

GIOVANNI CATTANEI

TEATRO e CINEMA,
oggi e domani

ACCADEMIA URBENSE
OVADA

GIOVANNI CATTANEI

TEATRO e CINEMA,
oggi e domani

(Conversazione tenuta in Ovada
il 10 Maggio 1960)



ACCADEMIA URBENSE
OVADA

Se uno storico della nostra epoca si trovasse, domani, a ricostruire questa nostra età di contrasti e d'innovazioni solo attraverso le cronache dei giornali, probabilmente sarebbe tentato di dare una definizione: la prima metà del Novecento è stata l'epoca degli attori.

Cinema, teatro, la radio prima, e poi la televisione senz'altro hanno notevolmente propagandato in seno alla vita pubblica questo prodotto incantevole per suggestione e per risonanze, le molteplici risonanze di cui esso può godere nella nostra ben disposta psicologia, ma senza dubbio più di una volta assillante, preoccupante; vivo sì, ma di una vitalità che può essere spesso (non vi è talora che un passo unico) principio di una morte squallida, sommersa, grigiamente nascosta dentro al nostro animo.

L'osservazione con la quale mi pare di potere gettare le basi di successive considerazioni e note sulla importanza e sulla realtà, quella realtà che ormai nessuno può nè deve ignorare, delle principali forme di spettacolo (parliamo delle forme più nobili e più importanti) esige dunque soddisfazione ad un interrogativo almeno duplice: è o non è un bene, parlando in senso assoluto, questa introduzione così profonda, dalle radici così estese, del cinema e del teatro nella vita contemporanea? In che consiste la verità dell'attuale situazione e quali sono gli appunti o gli spunti su cui si potrebbe tracciare una linea ideale che rispondesse alle nostre aspirazioni, non di semplici ed arcigni censori, ma di uomini, prima che di spettatori, coscienti della responsabilità che ciascuno di noi ha e che le attività di ciascuno di noi comportano nello svolgimento della nostra esistenza quotidiana? Si tratta del gusto, è vero; e il gusto, quando non si limiti a sensazioni inconscie, capricciose e tendenziosamente pregiudiziali, è già di per sè un fattore condizionante delle nostre giuste scelte. Ma si tratta d'intelligenza, di cultura, di civiltà. Si tratta cioè di stabilire come cittadini, con un atto di riflessione carico di esperienze e ricco della sensibilità più intima del nostro animo, un rapporto preciso tra la civiltà di questo mezzo

secolo, e più in qua, di questa presente generazione (dagli individui adolescenti a quelli più anziani) e la particolare cosiddetta civiltà del cinema, del teatro, secondo cioè il modo di essere e le inclinazioni di tali manifestazioni nei nostri giorni.

Cominciamo dunque dal teatro.

Infatti non si potrebbe avere un'idea più precisa, più chiara, per quanto solamente abbozzata, di quello che è in astratto e che è, o vorremmo che fosse, in concreto l'arte cinematografica senza partire prima dal teatro, in quanto in esso si rivela il giuoco drammatico eterno, che è un mezzo di espressione antico quanto il mondo, vero per l'uomo quanto lo sono le cose più care, immancabili in una società organizzata secondo leggi morali e principi rispettabili.

Infatti, proprio per questo si deve osservare che il teatro è quindi la pietra miliare, il punto di partenza non della semplice storia dello spettacolo (lo spettacolo, comunque si esprima, in una sala o all'aperto, spontaneamente od ordinatamente, per la presenza immediata degli attori o attraverso pellicole e riproduzioni, è sempre teatro), ma è anche e soprattutto la pietra miliare della storia umana.

Diciamoci la verità; una verità che per un falso pudore, per un ingiustificato ritegno, una sorta di *austerità* chiusa e cieca, gli Italiani tendono sempre a nascondersi: chi di noi, per quanto in forma elementare, senza rendersene conto, non ha fatto del teatro? Chi può vivere senza dare mai, assolutamente mai, spettacolo? Chi può arrogarsi questo affettato vanto, che — ripeto — non dovrebbe in definitiva essere poi che un torto?

L'uomo non è un automa solo cervello, e non può esserlo se non vuole rischiare la mostruosità dell'essere contro natura. Ognuno ha la sua parte d'irrazionale, di spontaneità, di genuinità irriflessa, sentimentale. Non sempre la ragione, spesso così spietatamente fredda (l'eco del lamento leopardiano, quanto spesso, nei momenti duri della nostra vita, ci sembra accusare anche da parte nostra la nostra ragione di renderci troppo coscienti, di farci pensare troppo e perciò soffrire: meglio dimenticare, meglio non pensare alle cose brutte), è in noi di controllo, impassibile, rigida, di guida, lucida e memore di tutto. Avviene spesso che l'uomo agisca con la sua buona dose di enfasi (che è poi impeto vero), di rettorica, che è poi vizio e risparmio di ragionamento fino ad un certo punto: la rettorica può essere anche un modo di esprimerci e perciò si può essere rettorici sinceramente o rettorici falsamente. Ma, comunque, quando si è rettorici si finisce per essere dei teatranti, per dare spettacolo; più o meno sinceramente, studiatamente o no, per calcolo o no, ma in più di una situazione, e più volte nella stessa identica situazione, vivendo noi torniamo a dare spettacolo, ad essere attori che rappresentano la loro commedia, il loro dramma, gratuitamente, agli altri.

E quando vogliamo nascondercelo non siamo sinceri. O ci facciamo prendere dal prurito della superbia, dalla presunzione di voler passare per esseri attenti, controllati sempre (e perciò anche inumani, come sarebbe inumano il fortunato che non avesse difetti o peccati di sorta), o commettiamo un grave errore non riconoscendo che fare del teatro è vivere, proprio perché vediamo che vivere è rappresentare. Ricordare equivale a raccontare; essere equivale a mettere in scena. Noi siamo appunto attori, noi umanità, che mettiamo in scena ogni giorno, ogni sera, ogni notte, la più bella, la più vera, la più riuscita delle *pièces* drammatiche e non ce ne accorgiamo neppure. Se potessimo con facilità arrivare a questa conclusione, saremmo approdati ad un grande risultato: avremmo conquistato la sincerità assoluta e la gioia della vita. Con ciò avremmo compreso l'importanza della drammaturgia, che non considereremmo più come un *hobby*, per usare una parola tanto di moda, come il passatempo del sabato o della domenica, che ci aiuti a non pensare e basta. La considereremmo come una ventata di vita che scrittori, attori, tecnici ci portano dinanzi, raccogliendoci attorno ad un palcoscenico o ad uno schermo per farci vivere sul serio, per farci essere vivi, nelle pause, nella sospensione della nostra vita fisica, spesso troppo dinamica, irruente, meccanica, per lasciare un poco di posto allo spirito, ai suoi diritti di esistere e di svilupparsi; la nostra civiltà, civiltà delle bombe atomiche, della distruzione, dell'annientamento, è spesso sinonimo di morte, là dove il teatro, come del resto tutta l'arte, qualunque linguaggio parli, dalla pittura, alla scultura, alla poesia, è sempre l'eternamento di uno squarcio di vita, con i suoi dolori e le sue gioie.

