Biblioteca Panizzi

Continua da p. 14

ogni istanza di democrazia che promani dal basso e comporti una più larga partecipazione alla cosa pubblica. E in questa testarda e rabbiosa oscurità non di rado i paladini dell'ordine costituito sono sprofondati nel ridicolo e nell'assurdo, vietando ai contestatari l'ingresso nel Palazzo del Cinema, lesinando sugli orari di una assemblea, delimitando il diritto di incontrarsi in una sede anziché in un'altra. Tuttavia anche gli atteggiamenti più isterici e apparentemente insensati hanno avuto un significato solare: negare il principio che la Mostra è un istituto dei cineasti, dei critici e degli operatori culturali.

La cerimonia inaugurale della 29ª Mostra lo ha confermato: gente di cinema non ve n'era. In compenso la sagra dell'idiozia in abito da sera ha avuto un ennesimo brivido di eccitazione, protetta da centinaia di questurini in borghese e in divisa, stipati persino sulle scale del casellario riservato ai giornalisti accreditati. Niente di più confacente agli incerti passi di un cadavere in putrefazione, che ripete il ritornello dei grandi valori della cultura mentre un giovane giace in ospedale con la commozione cerebrale per le botte e percosse subìte.

Ma si sa, simili parallelismi spiacciono a certi professori universitari e ai loro *plauditores*.

Diario cinematografico

DA PESARO A KARLOVY VARY

di Cesare Zavattini

La mattina di Galvano della Volpe

Roma, 14 luglio 1968

Alle otto e mezza di questa mattina scendevo una ripida scaletta dove aspettava il carro col vetro già aperto per accogliere la salma del filosofo Galvano della Volpe. Ho messo un piede su un gradino rotto precipitando tra le grida dei presenti. Così una lenta e meditata mestizia in meno di un secondo si è mutata in movimenti scomposti, meccanici, come di un oggetto che rotola. Uno dei quattro, che avrebbero fra pochi istanti portato sulle spalle la bara, esclamava mentre uscivo dall'intrico dei corpi caduti con me per soccorrermi: «La signora le ha salvato la testa, ringrazi il cielo». Tutto è durato solo due o tre minuti, ma di quel trepestio, delle parole gentili (beva un cognac, si disinfetti) *provavo vergogna, cioè dell'avere distratto gli amici dal rito funebre, nè la mia involontarietà bastava a assolvermi. Caro maestro, la ultima sua frase l'avevo udita al telefono un mese fa: «Fidati della parola più che delle immagini, la parola soltanto è riflessione, dillo a Pesaro, dillo». Mi aveva turbato il suo allarme, preso com'ero nel giro di progetti di cinema per i quali avrei voluto addirittura non scrivere più, o scrivere non scrivendo, allontanarmi dall'esercizio letterario che asseconda troppo le mediazioni. Pensavo che il tempo qualche volta ha già riflettuto per noi, per cui oggi ci sono offerte situazioni che basta avere la forza di allungare la mano, di toccare, per dire che finalmente si è capito. Era il suo un giudizio spietato contro il cinema? Al mio ritorno sarei corso da lui a chiedere ancora spiegazioni, che mi avrebbe dato con il suo modo elittico che alternava asprezza e indulgenza. Invece non lo vidi più. Arrivai a Pesaro nel cuore della notte. Incontrai per le strade persone disperse dalla polizia, altre erano incarcerate o assediate. Alla mattina si parlamentò con il prefetto, il questore, il commissario; da Roma arrivarono dentro le stesse macchine gli autori dell'Anac, dell'AACI, l'assemblea applaudì Orsini e i giovani cineasti italiani e stranieri liberati, si ventilava una carta internazionale del cinema di guerriglia, del cinema autonomo; i fatti l'avevano già dettata. Un anno prima nella città balneare si era discusso molto di filologia. Ripartito la sera dopo, fui a Roma all'alba sotto un lungo temporale. Mi pareva, e mi pare, che il nostro cinema fosse entrato dalla fase* resistenziale, *sempre più vaga come la coda di una remota cometa, in quella tutta visibile della* rivoluzione.

