

11 canti: *Canto della banchina, Canto del Lager, Canto dell'altalena, Canto della possibilità del sopravvivere, Canto della fine di Lili Tofler, Canto dell'Untercharführer Stark, Canto della Parete Nera, Canto del fenolo, Canto del Bunkerblock, Canto del Zyklon B, Canto dei forni*. Ha parlato con la voce dei testimoni disperdendo ogni emozione retorica, cercando di raggiungere, attraverso il distacco, solo la verità. « Dei 9 milioni e 600 mila perseguitati / abitanti nei territori / occupati dai loro persecutori / 6 milioni sono spariti / ed è da pensare / che la maggior parte di essi / fu annientata deliberatamente / Chi non fu fucilato massacrato / torturato a morte / gasato / morì di fatica / di fame di contagio di miseria / Solo in questo lager / furono assassinate / più di 3 milioni di persone / Ma per calcolare il totale / delle vittime inermi / di quella guerra di sterminio / dobbiamo aggiungere ai 6 milioni / di morti per ragioni razziali / 3 milioni di prigionieri di guerra sovietici / fucilati e morti di fame / più 10 milioni di civili / morti nei paesi occupati / ». La voce del testimone agghiaccia per la sua implacabile verità.

La tragedia del nostro tempo è l'indifferenza alle cose; Weiss riportando le voci dei partecipi — vittime o carnefici — oggi inseriti nella società, ha voluto gridare la sua ribellione al silenzio. « Oggi / che la nostra nazione ha di nuovo raggiunto / una posizione eminente / — conclude la voce dell'imputato n. 1 — dovremmo occuparci di altre cose / piuttosto che di accuse / che da tempo si sarebbero dovute considerare / cadute in prescrizione ». Contro questo silenzio Weiss ha

inteso reagire, contro l'idea stessa di una « caduta in prescrizione » ha voluto comporre questo canto agli immemori.

Il rinnovamento dello spettacolo teatrale, di cui si scriveva all'inizio, è nella tessitura stessa del testo; nel collegamento tra le voci, i gesti, tra la tragedia individuale e quella collettiva. L'allestimento della versione italiana diretto da Virginio Puecher ha tenuto conto di questa frantumazione, risolvendo, forse alquanto meccanicamente, la doppia possibilità di lettura dell'oratorio, con l'ausilio del filmato e della ripresa diretta attraverso la televisione a circuito chiuso. Non conoscendo le altre edizioni (*) non si potrà fare qui un confronto: c'è solo da rilevare che da un punto di vista di lettura popolare il dramma di Weiss ha guadagnato in intensità proprio là dove una maggiore concentrazione critica avrebbe potuto risolvere con maggiore incisività, le fasi del dramma, che restano a parer nostro: questo senso di sgomento per l'abitudine dei gesti nei carnefici e l'inquietudine per la smemoratezza del nostro tempo, questa indifferente ricerca del silenzio cui tutto — civiltà, benessere, tranquillità — sembra tendere.

Gli interpreti hanno dato tutti valido contributo da Giancarlo Sbragia a Milly, da Edda Albertini a Giulio Girola. Le musiche, con funzione di contrappunto, erano di Luigi Nono.

EDOARDO BRUNO

(*) *L'istruttoria* è stata rappresentata a Londra, Parigi, Stoccolma e New York.

CINEMA

Engagement pas mort

Da ventidue anni è finita la seconda guerra mondiale e a chi ci s'è trovato pare un giorno: forse perché le speranze sono dure a morire. Ma

se c'è un segno che dà la misura di quanto tempo sia trascorso, lo si può ravvisare nel mutamento totale che cinema e letteratura, queste due siamesi in sempre più stretto processo di simbiosi, hanno registrato. *Où sont les neiges d'antan?* Vent'anni fa

queste nevi turbinavano con romanzi e pellicole della resistenza, opere « impegnate » fino al collo, che parlavano in nome di una collettività avida di rese di conti. Mentre si leggeva ancora *Per chi suona la campana* e il moribondo Pavese conosceva un successo senza contrasti, Einaudi sfornava i « Gettoni Vittoriniani » dove apparivano giovani e valenti scrittori, ognuno ansioso di raccontare le proprie avventure di resistente e partigiano. Intanto, sulla scia di *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciucchià*, tutto un repertorio di films e filmetti insisteva rinfocolando il bruciore delle sciagure e crudeltà di cui il pubblico ancor soffriva le conseguenze. Sembrava che non fosse lecito leggere o vedere altro.