E siamo pure rettorici qualche volta! Abbandoniamoci piuttosto alle lacrime eccessive, alla commozione, che si potrebbe anche trattenere, per le sventure di un personaggio fittizio della rappresentazione teatrale o cinematografica, purché siamo sinceri, immediati, spontanei in questo atto di vita. Purché, cioè, riusciamo a fare della rettorica sentita. Ma sarà sempre meglio dell'isolamento, dell'insensibilità, della fredda criminalità di chi si dedichi alle proiezioni di film gialli coll'impassibile meticolosità dell'allievo che impari il mestiere del delitto, con la sostenezza di chi si abitua a sacrificare i naturali tremiti, le ansie, la compassione, la bontà allo studio del delitto perfetto, al gusto dello spettacolo in sé, magari anche del sangue sparso, per provare lo stuzzichio dell'imprevisto. Qui abbiamo passato, anche al cinema, le soglie del teatro, dello spettacolo vero, siamo entrati nella speculazione di quello spettacolo che un essere civile non dà, non darà mai vivendo. Un tale, supponiamo, che assistesse impassibile a un delitto, a una catastrofe, alla morte di un uomo, con la gioia di chi prova un brivido d'avventura, di chi appaghi la curiosità morbosa dell'incidente, non sarebbe un essere degno, sarebbe un crudele o un incosciente: è come dire

un criminale. E c'è, davvero, una sorta di criminalità anche negli spettatori. Quel rendere la serietà dell'arte dello spettacolo (dello spettacolo d'arte autentico) una speculazione esteriore, egoistica, un titillamento d'istinti insani, di estri malvagi, è senza dubbio una rinuncia classica ad essere uomini civili, morali, ad essere cittadini, così come non amare e non cercare di vivere le rappresentazioni del teatro o del cinema sarebbe, fuor di dubbio, una dichiarazione bella e buona di fallimento della nostra civiltà.

Teatro prima e cinema poi sono due elementi sostanziali della nostra vita; civilmente, moralmente strutturata.

Che cosa fa il bambino, quando ancora la sua fantasia corre? Giuoca. In francese, per dire *recitare* in teatro, dicono *jouer*. Ci ricorda Cervantes, grande genio e grande attore perché grande uomo, come siano brevi, inesistenti e reversibili i confini tra l'arte dell'attore e la sua vita. Un attore che finga sulle scene un personaggio, una vicenda, in quel momento, se fa sul serio, se crede alla parte che recita, immedesimato in essa, è il principe, l'oste, il pastore, il demonio o il santo della sua commedia, della sua tragedia, e si dimentica ciò che era prima che s'alzasse il sipario, quello che tornerà ad essere appena il sipario sarà chiuso. Perché quella, quando recita, è la sua vita. Perché quella finzione diventa la sua nuova verità e la verità di quello che egli è anagraficamente, per quelle due o tre ore di spettacolo, riesce finzione, non realtà.

Bisognerebbe ricordarci spesso di questi concetti. Sono concetti facili e ce li ha rispiegati di recente Benedetto Croce. Non solo queste idee ci servono a molto nel fare la critica d'arte, a capire che devono considerarsi definitivamente superati gli sciocchi pregiudizi su Picasso e sull'arte surreale, astratta; ma ci servono anche a dimensionare la nostra vita sociale, moralmente, e a difenderla dalle intemperanze e dalle smancerie di quella mondanità periferica alla vita drammaturgica, di attori e attrici, di divi e divette. Questo è altro spettacolo, per lo più falso ed equivoco.

L'arte, che si esprima con immagini geometriche, simili a quelle che vediamo attorno a noi ogni giorno, o con immagini diverse dalle cose che stanno attorno a noi, è sempre arte. E' questione di linguaggio. La fantasia ha i suoi diritti. Un bambino, quando disegna una casa, fa il tetto verde, le persiane nere, il fumaiolo blu; fa le strade più larghe delle pareti domestiche, i monti più bassi dell'edificio, le nuvole all'altezza degli alberi. Ma egli vi crede. La sua memoria non sa ancora ricordare gli oggetti del mondo come sono; per lui è vero quanto può ricostruire la fantasia. E così deve fare. Quando noi insegnamo ai nostri piccoli a maneggiare la squadra e il compasso e a ricopiare dal vero le cose, diamo loro la tecnica, ma distruggiamo in loro il poeta. Perché fare della poesia, dell'arte, è sempre tornare bambini, semplici, candidi, spontanei, come sono i bambini: che

sono onesti perché non sanno fingere.

Che c'importa che un pittore dipinga una donna con due occhi o con tre occhi? A noi importa che il pittore voglia dire qualche cosa, voglia esprimere la creatura della sua mente, che è legata al suo cuore, perché nasce dalle sue esperienze, dalle sue ripetute avventure di uomo, e il nostro studio dovrà metterci in grado di capire, di scoprire cosa c'è dietro a quel mostro di colore e di forme: lo studio, se ci prepara all'arte, ci aiuta a vivere. Così anche per il teatro, per il cinema.

Forse che le madonne di Giotto o di Raffaello hanno le membra proprio identiche alle membra che, se pur diverse, non ovoidali, non così esili o così massicce, avranno avuto le donne di quell'epoca, le creature del loro cuore? Queste sono creature del suo sogno, perciò le ama in sogno, l'artista: vive nel suo sogno e la sua arte è vita.

Stabiliamo perciò definitivamente i diritti di autenticità, anzi queste sue *conditiones sine quibus non* dell'arte. O l'arte è vita, o non è arte.

O il teatro, il cinema sono veri e perciò vitali, o è meglio fare largo, buttarli nelle immondizie. Perché la rappresentazione scenica nasce in noi dalla nostra natura di bambini. Storicamente il teatro è nato quando i popoli, in quanto a civiltà, erano ancora semplici, fanciulli incantati e fantasiosi, ma puri.

Se si contamina questa purezza confondendo le cose, si sovvertono i valori e allora il rapporto cinema-teatro di ieri non corrisponde più a quello cinema-teatro di oggi. Questo di oggi diventa motivo di altri interessi: o speculazione finanziaria, o strumento di vanagloria, o occasione di distrazione, la strada insomma che si può percorrere quando si diano le dimissioni dalla nostra condizione di uomini.