Infatti il rifiuto delle strutture dominanti, legislative produttive distributive celebrative, connesse con quelle ideative, corrisponde al rifiuto del ritmo socio-culturale del ventennio. E le insorgenze in atto nei vari settori nazionali sono tutte caratterizzate proprio dalla presa di coscienza che oggi è una necessità storica, popolare, essere impazienti. Per questo ci si può associare a una protesta di operai e di contadini o di studenti e intellettuali naturalmente con la certezza di operare sempre per un unico fine, per uno stesso scandalo che significa recuperare il tempo perduto: ciò ha un senso per chi giudica questo momento come l'improvviso fissatore di conati, di richieste, di bisogni non improvvisi e irrimandabili. Non si può certo sperare che le tremende soluzioni di continuità del cinema rispetto alla sua logica evoluzione siano colmate dal regime.

Sperarlo o fingere di sperarlo fa parte di una forma mentis *autentica al suo contrario. Sono due contrapposizioni che in quanto radicali e politiche a mio modesto avviso costituiscono uno degli elementi più costruttivi della contestazione.*

Un tentativo

Eravamo in Calabria nel settembre del '67 a cercare posti per un film e raccontavo a De Sica una mia storia mezzo romantica e mezza no di cui lui avrebbe potuto essere il protagonista co-

Continua a p. 16

MANIFESTI DELLA RIVOLTA DI MAGGIO

L'espressione grafica del moto studentesco e operaio francese del maggio 1968 nei suoi documenti più significativi e appassionanti

Pagine 33, 64 tav. f.t. Lire 600

EDITORI RIUNITI

LES LETTRES FRANÇAISES

STUDENTI DI FRANCIA

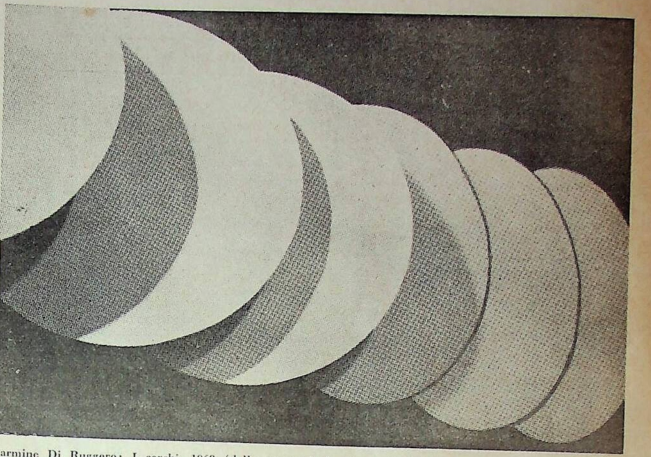
Dalla critica dell'università alla critica della società. Le infuocate giornate di maggio a Parigi e a Nanterre nella diretta testimonianza e nell'analisi di studenti, professori, uomini di cultura francesi

Pagine 240 Lire 500

EDITORI RIUNITI

Archivio Zavattini

È anche andato nel ricovero dei vecchi dove c'è uno mezzo suo parente. Ma è venuto via in fretta, quasi spaventato, come avesse scoperto la vecchiaia e voleva respingerla davanti a un caffè.



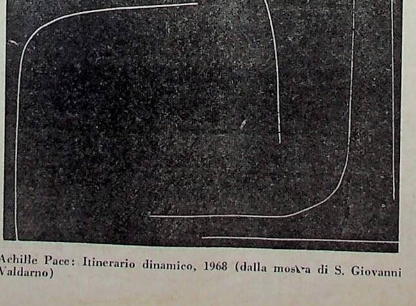
Carmine Di Ruggero: I cerchi, 1968 (dalla mostra di S. Giovanni Valdarno)

Continua da p. 15

me nessun altro. « Se ti spettini » dissi.