Quando, di lì a poco, le nevi si sciolsero, il sole illuminò un terreno scabro e tutto buche, veri nidi di vespe dove brulicavano colonie di problemi filosofici e ideologici. Erano i problemi del *nouveau roman* e della *nouvelle vague*, dei *beatnik*, degli *angry young men*. Più che alla solidarietà e alla sorte degli uomini, si guardava all'uomo chiuso nel suo sacco di dubbi, e di alienazioni; e alle cose immobili che il suo occhio percepiva. Non occorre citare nome ed esempi per indicare l'inizio di questa era, ci siamo ancora e sempre più profondamente dentro, in una gara di conformismo alla rovescia che ha leggi intimidatorie e non accetta che il dibattito e la ricerca dissacrante. Né è il caso di fermarsi sulle scelte operate dalla letteratura per adeguarsi al sistema, esse hanno perfezionato il disimpegno e condotto ai laboratori delle avanguardie. Quanto al cinema, dotato di mezzi straordinariamente più vibranti e duttili, non c'è da stupire che le sue opere di punta si sien prestate ad azioni di avanscoperta rifluendo sulla narrativa e, soprattutto, sul teatro.

Tanto più sorprendente e, in certo senso, anacronistico, l'ultimo film di Alain Resnais, un regista che in fatto di cinema sperimentale ha dato prove di originalità e talento: basti rammentare che dopo *Hiroshima*, « impegnato » a metà, egli espose fra i primi il disimpegno dell'alienazione e le visioni dell'inconscio: creature, natura, oggetti

ridotti a lucide ombre, travagliati dalla pena di non esistere. Ebbene, oggi con il suo *La guerre est finie* lo vediamo recuperare, sia pure in chiave di memoria, un tema ormai desueto e quasi sepolto nella leggenda. Trent'anni sono passati dalla guerra di Spagna: i suoi protagonisti rimasti in vita, vegetano in esilio a Parigi, in figura di piccoli borghesi. Ma sotto questo aspetto anagrafico non hanno abbandonato la lotta e seguitano a combattere cospirando pericolosamente, passando e ripassando con passaporti falsi le frontiere tra Francia e Spagna, ostinati a promuovere movimenti rivoluzionari che regolarmente abortiscono e assottigliano le loro file. In fondo all'animo non credono all'efficienza delle loro azioni, ma vogliono crederci perché non hanno altra ragione di vita. Con mano espertissima Resnais alterna e mescola i tempi: episodi realistici, ricordi, ipotesi, presentimenti si succedono in rapide sequenze legate da un contrappunto rigoroso e da un parlato estremamente scarno. E tuttavia da un contesto così asciutto, così privo di concessioni espressive, si determina un clima estremamente malinconico che è la vera sostanza, l'intenzione di tutto il film. Il militante — Yves Montand, ottimo primattore — non è né un eroe né un martire, unicamente occupato a scommettere se lo prenderanno oggi o domani, a leggere negli occhi del poliziotto la sua sorte di topo destinato alla cattura, ma lasciato correre per puro divertimento. Cammina, prende il treno, ne discende secondo la vecchia tattica cospirativa che reggerà finché reggerà, mentre indovina che il compagno che doveva incontrare è già spacciato e fra poco toccherà a lui. Riesce a scappare, è di nuovo a Parigi, fra vecchi rivoluzionari tenuti d'occhio, in realtà già inseriti nel costume mediocre della nuova patria. Nel giro di questi contatti gli capita un'avventura amorosa con la giovanissima figlia di chi gli ha prestato il passaporto: ed è da questo accidente che gli si rivela quanto i ragazzi di oggi differiscano dai suoi compagni e da lui, essi vanno per le spicce, portando a spasso bombe e tritolo. Fa appena in tempo a neutralizzare l'ordigno, ma è stanco, ha già deciso

che è tempo di smetterla coi rischi inutili, non ha più fede e accetta di ritirarsi a vita privata insieme alla donna con cui vive: un altro agitatore lo sostituirà partendo per una ennesima missione in Spagna. Sennonché giunge notizia che costui è stato preso e non c'è rimedio, non può sottrarsi a quel che lo aspetta, una partenza senza ritorno.