Quando Foscolo strutturava la civiltà umana su tre elementi originari (nozze, tribunali, altari), dimenticava il teatro.

Io credo che la prima commedia, al mondo, l'abbia recitata Adamo quando si accorse di non avere più una costola, una costola che era diventata Eva. Poi le delusioni. Tanto fu, che alla fine Adamo recitò, con Eva, una tragedia terribile, che si ripete in ciascuno di noi quando veniamo al mondo. La tragedia del frutto proibito, della rinuncia evasa, della maledizione sul genere umano, per colpa del peccato originale, è la più grande tragedia di tutti i tempi. La commedia è uno spettacolo a lieto fine, la tragedia ha un epilogo triste, lacrimevole, ma è tutta impregnata di un contrasto immancabile fra l'illusione e la realtà: la tragedia della morte è la tremenda verità della persona gelida, immobile nel suo sonno irrimediabile che contrasta col nostro istinto che non si rassegna, che ne ha orrore, perché la vorrebbe viva, quella persona, calda del suo flusso sanguigno, palpitante ancora delle sue passioni, dei suoi sentimenti.

Anche il comico nasce sempre da un contrasto: il contrasto

fra quello che ci si aspetta e quello che abbiamo la sorpresa, inaspettatamente, di vedere, potendoci però rassegnare dilettevolmente a quanto constatiamo.

Ma per quanto si è detto, i limiti fra tragedia e commedia sono pochi: c'è un passo. Sicché, quando una forza ci muova dentro con impeto, possiamo anche ridere sul tragico e piangere dalle risa. Appunto perché il divario tra la realtà e l'illusione finisce, in un caso, di trattenerci ancorati alla lucida coscienza, ci rende pazzi, ci toglie la ragione, non ci fa più ricordare della immane sciagura che è nel fatto tragico; nell'altro, l'insospettato, il nuovo (cioè il comico) cessa, insistendovi troppo, prolungandone la constatazione, di essere gradevole perché imprevedibile, diventa verità irrimediabile, che stanca, che non si sopporta più, e si piange dal troppo ridere. Vi fu persino l'eroe del poema quattrocentesco, Margutte, che ne morì col ventre squarciato.

Ora dunque il tragico e il comico sono due condizioni diverse, con diversi stati d'animo, ma sono ugualmente reali. Sono la sintesi di una lotta intima, di un fatto vitale. Sono cioè le suture su cui si costruiscono i personaggi delle rappresentazioni.

Abbiamo già detto che il bimbo comincia ad esistere giocando. Se impediste ad un bambino di giocare, ne fareste non un uomo, uno sciagurato. Se impediste ad un uomo adulto e civile di continuare a giocare, a fingere nell'arte, ne fareste un brutto, un selvaggio.

Non c'è mai stata un'epoca in cui l'uomo potesse vivere completamente senza teatro. Anche nei momenti di decadenza più nera, un teatro, embrionale fin che si vuole, c'era. L'uomo delle caverne ricamava graffiti sulle rocce, disegnava buoi e leoni con una pietra più dura sulle pareti più tenere del suo antro e danzava, cacciando, attorno, alle fiere. Si esibiva, sotto il cielo, sotto le stelle, ma la sua favola l'aveva anch'egli. Tornando al focolare sicuramente raccontava le sue imprese, come avesse catturato il bufalo furente o la tigre inferocita; e si aiutava con i gesti, ricostruendo gli episodi, faceva le scene. Era un attore e non lo sapeva.

Lo stregone della tribù selvaggia danza attorno al trofeo della foresta, evoca gli spiriti e si esibisce nelle sue pratiche. Ed i guerrieri, con più o meno fede, magica, religiosa, hanno ugualmente un rituale mimico e rappresentativo su cui si articola il loro teatrare. Un teatrare che è elemento indispensabile alla loro civiltà.

Si riderà: civiltà la loro? Primitiva, fin che si vuole, ma non altrimenti che così possono chiamarla gli etnologi. E noi potremmo aggiungere che una civiltà, quei selvaggi, ce l'hanno perché hanno un teatro. O, se volete, viceversa, ch'è fa lo stesso.

Gli antichi erano più savi di noi. Avevano meno scienza, sapevano meno cose, erano più fanciulli, ma per questo dovevano essere più felici. Comunque, di certo, erano più poeti. Il loro

teatro aveva più voce ed era più sentito.

Se si pensa a ciò che Platone ci dice, e lo fa dire al rapsodo Jone, che l'artista parla per voce di un dio, è vero che il teatro in antico era ritenuto sacro. Lo si considerava un fatto religioso, un legame con gli dèi, ed era, più o meno, connesso con le pratiche rituali dei culti divini.

Basti ricordare la Grecia e Roma: là e qua il teatro nasce specialmente nelle feste del dio Bacco, il dio delle uve, delle vendemmie e dei vini, e nei festeggiamenti delle divinità che si credevano preposte alla fruttificazione della campagna, ai raccolti. Da quelle danze e canti, e scherzi, e detti, provenne il *dramma*, l'anima cioè del teatro, quella tecnica d'immaginare le cose ricostruendo i sentimenti in immagini con l'eterno procedimento teatrale del dialogo e della rappresentazione. Lo spettacolo nasceva come arte. Oggi, quando dobbiamo adoperare la parola "spettacolo", "spettacolare" come qualche cosa che non è arte, che offende l'arte, dovremmo piangerne. Dovremmo capire che così si è davvero distrutta buona parte della nostra vita più nobile, più spirituale.

Vi confesserò: io, per parte mia, non sono mai riuscito a comprendere (e lo scrissi una volta) chi non trova mai, nella vita, occasione di mandare fiori e di regalare libri. Aggiungerò ora: chi non ama i quadri. E ancora devo dire: anche chi, potendo, non va a teatro, non ama andare a teatro, o al cinema. Tutto sta nel saper scegliere e nel sapere esigere. Non è solo un diritto di spettatore, è anche un dovere di cittadino.

Mi piace (il suggerimento è di altri) ricordare una leggenda, anzi un mito giapponese così vero che non oso chiamarlo leggenda, anche se lo è. E' la base della religione scintoista, soppressa dall'Imperatore non molti anni fa.