Lo vedevo spettinato, fermo in un campo alla periferia del mio paese in un pomeriggio invernale. Se non si fosse sentito il Po addosso come un vestito, avrei traslocato il protagonista con i suoi sessantasei anni (la nostra età) a Sora o a Napoli. Un vecchio, dunque, che torna al paese dopo quasi un mezzo secolo, per fare un tentativo. E' un piccolo borghese che ha visto non meno di noi vere guerre finte paci e il centro sinistra, e nessuno si è mai accorto che ha un ricordo che a furia di insistere gli è diventato come un calcolo, un chirurgo glielo troverebbe: proprio in quel campo, nascosto dietro un albero, vide la sua ragazza che si lasciava baciare da un giovanotto e mettere la mano sotto. Fu per questo che Enrico T. partì subito con un pretesto e si fece dimenticare. Era andato a Bolzano (o a Trento) dedicando poi per tutta la vita non meno del 20% dei suoi pensieri quotidiani a quella immagine durata nella realtà un minuto; accelerava ritardava allontanava avvicinava l'immagine con una perizia sempre più capillare nell'attesa di un miracolo tra le pieghe della sua rimanipolazione. Proprio quest'anno si è deciso a tornare al paese per tre quattro giorni. Nessuno lo riconosce e lui non riconosce nessuno, tutti gli sembrano degli immigrati o degli invasori. A poco a poco esce dalla nebbia qualche superstite, uno con il quale andava a caccia o a pesca, sente con esattezza gli spari di allora o il tipo di silenzio; un altro, ricco allora, ha i segni manifesti della povertà e ci si è abituato. Con la donna, Enrico T. si è incontrato per caso sotto i portici immutati, lei ha pochi denti, un culo enorme e cammina con l'aiuto di una domestica. E' stata lei a riconoscerlo perchè aveva saputo del suo arrivo stentando però qualche secondo a rintracciarlo dietro gli occhiali. Si sono domandati notizie delle reciproche famiglie con una voce e una sintassi convenzionale. Giulia è vedova ma non di quel giovane che le aveva messo la mano sotto, probabilmente lei non se lo rammenta neanche (nel '50 era morto di cirrosi a Milano). A Enrico T. dà del lei. Credeva che fosse andato in America. Lui ha avuto l'impressione che lei lo guardasse con un lampo di cattiveria incolpandolo della propria vecchiaia come si fa con chi non ci vede da troppo tempo. Alla sera nello spogliarsi nota la luce economica della lampadina, il paese si è conservato avaro. Manda una cartolina al collega d'ufficio di Trento, provoca un alterco sulla decadenza locale del gusto del mangiare, i cessi sono più puliti, tre su dieci posseggono l'automobile, ma rispetto alla cucina siete incivili, dice. Verso mezzanotte gli è venuta voglia per la prima volta nella sua vita di confidarsi con il coetaneo. Poi ne diffida per un rutto e discorrono della amministrazione comunista. Quando lui se ne andò, i figli degli agrari vestivano di orbace come le donne di seta. Aveva una tendenza socialista in quel tempo che gli si era logorata senza accorgersene. Ora quando entrava nella cabina per votare segnava con la matita la preferenza che sapeva attribuitagli dagli altri non la propria di cui era privo. Ma i conoscenti lo salutavano come fosse responsabile di ogni suo atto, anzi si era acquistata la fama di brava persona e i figli stessi, di idee opposte alle sue, lo rispettavano come un silenzioso saggio. Una volta durante un bombardamento gli era venuto voglia di gridare: sputatemi in faccia, sto pensando a quel pomeriggio (a lei). Nei momenti gravi più ancora che non nei momenti ordinari il suo fatto personale veniva su come una pedana sbagliata nel corpo di uno spettacolo, ed oscuramente se ne pentiva. Finì col non pentirsene. Parlando sente che quel campo lo vendono, una biolca di terra scarsa. Va a vedere, il campo è là. Contratta il campo con apparente indifferenza e fa anche un affare. Ventiquattr'ore dopo gli offrono centomila lire di più. Dice mentendo che ci avrebbe costruito una casa per morirvi il più tardi possibile (sua moglie, una friulana, lo spingeva a comperare un loculo per entrambi a Udine).

