguin, in fondo, ama, si rivolta, si disperava; crede e non crede e odia: «Je hais tout ce qui vit sur la terre et moi-même au premier rang». Ed esprime il suo atto di fede con un atto di distruzione «Si je croyais à quelque chose, je pourrais peut-être me tuer...». E infatti si uccide, concludendo un ciclo che vede il fallimento, la disperazione della ribellione individuale, ma che lascia intendere, in fondo, una forza positiva di quel fermento e di quelle emozioni, una speranza, al di là della notte: «Oui, la Russie sera guérie, un jour...».

L'interpretazione di tutti gli attori ha corrisposto alle intenzioni del regista-autore. Pierre Blanchard ha tenuto il personaggio di Stepan in questa dimensione letteraria e drammatica, ha colto della sua esistenza di idealista il tratto, fondamentalmente, provinciale e ne ha dato una interpretazione efficace. Pierre Vaneck è stato Nicolas Stavroguin e anche in lui verità e finzione si sono fuse, in una ricerca approfondita di umanità dolente.

Come nasce un soggetto cinematografico

Parlare della commedia di Cesare Zavattini *Come nasce un soggetto cinematografico* è un po' come rituffarsi in tutta l'opera dello scrittore, rivedere uno per uno i suoi brevi racconti, rammentare i suoi film, ritrovare in una *summa* drammatica tutti i suoi pregi e tutti i suoi difetti e rivederseli assieme, attraverso la luce precisa che egli ha, senza la mediazione profonda di un regista che riesca a riempire quei vuoti, dando completezza

a quelle strutture, semplicemente ideate. Il cinema difficilmente permette di fare una analisi profonda, sciogliendo gli elementi compositivi di un'opera e, come arte collettiva, difficilmente potrà risolvere il quesito sulla vastità dell'apporto del mondo letterario di Zavattini. Comunque si potrà riconoscere l'elemento propulsore, spesso vitale, di quel suo spirito di rinnovamento che, unito al rinnovamento stesso di un'epoca, ha dato volto ed anima al cinema italiano, con il neorealismo.

Zavattini, dunque, è più uomo di idee che scrittore; e la sua parola è più incentivo per una scoperta di immagini che forma conclusa di una espressione creativa. Leggendo il testo della commedia presentata a chiusura del festival di quest'anno dal Piccolo Teatro della città di Milano, vengono confermati queste premesse e quello stato di disagio che, da spettatore, si è provato di fronte al suo *monologo* sceneggiato.

Il teatro italiano sta ritrovando una sua dimensione letteraria e rompere solo formalmente certi schemi, per rinchiudersi in un gioco di complicate trovate, senza giungere ad uno stile, non è più sufficiente. I giochi imprevedibili o gli scatti tra il realistico e il surreale, che afferrano l'attenzione, ruotando intorno a una sorta di funambolismo critico e moralista, si accettano se d'avanguardia; se conclusi, cioè, in una forma di satira amara o paradossale che incide nel gusto e nella società, con asprezza e con rabbia. La sensazione e lo scandalo sulla platea borghese del 1896, a Parigi, di *Ubu-roi* di Alfred Jarry, con tutta la furia e l'amarezza di dentro, era ben altro che un'esplosione verbale, che un gioco di riflessi lontani, di ambigue prospettive. Il protagonista della commedia di Zavattini — Antonio — è sostanzialmente ambiguo, ha una vocazione conformista con alcuni scatti improvvisi: ma dove finisce il suo gioco di ipocrisia e comincia il suo dramma più vero, è impossibile determinare. Sembra che quel certo gusto di giustificazione a rovescio, tipico di un attendismo morale, oggi di moda, sia colato in questa commedia con il risultato di creare nel pubblico interpretazioni a sorpresa. In linea generale comunque il racconto di Zavattini appare articolarsi così. Antonio, ricco

sceneggiatore, ha momenti improvvisi di anti-conformismo, ma all'atto pratico accetta quanto censura e produttore gli dettano. Per questo accenna a certi temi di maggiore coraggio e subito dopo è disposto ad allontanarsene, per non urtare le ragioni intoccabili. Ma chi è questo Antonio? Quale forza umiliata, quale disperata rinuncia si nasconde dentro il suo cuore? La commedia ha l'andamento di un gioco; le immagini schizzano via a Zavattini come le parole in libertà di cui fa sfoggio ogni tanto (*Barambaraaa, ubiubiubini... barambaraaa*); le trovate divertenti, come l'uomo, che gonfiando palloncini, vola via restando attaccato ad uno troppo gonfiato; o la descrizione di uno sciopero, deciso dagli operai, lanciando una monetina per aria o il dialoghetto al falso cimitero dove i morti scappano, preferendo la vita... tutto questo non è sufficiente per determinare un carattere o una struttura, per dimensionare una ironia di commedia allusiva.