La dea del Sole, Amaterasu, aveva ricevuto un dispetto da suo fratello Susano-o. Allora, per protesta, si chiuse in una grotta oscura, lasciando la terra e il cielo senza la sua luce. Gli dèi cominciarono a preoccuparsi: bisognava fare uscire la giovane Amaterasu. Inventarono un espediente. Sui rami che circondavano l'ingresso della grotta appesero canapa, gioielli ed uno specchio. Tutti gli dèi della famiglia, riuniti lì attorno, come attori fra le scene, si diedero a tempestare tamburi, a suonare pifferi e con gran vociare richiamavano la dea stizzita. Fratanto una di loro, la dea lunare Uzume, aveva rivestite le sue nudità di una cintola di muschio e di una vezzosa ghirlanda di fiori: come una inghirlandata *soubrettina* si mise a ballare. Recitò la sua parte sull'entrata della grotta, applaudita da tutti gli dèi divertiti. Amaterasu fu attratta; non seppe resistere, uscì, plaudì anch'ella all'arte teatrale di Uzume e la luce tornò sul mondo.

Bisogna ricordarci della mentalità, più ancora dell'animo giapponese; per questo popolo, il teatro (quello popolare come

il *kabuki* o quello aristocratico come il *nô*) è soprattutto danza, musica e canto. Per tutti gli antichi (il teatro giapponese è antichissimo) il teatro nasce in questa nobile forma. Il balletto è una semplificazione mimica e armonica della recitazione (grande, grandissima!). Ma insomma l'aneddoto-chiave della mitologia giapponese, dalle cui credenze i giapponesi traggono la loro origine e la loro fede, è un'evidente dichiarazione: la loro civiltà nasce con e non senza il teatro. La luce torna sulla terra, come nel cielo, quando il teatro può evocare dalle tenebre Amaterasu ed attrarla, incantata, allo spettacolo.

Ma quanti uomini, potendo, escono dall'antro buio in cerca di luce, portano luce a se stessi, alla propria civiltà, andando incontro al teatro?

Dico teatro perché ho detto più volte che questa è la struttura-base; ch  dal teatro deriva il cinema, che   un teatro espresso in linguaggio diverso dal solito, nuovo, inventato solo in questo secolo. Prima c'era il mimo, la danza, la commedia, la tragedia. Venne poi, nel nostro Cinquecento, il balletto; quindi il melodramma l'opera lirica: di recente la rivista, che si sostitu  all'operetta (ma la rivista difficilmente   arte); non parlo del circo equestre o dei burattini (coi burattini, o, meglio, con le marionette, in Oriente sanno fare dell'arte vera, ma qui   spesso un'altra cosa) perch  bisognerebbe ponderare a lungo fin dove possa in queste manifestazioni esservi arte vera, oltre all'abilit  degna di plauso. Il cinema si   aggiunto alle forme di teatro gi  conosciute. In pi  ha la caratteristica di poter fare quello che sulle scene non si pu  e di non mostrare uomini o donne in carne ed ossa, ma in fotografia. E qui s , dobbiamo fare una riserva, perch  altro   stare con un'avvenente attrice e altro   possederne una fotografia. Bisogna essere americani di Hollywood per poter sposare una donna per telefono, a migliaia di chilometri di distanza. (Che soddisfazione proveranno, visto che grande amore non  ?). Il grande amore nel cinema   tramontato. Troppo spesso gli attori hanno finito di recitare sul serio; siccome hanno presto imparato a non recitare sul serio nella vita la loro parte, per la gola dei dollari, hanno tosto imparato, per la stessa ragione, a non recitare sul serio davanti alle macchine da presa.

Per questo gli stratagemmi della tecnica cinematografica si sono affinati ed arricchiti: oggi si pu  anche far recitare un'attrice che non sappia aprire bocca (sorpresa delle colonne sonore, incise con la pi  amabile voce, con la pi  corretta lingua di una oscura prestatrice vocale) o che non sappia muovere braccia o viso. Con la successione dei fotogrammi, via via, teoricamente, si pu  ottenere una sequenza, nella proiezione, risultante solo dalla dinamica, pi  svelta successione di tante pose disposte, combinate pazientemente da un fotografo. E' solo questione di tempo e di pazienza.

Tutto questo è possibile e, se non fino a questo punto, quasi, così oggi avviene con frequenza nel mondo della celluloido. Ma ciò alla natura del cinema non era richiesto.

Le degradazioni non intaccano le possibilità d'arte della decima musa.

Bisogna piuttosto distinguere, anche nel cinema, fra spettacolo vero e spettacolo falso. Tra arte e mistificazione.

Negli ultimi anni, accanto a queste forme dello spettacolo, di mezzo tra il teatro e il cinema, è venuta la televisione. Una macchina di spaventosa potenza, un'invenzione che sta già rivoluzionando il mondo.

Ben maggiori sono le sue capacità di penetrazione in confronto del cinema; questo entra nelle sale, dove il pubblico lo va a cercare, la televisione entra nelle case, va a cercare il pubblico in ogni dove. Prescindiamo dalle conseguenze, benefiche o no, in ragione degli usi, dei costumi, della concezione della società umana. Ma le telecamere sono senza dubbio una fonte notevolissima di spettacolo. E sono una fonte più ricca, più ampia di quella cinematografica. Il cinema può essere compreso nella trasmissione televisiva, il procedimento filmico è una parte, una tecnica, parziale, non totale, di teletrasmissione. Ma se il cinematografo vi riproduce il tutto registrato, vi dà le immagini decantate nel passaggio ai fotogrammi, la televisione è capace anche della ripresa diretta dei fatti. La comunione immediata tra spettatore e attore, anche se distanziata dallo schermo, l'avvicina al teatro.

Un'oca, non attrice, non potete farla posare dinanzi alla telecamera e farle recitare l'Amleto; in cinema, teoricamente, si può, anche se si vedrà sempre che quella procace vincitrice di concorsi di bellezza non è un'attrice. In televisione o si sa recitare o non si sa. La telecamera è lì che guarda per voi, come un cannocchiale attraverso il quale a distanza riguarda lo spettatore. Vi è poi tutta una tecnica particolare. Il regista televisivo parla un linguaggio diverso da quello cinematografico: ma anche da quello teatrale, sebbene si presupponga la conoscenza delle une e delle altre esigenze. E non solo di quelle del teatro e del cinema, ma anche delle sue particolari. Tuttavia, come la televisione può ospitare il cinema, può altresì ospitare il teatro. Ed è, sotto questo aspetto, benedetto mezzo a far dell'arte, assai più, mi pare, di quanto non lo siano, in linea assoluta, originali televisivi, per tante ragioni.

C'è ora, di fronte quest'altra realtà preoccupante ed entusiasmante, da distinguere fino a dove arrivino i confini dello spettacolo di finzione, di rappresentazione, d'arte insomma, quello che nasce dal procedimento teatrale vero, e dove quello prosaico, documentaristico, della cronaca e delle sollecitazioni di altro ordine. Più o meno il problema permane lo stesso: si tratta di distinguere tra la creazione e la riproduzione, tra l'inversione

e la fotografia.