Udine per lui suonava come Gela. L'acquisto gli rende più facile il suo piano, liquidare a suo favore la situazione lasciata in sospeso dal 1921. Non aveva mai accettato che fosse interamente successo fermando il tutto nell'attimo che la mano dell'altro stava per passare dalla stoffa alla carne. Era riuscito sempre a impedire quel scivolare della mano dall'asciutto all'umido, al bagnato, che non avrebbe più permesso speranze di sorta. Nel dare la caparra, preso nell'ingranaggio della particolare logica dello atto, gli sembra di dimenticare il vero movente. Comunque non ha offerto più di quanto gli è stato chiesto, ottiene perfino un ribasso. Ora guarda. La medesima stagione, fredda, i passeri spaventati dalla sua immobilità con i brevi voli da un albero all'altro ripristinano l'ambiente, coloro che rincasano sono sconosciuti di certo ma se ne vedono solo i cappelli andare dietro la siepe come allora. Una foto avrebbe potuto portare indifferentemente la data del 1921 o del 1967. Il proprietario non suppone, intanto, che Enrico T. risponde assennatamente alle sue domande, che il compratore pensa che se lei, storta, sconnessa, pelosa sul mento, fosse venuta qui, davanti a un dolore tanto grande si sarebbe affannata a vedere, a provare, a rifare la scena per annullarla. Enrico passa dall'oggi a ieri e viceversa con la duttilità di uno scrittore anche se non è in grado di esprimere i sentimenti che lo irretiscono su un foglio di carta (non è giusto escluderlo con tanta sicurezza). L'altro lo sta informando sullo sviluppo delle cooperative reggiane e lui cerca la finestra di lei lontanissima ma riconoscibile, chiusa ancora prima del buio dal novembre fino al marzo, e gli pare che in mezzo alle rughe di lei, a scostare i peli come erba, avrebbe finito col trovare una zona morbida e uguale a quella di una volta. Perchè perchè perchè non l'aveva mai toccata durante la settimana del loro rapporto? Le baciava la veste che aveva un sapore inconfondibile e il suo fiato creava quanto più era soffocato un calore di carne sopra la parte esterna desiderata. L'altro invece era andato dritto. Traslare le coscie di allora a ora. Se quel giorno. Se il giorno avanti. Se l'anno prima. Sposta blocchi di tempo come un ragazzo i cubetti. Ritorna in piazza per la strada dei villini nuovi. Il proprietario insiste: « E' vero che lei ha avuto una onorificenza? » Si volta indietro per riconoscere ancora il varco da dove i due erano entrati nel campo in bicicletta, leggeri come lui non ci fosse al mondo: un varco che permetteva l'ingresso indipendentemente dal rozzo cancelletto. Lei era rimasta appoggiata alla bicicletta, la bicicletta di lui caduta senza che nè l'uno nè l'altra se ne curassero. La ruota aveva continuato a andare ma non ne era sicuro, qualche particolare forse lo aveva inventato lui in seguito. Resta sorpreso di incontrare uno con il tabarro. Accantona lo stupore per rivedersi con precisione passare sotto la finestra dell'amata alle due di quel pomeriggio, era la conferma dell'appuntamento per le otto, lei con un sorriso e lui senza battere ciglio, tanto grande la gioia che nessuna espressione ne stava all'altezza e perciò lui avrebbe dovuto diffidare della sincerità di lei che sorrideva. Comunque sarebbe tornato anche il giorno dopo con più calma, solo. De Sica mi interrompe: « La parte di me giovane potrebbe farla Emanuel ». Che è suo figlio. Dice che anche lui si innamorò di una ragazza che non corrispose, era soldato, e qualche volta ci pensa anche adesso.



Achille Pace: Itinerario dinamico, 1968 (dalla mostra di S. Giovanni Valdarno)

L'automobile

Il 6 giugno 1968 l'automobile da Praga a Karlovy Vary andava alla media di cinquanta chilometri e tendeva a rallentare. Morris Ergas, ospite con me dei cecoslovacchi, mi illustrava il quadro socioeconomico della Cecoslovacchia nel quale rinnovare un motore costa più di una macchina e perciò preferiscono lasciar diventare decrepite le loro vetture e subirne la usurata velocità. A un tratto l'autista, che mai si era voltato, si voltò e continuava a voltarsi e a rivoltarsi e a parlare col noto produttore finchè ammutolì e riprese a guardare fisso davanti a sè. Vidi un'ombra nella faccia di Ergas che tacque per qualche chilometro. Passavano sotto i nostri occhi quelle campagne che pareva partecipassero in qualche modo con le loro forme alla tesa situazione politica: se questa fosse stata diversa, forse i filari degli alberi o certi avvallamenti non avrebbero avuto aspetto così fervido e insieme fermo. Ma ero senza dubbio io che, come succede con certi disegni a incastro dei marmi, che si possono far diventare concavi o convessi con la volontà, davo alle cose l'impronta del mio stato d'animo concorde con le aspirazioni di Dubcek e dei suoi compatrioti. Finalmente Ergas si decise a tradurre: « L'autista ha detto che il suo turno glielo hanno anticipato bruscamente, lui sarebbe dovuto partire con gli eventuali forestieri due ore più tardi ». Non ho premesso che all'aeroporto Ergas e io eravamo saliti insieme a Tony Curtis ed alla sua sposa su un auto per discenderne subito al fine di lasciare aria e spazio alla sposa che era piuttosto languente. Fu chiamata per noi un'altra vettura, sulla quale appunto stavamo tanto piano andando. Morris Ergas riprese: « Ha un appuntamento a metà strada con una bella ragazza, ma alle 19. Dice che arrivare tanto prima servirebbe soltanto a farci aspettare in un caffè. Ci prega di capire ». Capii e ciascuno si chiuse nei propri pensieri. Alle diciannove ci fermammo. « E' qui », spiegò l'autista. Entrammo in un caffè e lo autista si allontanò. Tornò dopo un quarto d'ora agitato. « Non la trova », disse Ergas. L'autista consultò il suo e i nostri orologi, pagò lui il conto e si apprestò a tornare fuori. Allora presi coraggio: « Mi aspettano a Karlovy Vary. Faccio parte della giuria ». L'autista chinò il capo, meditò, e finalmente montammo sull'auto. Che invece di andare verso Karlovy Vary si avviò dalla parte opposta, verso il centro del villaggio, a passo d'uomo. L'autista mi diede un'occhiata come di figlio al padre e il suo dito alzato significava: « Un attimo, solo un attimo ancora ». Tutti e tre guardavamo. « E' lei, è lei » mormorai all'apparire di una bionda sui vent'anni. Non era. Imprecando l'autista si mise sulla retta via e facendoci fare un balzo attaccò i centotrenta orari che mantenne fino alla meta.