C'è, ad un certo punto, una notizia di cronaca (il signor N.B., della Lomellina, girava da alcuni giorni con la sua automobile la nostra provincia, alla ricerca di una persona disposta a vendergli un occhio. Pare che finalmente ieri sera abbia incontrato tale Giacomo N. il quale, versando in disagiate condizioni economiche, non sarebbe alieno dal prendere in considerazione l'offerta...) e subito Antonio intravede la possibilità di uno spunto efficace per un soggetto drammatico. È il momento centrale della commedia: censura e produzione vorrebbero limitare questa sua ricerca, di approfondire il caso per ritrovarne una tematica umana, disperata e realistica. Antonio resiste, come può, contro i ricatti, contro le blandizie. Il censore gli dice, polemizzando con la impostazione di Antonio: «la tua interpretazione della vita è schematica...». Il vero conflitto, verso la fine del primo tempo, sembra così delinearsi. Antonio è più forte: pensa che il personaggio Giacomo N., una volta accettato di vendere l'occhio per disperazione, e preso l'anticipo in denari, si ribelli, senta l'impossibilità di privarsi di una parte di sé, acquisti coscienza e, insomma, rifiuti l'assurdo contratto. La forza della verità vince sul patteggiamento meschino e Antonio

ritorna alla sua vecchia, povera casa di periferia convinto che è meglio la libertà che una ricchezza senza prospettive. « Nella mia vecchia casa me ne vo / con il mio cuore la rallegrerò », la canzone dà un tono di ballata alla rappresentazione e una eco clairiana sembra avvertirsi sulla scena. Ma è un attimo. La seconda parte è tutta infiorata di confuse aspirazioni anarchiche di disprezzo per il mondo degli umili (« devo riconoscerlo, è più facile vivere con l'idea dell'uomo invece che con l'uomo. Le idee non puzzano... »). C'è inoltre un suicidio immaginato in un cinema, davanti ad una platea piena di gente; c'è un colloquio al cimitero in cui si vorrebbe mettere in discussione l'esistenza di Dio; c'è un ritorno alla

vita e un finale a sorpresa: su un telone appare, in technicolor, la conclusione del film realizzato da Antonio, proprio come produttore e censore volevano. E il soggettista, tornato a scrivere, è ripreso dal conformismo e dal compromesso per i quali — è evidente — aveva vocazione. Non c'è dramma dunque, non c'è soluzione e neanche quella furia distruttiva che giustifichi lo stile sciatto con cui è scritto, lo stile *illetterario*. La regia di Puecher, invece di alleviare i difetti, li ha sottolineati ricorrendo a scene trasparenti, vagamente di stile tra l'espressionista e il *liberty* e fidando troppo sulla recitazione — peraltro buona ma insufficiente a farne un personaggio — di Tino Buazzelli.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Opere liriche per la televisione

Là dove attendevamo con ansia risposte più o meno esaurienti, nuovi interrogativi sono sorti imperiosi e preoccupanti: la crisi del teatro lirico abbiamo visto purtroppo che si ripropone di colpo anche quando il palcoscenico si trasferisce nello schermo cinematografico o in quello televisivo. I librettisti e i compositori che si perdono in una dialettica sterile, quando occorrerebbero fatti nuovi per salvare l'opera lirica, ci riportano ai teologi di Bisanzio che discutevano sul sesso degli angeli mentre l'impero scricchiolante paurosamente sotto il peso delle invasioni orientali abbisognava non già di parole ma di fatti. A volte ci chiediamo se la nostra impressione non sia per caso troppo pessimista e se il nostro atteggiamento più che a quello di Catone non finisca per somigliare a quello di Cassandra, e puntiamo con rinnovata speranza verso le opere che si preannunziano nuove, intenti a cogliere qualche segno di una vita diversa da quella che oggi conduciamo. Par-

timo per Salisburgo spinti dalla fiducia nell'incontro atteso, ed invece dopo avere ascoltato quattordici opere presentate da dieci Televisioni europee al concorso bandito dalla città austriaca tornammo delusi, con la sensazione di aver perduto inutilmente il nostro tempo.

Un concorso per un'opera televisiva pensavamo avrebbe indotto gli autori ad uscire dagli schemi del melodramma e del balletto per tentare strade capaci di portare la vicenda e la musica a soddisfare le esigenze della tecnica televisiva; ed invece abbiamo passato in rassegna quattordici opere nate per il palcoscenico e contenute forzatamente, per la circostanza, nei limiti ridotti del teleschermo, alterate dalle prospettive precipitose del quadro televisivo, e dalle limitate possibilità degli altoparlanti. Gli autori non hanno voluto o saputo impegnarsi ed hanno scritto con l'occhio e lo spirito tesi al teatro. Niente di male, naturalmente, se il teatro ne avesse ricevuto un apporto tanto necessario, male anzi malissimo visto che, come il Teatro, anche la Televisione è rimasta a bocca asciutta.