Un quadro non è una cartolina, la bella veduta di una cartolina non sarà mai un'opera d'arte.

Si isolano così nel procedimento televisivo momenti estetici, momenti concessi all'arte, ma tutto sta nel crearne le condizioni. Come nel teatro, come nel cinema. Se l'attore in teatro non vive nel suo personaggio, e se l'autore non ha creduto in quello che ha scritto, la mistificazione diventa immorale; a meno che non si chiarisca che si è lontani dall'arte e si miri solo a intrattenere, divertire, svagare, far dimenticare al nostro animo la vita, come se lo immergessimo nel sonno della sua autenticità, cioè se annegassimo nel torpore della distrazione la presenza della sua realtà.

È questo è il male dilagante, diffuso. Il male per cui Amaterasu non uscirebbe più dalla caverna richiamata dallo spettacolo autentico, a portare luce, ma rientrerebbe sempre più dentro al suo speco solitario e oscuro, paga del suo dispetto al mondo, felice della sua vendetta maligna, avendo privata la terra del sole, della luce e del calore.

Se si va al cinema per ammirare le grazie flessuose di una attrice, e non per rivivere con lei la storia del personaggio che incarna sullo schermo, non si torna alla luce della civiltà; si attuffa la nostra civiltà, con un salto precipitoso, in un momento di oblio; si riempie un vuoto non di intelligenza e di amore, ma di sensazioni apparenti, di interessi materiali, vegetativi, non duraturi, come non sono duraturi i gesti ripetuti, gli atti immancabili in cui si svolge quotidianamente la nostra esistenza fisica. Chi potrebbe ragionevolmente essere disposto a fare la storia del suo quotidiano acquisto, che so?, del pane, delle sigarette, dei generi di primaria necessità? Tutte le buone donne di casa, ogni mattina, ripetono il loro giro nei negozi, fanno le loro spese di famiglia. Sono atti indispensabili. Ma quale significato possono avere essi per la nostra vita interiore? Che importanza potrebbe avere il filmare questi atti, il raccontarli per esteso, in iscritto?

Farne la storia sarebbe giustificato solo a patto di ricostruirli, trovandovi dentro l'anima segreta dell'uomo, riviverli alla luce dei nostri pensieri, delle nostre esperienze spirituali, delle nostre concezioni e dei nostri sentimenti; insomma, rifarli, ridimensionarli, scandagliarli ripostamente e idealizzarli. Anche qui siamo nella situazione di ritorno: si tralascerebbe in questo modo la loro dimensione *in re* (l'aspetto che tali fatti hanno come cose fisiche) per addurne la dimensione *in mente hominis* (l'aspetto che tali fatti hanno nella nostra mente, nel nostro cuore; infine, nella nostra fantasia).

Se dunque non è il caso — come potrebbe non apparire sproporzionato, inutile, sciocco? — di fare un'epopea delle compere quotidiane, scrivere un'esauriente storia del nostro quotidiano

destarci, levarci, attendere alla cura della persona, raderci, nutrirci, proprio sull'identico piano noi vediamo l'inutilità di occuparci, nell'equivoca contaminazione dell'essenza vera dello spettacolo (parliamo sempre di spettacoli dignitosi, artistici) con quella fittizia, marginale, ma in realtà estranea; degli strumenti dello spettacolo stesso.

Credo che a nessuno potrebbe sembrare logico, prima di accedere ad una sala di proiezione cinematografica, dover pagare un tributo alla conoscenza del macchinario dei proiettori, doversi interessare a fondo della cabina, delle lenti, dei motori, delle pulegge, della composizione delle bobine, dell'insieme cioè della tecnica strumentale della proiezione.

Eppure a molti sembra logico fare rientrare queste preoccupazioni, respinte ovviamente sotto questa luce, dietro alla maschera di circostanze diverse, concedendosi all'attrazione del mondano, invescandosi nella smania del pettegolezzo gratuito, della cronaca spicciola.

Quella conoscenza degli attori, in quanto personalità vitali nel rendimento di uno spettacolo, che dovrebbe essere contenuta sul puro piano culturale, come elemento di comprensione critica, di valutazione più cosciente e più esauriente del fatto drammatico (a dire della struttura dello spettacolo) divenuta appannaggio delle nostre distrazioni più frequenti, rischia di ridurre la commedia, la tragedia, il film ad una semplice funzione secondaria, supplementare.

Di un grande attore come Albertazzi, come Gassman, si finisce facilmente per fare un mito: un altro spettacolo, uno spettacolo esteriore, fisico, non interiore. Si tratta, al più, di un caso di normale amministrazione; il gusto della persona fisica, l'emozione dell'avventura; la suggestione della fama, sono certo elementi di vita umana, parte della nostra natura. Rifiutarli sarebbe un erroneo, intemperante chiudersi in una pedanteria arcigna e artificiosa; come non si potrebbe, esattamente allo stesso modo, rifiutare i gesti abitudinari delle azioni compiute ogni giorno, non si potrebbe pretendere che la donna di casa ogni dì cambiasse negozio, per non recarsi abitudinarmente dallo stesso fornitore, per non percorrere la stessa strada, per non interessarsi cioè all'istintivo sprone dell'indole vegetativa umana.

Ma da qui non esiste possibilità di saltare ad un livello più alto, su di un piano diverso da quello su cui dovremmo limitare la nostra partecipazione alla vita privata degli attori.

Il divismo è quel mostruoso fenomeno che nasce da questa confusione; solo dipanando l'equivoca e complessa matassa del divismo si restituirebbe nella sua integrità all'arte drammatica quella luce ideale, divina, che le assegnavano gli antichi, e che così si è spostata fuori dello spettacolo, sui suoi artefici, facendo dello spettacolo un mezzo di loro utilità. Mentre gli attori dovrebbero pur sempre rimanere un mezzo utile, indispensabile,

al compimento dello spettacolo.

Succede, per colpa di questi errori, che neppure la rettorica umana di cui si diceva al principio, riesca più autentica, perchè non è più naturale. Quanti, richiamati ad una sala teatrale o cinematografica dai nomi in locandina, riescono, assistendo, a liberarsi la mente da quel mito, a sgombrarsi la memoria dalle letture e dalle chiacchiere sul personaggio che quegli attori sono nella loro vita privata, per attenersi solo al personaggio che essi diventano sulle scene, in quel momento; in quel momento in cui la loro arte li traspone in altri panni, dà loro altro carattere, altra vita, sostituisce, insomma, alla loro consueta, abituale, un'altra realtà?

Per questo, il teatro e le forme teatrali successive (cinema, televisione) sono oggi svalutate di fronte alla massa. Pochi, possiamo dire un'élite, vivono la civiltà teatrale nella sua genuinità, vi sono introdotti sgombri da equivocazioni del piano artistico con quello della cronaca.