La bandiera

Arrivato a quell'età in cui il paracarro incomincia a essere anche un'altra cosa, mi son messo a dipingere agli inizi del 1967 la bandiera italiana, ne ho fatto una cinquantina di edizioni, in una mi pare che ci sia Nizza, o una voglia di rivincita, in un'altra l'orgoglio che il tri-

Continua a p. 17

Biblioteca Panizzi

Continua da p. 24

tro sostituiva al décor la «luce», chiedeva la prevalenza dell'autore sul regista, dei costumi che sottolineassero bene «la differenza fra il mondo immaginario del teatro e il mondo reale» (p. 64). Alla lunga, e il B. lo fa giustamente notare, l'evoluzione delle opere di Albert-Birot «rivela i limiti esatti del modernismo: a forza di volere del nuovo, di fare appello alle macchine, si teme d'essere un giorno sorpassati da queste e ci si rifugia nella reazione» (p. 64).

Yvan Goll, fondatore della rivista Surréalisme, porta al teatro un colore espressionista, trovando i mezzi di adattamento del teatro al pubblico nel surrealismo e nell'alogica.

Il «doganiere» Rousseau scrisse tre pièces che non hanno importanza per la storia del genere ma sono un primo passo sulla strada che conduce al surrealismo. Solo due sono state rappresentate e testimoniano d'una nuova nozione: il «meraviglioso involontario». Rousseau crede di far parlare i suoi personaggi come parlano i veri contadini e «crea un dialogo deliziosamente impossibile».

Non manca, in questo «studio» del B., il riferimento a Raymond Roussel la cui opera «è la negazione di ogni scienza statistica dello spettacolo» e che, comunque, prende valore storico per la «rarità» delle rappresentazioni e per la «qualità (futura) dei suoi spettatori». Eppure, Roussel, scrive B., «non può essere ridotto nè al surrealismo, nè al dadaismo, che precede largamente nel tempo» (p. 76).

Detto dei «precursori», Béhar ci introduce al movimento Dada, sulla strada di Erik Satie e del suo «conformismo ironico»; di Clement Pansaers e della sua «alogica primitiva»; di Georges Ribemont-Dessaignes, il drammaturgo più fecondo del dadaismo, ingiustamente dimenticato, e della sua ricerca del «démone dell'assoluto». La opera L'Empereur de Chine è una delle prime testimonianze avanti Dada. Verdit, un personaggio di quest'opera, è Dada ante litteram: è la ribellione contro tutti i principi acquisiti. Distruzione di ciò che è buono e puro. Poichè il bello, il buono e il puro sono putrefatti. Sembra udire il Père Ubu: «Coregidouille! Noi non avremo affatto demolito tutto se non demoliamo anche le rovine». Eppure, la violenza che vi è esplicita non è fine a se stessa; essa, osserva il B., nasconde «una grande sete di giustizia».

Ma eccoci a Tzara (o della spontaneità), e a La Première Aventure (1920), a Le Coeur à Gaz (1921) che provocò la fine del movimento, a Mouchoir de Nuages. Lo scrittore d'origine romena, con il clamore suscitato dalle sue iniziative, apriva la strada dell'avvenire. Egli propugnava una letteratura il cui compito principale è di «sgonfiare i miti, d'aprire gli occhi del pubblico senza cessare di divertirlo».