Un dramma verosimile, forse un dramma autentico, grigio, senza *suspense* né colpi di scena spettacolari, cronaca di ieri che vive in sordina e ogni tanto riappare, accolta dai più come elemento di disturbo: la civiltà tecnologica prescrive il disimpegno. « La società stabilita sembra temere i contenuti sovversivi della memoria ». La frase è di Marcuse.

Il negozio al Corso

Se per i vecchi rivoluzionari antifranchisti la guerra non è finita, quella che fra il '40 e il '50 prostrò l'Europa non è spenta nel ricordo di Jan Kadar e Elmar Klos, autori del film *Il negozio al Corso*, in ritardo esposto sui nostri schermi. Resta a vedere se i ventenni di oggi, immuni da quei traumi e tutti presi nel vischio delle ricerche sperimentali, siano sensibili ai richiami di una storia senza sbocco sul futuro e che il tempo non ha ancora patinato, pur consumandola aspramente.

Che l'azione di questa pellicola sia situata in Cecoslovacchia, cioè oltre cortina, potrebbe tuttavia esser di conforto a chi spera in una solidarietà senza barriere fra le vittime di qualsivoglia crudeltà: tale, pensiamo, la reazione del pubblico che conta, non quello delle « mostre » e dei festival ma quello indiscriminante e indiscriminato delle platee, che sa anche riconoscere la novità di un linguaggio cinematografico, senza definirlo « scoperta », come oggi si usa con termine goffamente parascientifico.

Per la verità, *Il negozio al Corso* non sembra tecnicamente superato per il fatto che le preoccupazioni dei registi non sono unicamente strutturali

e formali ma affrontano contenuti altamente drammatici senza escludere quel tanto di patetico che un tema di estrema tensione coinvolge. Due protagonisti: una vecchia ebrea un po' svanita, proprietaria di una squallida merceria di paese, e un falegname, « ariano » senza saper d'esserlo, piuttosto impacciato ma di coscienza integra. Il tempo è il '42, il luogo un paesino ceco di costumi vecchioti, invaso dai nazisti e dai loro collaboratori indigeni. Per la discriminazione razziale al falegname, istintivamente antinazi, viene offerta la gestione della merceria: una beffa giacché essa non rende un quattrino e la proprietaria vive delle segrete sovvenzioni della comunità israelitica. Il poveraccio non osa rifiutare e neppure mettere al corrente la merciaia, una specie di figura biblica devota alla legge mosaica, che gli oppone in tutta innocenza e gentilezza, la sua volontà di non capire il provvedimento. Per non turbarla, il rabbino corrisponderà al nuovo gestore uno stipendio mensile di commesso, si stabilisce così un modus vivendi che mette a tacere l'avidità moglie del falegname e offre a costui il conforto di sottrarsi all'odiosa sopraffazione prestandosi a un'opera pietosa. Ma sopravviene l'ordine di deportazione per tutti gli ebrei del paese e poiché il nome della vecchia non figura nell'elenco dei deportandi, l'uomo si trova a dover scegliere fra il rischio di non denunciarla finendo al muro come « ebreo bianco » e l'orrore di consegnarla. La lotta interiore giustifica la sua violenza contro di lei che si ostina a non capire e lo crede pazzo, finché, cessato il tormentoso appello in piazza, compiuto l'esodo, nel tremendo silenzio che gli succede egli spinge brutalmente la donna in un nascondiglio, la fa cadere in malo modo e ne provoca la morte. Nel crollo di ogni alternativa vitale non gli rimane che il suicidio.

Questa, pressappoco, la vicenda che così raccontata risulta grossolanamente realistica. Nel testo essa procede in un clima soffocato, per passaggi delicatissimi che, per chi abbia la fortuna di rammentarla, rievocano l'alta poesia di un antico film, *Due Mondi* di Dupont. È il clima quoti-