Bisogna riscattare la nostra civiltà dall'agnosticismo verso la civiltà del cinema e del teatro d'arte. Perchè così la nostra civiltà è mutila, è incompleta, oscura come lo fu la terra per l'abbandono di Amaterasu.

Ammettiamo pure che anche la cronaca abbia i suoi diritti; e noi verso di lei abbiamo i nostri buoni doveri. Non si può vivere equilibratamente ostentando l'ignoranza delle cose di maggiore attualità, di più ampia risonanza: è come vivere senza leggere i giornali, cioè come vivere senza lavarsi, senza vestirsi, senza curarsi di se stessi e degli altri: ossia come vivere primitivamente, senza la nostra civiltà.

Ma il problema sta nello ristabilire le gradazioni dei valori.

La cronaca deve essere letta, con interesse limitato dalla giusta indifferenza, al punto in cui la curiosità si prolunghi troppo, divenga morbosa e innaturale. La cronaca ha da essere esaminata, giudicata, con più o meno apprensione (dipenderà dalla sua stessa vicendevole importanza. Le cose hanno un significato in sè e uno in rapporto a noi). Potrà scandalizzare o riscuotere il plauso, essere inutile o ricca di suggerimenti; dipenderà dai nostri interessi individuali e dalle nostre opinioni. Il divorzio di una diva potrà aprirci orizzonti a principi innovatori o ribadire la fermezza delle posizioni tradizionali; potrà commuoverci nel lato sentimentale o rallegrarci (non per dispetto delle cose e delle persone, ma per la sensazione della opportunità intrinseca del fatto). Ma fino qui, tutto questo, dinanzi a noi, succede come accadono le cose che ci accompagnano ogni giorno fino a sera, senza stornarci dalla spontanea, misurata condotta fisica.

Vediamo ogni giorno passare gente per le strade, agitarsi un'umanità intera, avvenire fenomeni del cosmo, della natura che ci circonda, pur belli, pur santi, pure orridi e lacrimevoli;

e il nostro cuore anche se ne rallegra o ne trepida. Ma fino qui noi recitiamo verosimilmente la nostra parte di uomini integri, spontanei. Non siamo ancora usciti dalla realtà abituale per entrare nella coscienza di uno spettacolo. Fin che noi c'interessiamo degli amori di Cinecittà o delle colluttazioni e degli incontri più o meno pubblici dei *night-clubs* romani o di via Veneto, non facciamo che attingere (sta a noi essere dentro alla misura, non eccedere nell'anormale) alle esperienze fisiche quotidiane. .

Conoscere i sentimenti, la vita, la cultura, le aspirazioni di un attore vuol dire rendersi conto delle sue possibilità e delle sue inclinazioni interpretative; cioè, dovrebbe significare questo soltanto. Ma in verità oggi si vede che questo non è. Che attori e attrici, fusti e maggiorate fisiche debordano dalle copertine e dagli interni dei giornali a rotocalco, dalla pubblicità muraria a quella radio-televisiva, riempiono prepotentemente ogni angolino della nostra mente, ci ubbriacano di miti, di luoghi comuni, di abbandoni fisici, ci allontanano dalla esatta realtà della vita. Quella per cui il cinema, il teatro, dovrebbero essere soprattutto vita; e invece, per colpa della nostra tolleranza, diventano spesso finzione, sciatteria, speculazione, artificio. Cioè, una falsità che è paradigma di disonestà morale.

Ricondurre lo spettacolo d'arte alla sua onestà artistica, alla sua sincerità e sobrietà, al suo valore spirituale, è un dovere di moralizzazione pubblica. E' inutile, a questo punto, incolpare la civiltà del teatro, del cinema, della televisione, di difetti, di deviazioni: dobbiamo incolpare la nostra civiltà, a cui l'aver messo da parte quella, fa oggi visibilmente difetto.

Ci rendiamo dunque conto dello slittamento che la civiltà drammaturgica ha subito in seno alla nostra vita, sebbene sia essa enormemente affinata, progredita, rinverdità, arricchita, elevata, rispetto ad un tempo. Attori più colti, registi di preparazione critica notevole (là dove un tempo imperversava la direzione artigianale di un capocomico praticone) pubblico più colto, perciò più civile. Lo spettacolo ha oggi tutti i numeri per entrare più addentro alla nostra vita: ci offre le possibilità materiali e le ragioni culturali di questo. Ma ciò è condizionato alla nostra scelta.

Se al posto dello spettacolo d'arte facciamo entrare quello di un matrimonio principesco con un'attrice o quello di una principessa reale con un fotografo, noi rinnoviamo per quel tempo il mito giapponese di Amaterasu: la luce della nostra civiltà torna a spengersi; mentre non si sarebbe spenta se tra le altre eco della cronaca, tra gli altri fatti, al di sotto, non al di sopra, per esempio, del razzismo africano e dei subbugli di Turchia, fossero offerti alle nostre annotazioni umane e logiche anche episodi di tale genere. Ormai quasi in ogni borgata c'è almeno un televisore, forse anche un cinema. E' già molto. Chi vuole ha

una certa possibilità (se non tutte le possibilità) di ritrovare quotidianamente la propria fanciullezza fantastica, il momento in cui egli ha dipinto o seguita a dipingere nella sua mente l'asino che vola o l'astronave carica di berillio che attraversa i cieli per svolgere un commercio con Urania o per fare una scampagnata su Marte, di ritrovare il momento insopprimibile della nostra vita intima, dell'arte nella forma più accessibile, più attraente, più comunicativa dell'arte, come è lo spettacolo.

Bisogna però volervisi educare, capirne l'importanza.

E bisognerebbe, compresi questi dati, capire anche di più l'importanza proprio originaria, precisamente naturale, spontanea, del teatro come rappresentazione di noi stessi, come ricerca da parte dell'uomo delle vicende, della vita dell'animo umano.

Qui sta la grandissima funzione educativa del teatro e del cinema. Non nel senso che se ne voglia fare un semplice mezzo didattico. Anche nella didattica il cinema ha da esercitare oggi la sua più decisa funzione (e sarà utilissimo per imparare, per istruirsi); ma questa è un'altra cosa; è una cosa importante, ma non corrispondente alla sola, indispensabile serenità di chi, fuori da ogni calcolo o disegno preventivo, per nobile che sia, si accinga a fare dell'arte e null'altro, a fare cioè della realtà spirituale.

L'utilità educativa dell'arte è indiretta; non si prevede e non si deve prevedere, ma si constata, perch'essa è immancabile.

Abbiamo ribadito fino alla nausea il concetto che essa è vita, è ricerca in noi stessi dei valori più puri e più alti; è civiltà.

Perciò il teatro ha la prerogativa di approfondire la nostra ricchezza, sia come individui, sia come popoli.

Bisognerebbe oggi studiare meglio le possibilità di portare più in esteso il teatro, di portarlo dov'è il cinema almeno.

Non si può fare una commedia per un pastore e un branco di pecore soltanto, sul cocuzzolo di monte a più di mille metri; è vero. Ma con una appropriata educazione, con una lezione progressiva di sensibilità si potrebbe riportare anche il pastore ad una più chiara coscienza del suo autorappresentarsi e del suo vedersi autorappresentare nella vita. Dargli di più la sensazione, in quanto uomo dotato di animo, di essere attore di una vicenda vera; insomma, in definitiva, della vicinanza che c'è tra il teatro e la vita, tra la nostra vita e il teatro. Vi dev'essere, perchè qualora non vi sia, non v'è neanche teatro, vi è falsità, incoscienza, istintività e basta.

Si dovrebbero alimentare nelle scuole e nelle società cittadine compagnie dilettantesche. Esse hanno un grande compito: abitano al senso teatrale, ne accendono di amore, qualche volta avviano a dei progressi, anche fortunatissimi, dei giovani. Ma più che nel gettito che il dilettantismo può dare al professionismo del teatro, la sua importanza sta nella vitalità che può portare tra il pubblico, con quel contributo, per quanto modesto, che essa può fornire alla convinzione dell'utilità del teatro non come

solo diversivo (esso non deve essere ridotto sul piano di una gita in motoretta o di una lauta merenda) ma come modo umano di esistere, come il modo più vero di essere uomini.

Chi può sentirsi più uomo di colui che può donare con genuità la sua totale apprensione ad uno svolgimento fantastico, rivivendo le emozioni del dolore o della gioia, con purezza, come spersonalizzandosi, come incantandosi nell'atto di questo rivivimento, senza altri fini, senza difendere alcun proprio interesse, alcuna utilità egoistica?

Se io, spettatore, gioisco davvero della rappacificazione di una famiglia distrutta e sconvolta, nel lieto finale di una commedia; se piango e soffro per la tragica morte di un giovanetto eroico caduto nel sacrificio nobile dei suoi anni, nello svolgimento di una rappresentazione drammatica, io gioisco, io piango per il mio prossimo che fino a quel punto per me non era nessuno, che io non conosco, che non ho mai amato od odiato, ma che ora imparo ad amare come prossimo, solo come prossimo, perchè uomo son io e uomini sono quei personaggi, perchè ascolto l'eco di una voce universale che mi turba e mi commuove dinanzi ai fatti di un'umanità intera: amore, privazione, odio e sacrificio, vita e morte, motivi eterni dell'immutabile realtà di questo nostro stare sul mondo.

Le compagnie dilettantesche non sono un'obiettivo; sono un primo scalino, con l'augurio, che — reperendone le sostanze *in loco* o fuori — un giorno anche il teatro possa irradiarsi, come il cinema, dovunque, sulle aie dei cascinali, sulle piazze e nelle contrade dei paesi, nelle case private e, quando si possa, auspicio che mi arride davvero, nelle belle sale da spettacolo che non mancassero più in nessun Comune, come non vi mancano già televisore, biliardi, circoli di lettura o *clubs* di riunione.

Vorrei a questo punto ricordare l'importanza di quanto ha fatto nella storia della civiltà e quanto oggi stia facendo il teatro popolare.

L'idea del teatro a tendone di Gassman era ottima, poi è stata in parte tradita dal cliché aristocratico a cui lo hanno portato altre esigenze. Ma non ci può sfuggire come il teatro popolare non sia un surrogato semplicemente del teatro più colto: la meta è che tutti un giorno siano tanto cultori di quest'arte da diventare dei critici qualificati e da accostarsi con la massima competenza alle rappresentazioni più difficili. Ma non si può essere utopisti; sia detto con amore e con umiltà. Se qualcuno ci prendesse di peso e ci buttasse in una sala in cui si eseguano musiche di autori complessi e poco noti, ci sentiremmo smarriti e ci convinceremmo ancor più delle ragioni, da parte nostra, di non passare il limite della buona abitudine di ascoltare della nota musica classica. Noi, che in qualche modo facciamo professione di critica teatrale, siamo dei modesti controllori dell'autenticità

dell'arte, un po' come gli avvocati del pubblico, a salvaguardia dei loro interessi, della loro civiltà. Questo almeno sarebbe nelle intenzioni e nel desiderio comune.

Però saremmo contenti, un giorno, di chiudere bottega; vorremmo diventare come tutti gli altri, degli spettatori uguali agli altri. Solo perchè la nostra preparazione o esperienza più continua allo spettacolo sarebbe stata eguagliata. Il rapporto tra civiltà sociale e civiltà teatrale sarebbe stato ricondotto ai suoi moduli ideali. E' un augurio. E una speranza.

Non possiamo dimenticarci di quanto abbia fatto il teatro per la storia e nella storia del mondo. E non possiamo particolarmente dimenticarci, come Italiani, di quanto il teatro abbia fatto nella storia d'Italia. Cade a proposito questo richiamo. Proprio a cento anni dalla unificazione gloriosa delle nostre regioni in un abbraccio fraterno, è utile ricordarci della parte di primissimo piano recitata dal teatro (allora non c'era il cinema; nel Novecento il cinema, retrospettivamente, ha contribuito già in maniera considerevole a darci consapevolezza delle tradizioni risorgimentali) nella nostra redenzione nazionale.

Sarebbe inutile, qui, e lungo, ricordare come il teatro nel Risorgimento richiamasse insistentemente e validamente il pubblico ai propri doveri civili, morali, di patrioti.

Alle rappresentazioni delle tragedie di Vittorio Alfieri o di G. B. Niccolini, del Cossa o del Manzoni fu quasi sempre un fermento altero, audace, di ansiti, di aneliti valorosi.

La polizia austriaca più volte dovette intervenire a sopprimere gli spettacoli, a censurarli, ad arrestare parte del pubblico convenuto nelle sale dalle poltrone di velluto, rosso come il nostro sangue più vivo, nei palchetti accesi di luci - luci della speranza — ornati di ori, ori di eleganza, di raffinatezza, di beltà, ad alimentare in sè la propria dignità di popolo e di uomini.

Alla fin fine ci si accorge di una cosa: anche se allora ai ceti meno ricchi del popolo non era facile (più tardi fu più facile, e si ricordano con rimpianto i passati loggioni, gremiti dei migliori cultori di teatro, entrati di favore o con biglietti a poco prezzo) non era facile, dicevamo, accedere agli spettacoli, l'arte drammatica è sempre stata un fenomeno eminentemente popolare.

Si è detto come nasce il teatro, in tutti i popoli. Si sa che Plauto era l'idolo, con le sue vivaci commedie, della plebe romana e latina. Che i drammi liturgici del Medioevo, recitati sui sagrati delle chiese, erano preparati da attori popolari e rappresentati per il popolo, che vi partecipava con grande fede.

Si sa che la Venezia di metà Settecento spalancò le porte dei teatri al popolo e Goldoni creò le sue commedie traendone ispirazione dal suo caro popolo di pescatori, di commercianti, di locandieri e di borghesi, destinandole al popolo stesso.

E' questione di livello; a volta a volta del grado di civiltà

e perciò di cultura della popolazione e di accessibilità particolare dei testi rappresentati.

L'enciclopedista Diderot, nel Settecento, si scagliava contro il teatro aristocratico e convenzionale, accusandolo di essere isolato, di non penetrare in mezzo all'umanità: la vera vita teatrale « può crearsi unicamente in una grande folla, unita da una medesima calda passione ».

E nel nostro secolo Romain Rolland, riprendendo il vecchio concetto illuminista, lo rinverdiva in quel suo interessantissimo libro intitolato « Le théâtre du peuple », in cui non solo si sottolinea giustamente la missione dell'arte teatrale come luce del nostro intelletto, ma si trovano gli argomenti programmatici dei successivi tentativi di realizzazione di teatri popolari. Il libro è del 1903. Oggi la Francia, sotto questo aspetto, ci dà grandi esempi. Basti ricordare l'attività insigne del *Théâtre National Populaire* francese, di natura opposta all'insigne *Comédie française*, ma di rilievo non inferiore, per la sua importanza culturale e sociale. Ci basti ricordare i nomi di uomini di teatro come Copeau, Grémer, Vilar, Barrault, Juvet e Baty.

E i tedeschi? Hanno fatto molto anch'essi. Perfino nelle Fian-dre c'è un teatro popolare (non popolare, cioè incolto e guit-tonesco), vitale e dignitoso.

Ricordiamo con entusiasmo come nel 1890 il giornalista tedesco Bruno Wille lancia un « Appello per la fondazione di una libera scena popolare », cointeressando al fatto un gruppo nutrito e animoso di operai. E la libera scena popolare, la *Freie Volksbühne*, si realizzò con « Le colonne della società » di Ibsen. La *Freie* era nata sotto l'egida del partito socialdemocratico, dal quale poi si staccò, diventando *Neue Freie*. Ma in breve gli aderenti erano diventati 37.000, eppoi 70.000.

Max Reinhardt, uno dei più valenti registi tedeschi, diede la sua opera entusiastica per tre anni a questa iniziativa. Poi, con la Grande Guerra le cose cambiarono.

Ma nel 1920 la *Verband der Deutschen Volksbühnen* riunì sotto la sua egida 290 associazioni di teatro popolare, con 350.000 aderenti.

Dopo l'altra guerra vi fu inoltre l'importante esperimento di teatro politico, proletario, fondato da Erwin Piscator. Con lui, esule poi come fu esule Thomas Mann, aveva lavorato alla stessa idea il più importante degli autori espressionisti, Bertold Brecht.

Non ricorderemo le fondamentali realizzazioni fatte da Piscator nella storia del teatro ed il suo contributo dato alla cultura teatrale, insegnando fino al 1950 arte drammatica in America.

Ma col suo nome, con quello di Brecht, credo che possiamo avere la dimostrazione della validità del teatro di popolo e della importanza del teatro nella vita del popolo.

In Russia, non mancarono esperimenti egualmente riusciti e

basilari. Nei movimenti populistici di fine Ottocento, nell'attività di Aleksandor Ostrovskij, in quella di Stanilavskij e Dàcenko, si trovano dei sorprendenti risultati e delle conquiste non dimenticabili di teatro popolare. Non apriremo un discorso lungo, interminabile, su altri esperimenti, e sulla stessa vita teatrale popolare nella Russia attuale, sulla frequenza dei teatri negli Stati Uniti, sulla diffusione della cultura e delle scuole di teatro in quella nazione, sull'*Old Vic* di Londra e l'*Arts League of Service* che organizzarono grandi spettacoli popolari in Inghilterra portando il teatro nel cuore del popolo, nelle fabbriche, nelle provincie, determinando addirittura il gusto e l'orientamento tecnico espressivo del teatro contemporaneo inglese.

In Italia qualche cosetta, sotto questo aspetto, ha fatto e, da quanto so, sta ancora facendo il *Movimento Comunità*, della « Olivetti »; e ancora potremmo ricordare le iniziative apprezzabili di altri complessi industriali: nobile attività, a cui si deve gratitudine, per limitata che sia.

Ma non si può pretendere da un'iniziativa particolare, privata, ricondotta nell'ambito di certe circostanze determinate, un'ampiezza di movimento ed una risonanza pari a quella degli esempi che si sono visti.

Noi Italiani abbiamo spesso albagia nel nostro comportamento e presunzione nelle nostre opinioni, ma molte cose ci restano da fare, che altri popoli, per la loro civiltà hanno già fatte.

E il cinema?

Non è detto che la frequenza delle sale sia determinata spesso da quello spirito critico, da quell'ambizione culturale, autenticamente umana, da quella sobrietà che abbiamo più volte sottolineata e che giustifica la presenza di un fatto artistico. Non facciamoci ingannare dai borderò delle biglietterie, dalla folla che si assiepa nei giorni festivi nei cinematografi. Spesso c'è la proiezione ma non c'è lo spettacolo vero, c'è l'arte sullo schermo ma non parla a nessuno.

Qualcuno non è in grado di capirla e crede di esserlo, altri non fa nulla per esserlo e preferisce l'oscurità della sala per i suoi approcci con la compagna vicina, alla sua integrità dignitosa di uomo civile, cioè di spettatore che lasci all'amore i luoghi per gl'incontri d'amore e all'arte le sale d'arte, venerate, amate, come dei templi di umana schiettezza. Altri ancora sarebbe in grado, ma non ne ha la voglia e preferisce l'annotazione nel taccuino della propria memoria di una scena erotica piuttosto che il dramma toccante; o preferisce disertare lo spettacolo che fa pensare, per la pacifica distrazione di un « Musichiere » o di un *match* di box teletrasmesso. *De gustibus... non est disputandum*. Ma se non si possono uniformare i gusti, si devono uniformare le coscienze. Essere più civili, nel ristabilire il giusto rapporto tra la nostra civiltà e la civiltà del nostro cinema, del nostro teatro. Dico oggi, e spero tutto per il domani.