Sulla scia di Dada, si fa avanti il «suridealismo» di Emile Malespine, direttore di Manomètre, una rivista para e post-dadaista. Col suo suridealismo, opposto al surrealismo che considerava «scolastico e sprovvisto di spontaneità», tentava di identificare i termini «cosciente» e «inconsciente» in un «termine superiore idealizzato». «Il Suridealismo — è scritto nel suo manifesto — sarà dunque, nella sua espressione più generale, una coscienza risvegliata dalle inconoscienze e questa coscienza a sua volta modifica le subcoscienze».

Una scena di «Le Sabre de mon père», di Roger Vitrac

Nella terza parte del volume, si esaminano sketches di letteratura scritti in collaborazione alla vigilia del sorgere del surrealismo. Dada conteneva già in germe dei processi rivendicati dal surrealismo: così come il surrealismo si è ripetito delle forme d'intervento familiari a Dada. «Infatti — scrive Béhar — è molto difficile stabilire la differenza fra questi due movimenti e di fare la divisione delle attribuzioni» (p.185).

Però, è da dire che la pratica dell'incoerenza e dell'assurdo promossa da Dada ha favorito l'entrata nel recinto dell'irrazionale (Les Champs magnétiques, 1919; S'il vous plait, 1920). Il mondo dell'irrazionale può essere anche «altro»: in Les Voyageurs debout, di Jacques Baron, due amanti, stanchi di questo vecchio mondo, partono alla scoperta del mondo ideale dove la speranza di vivere per ciascun essere non sarà mai contrastata. E qui, con l'autore di questa pièce, il surrealismo esplora «l'universo immaginario dell'infanzia».

Con Aragon si realizza «l'estetica del ridicolo» (Alcide ou De l'esthètique du saugrenu, 1917); nell'altra pièce, Au pied du mur, le scene si succedono a dispetto del tempo cronologico (concezione cinematografica del movimento). Ma l'atteggiamento di Aragon in proposito è ben reso in un passo di Libertinage: «Io sono e resterò contro i partigiani della sciocchezza e quelli dell'intelligenza, del partito del mistero e dell'ingiustificabile».

Andrè Breton nel Trésor des Jésuites (1920) rende un omaggio al cinema popolare dei films ad episodi di Feuillade.

Ma già sorge il «Teatro Alfred Jarry», che fu anche oggetto di un malinteso fra i suoi promotori (Artaud e C.) e il gruppo surrealista. Infatti, questo teatro non è una iniziativa surrealista: Roger Vitrac e Artaud non appartenevano più al movimento e Robert Aron, pur restando vicino, non vi aveva mai aderito. Comunque, le «affinità» con il movimento sono evidenti e non poche. Per esempio, la volontà del Teatro «A.J.» è «di contribuire alla rovina del teatro esistente, con mezzi specificamente teatrali» — che è una dichiarazione di fede dadaista, ma che si distacca, però, per quel suo attribuire al teatro come «genere» nuove risorse di rigenerazione spettacolare. Atto di fede nel teatro, non in quanto genere verificato dalla tradizione, ma come «intrapresa in cui gli attori e spettatori dovranno impegnare la loro vita profonda» (p. 237).

Al movimento surrealista si affiancano Roger Vitrac, Robert Desnos (La Place de l'Etoile, 1927), il cui surrealismo si muove sulla scia del Nerval di Filles du Feu; Vincent Huidobro che si legò d'amicizia con Breton e girò nell'orbita del suo movimento (Gilles de Raiz, 1925-'26).

L'universo del «sogno» si attualizza nell'opera di Georges Neveux Juliette ou la clédes songes, ed è reso tangibile. E ancora il surrealismo barocco di Picasso (Le Désir attrapé par la queue, 1944) che non ha legato interamente col movimento.

Una nuova generazione surrealista si affaccia dopo la attività dei padri del surrealismo. Due opere di Julien Gracq e di Georges Schéhadé, rispettivamente, Le Roi pecheur e Monsieur Bob'le escono dal quadro storico considerato, ma per Béhar sono le sole opere rappresentate ad avere avuto l'imprimatur del movimento. Il Roi pecheur, rappresentata nel dopoguerra, descrive la preparazione e l'attesa del «meraviglioso» attraverso la leggenda del Graal. Mentre Scéhadé sfugge ad un giudizio propriamente surrealista, essendo piuttosto studiato dagli storici del «teatro nuovo» o del «nuovo teatro». In Monsieur Bob'le il teatro surrealista appare per una nuova metamorfosi. Schéhadé propone una visione «ingenua» del mondo, «dove l'impossibile costeggia il quotidiano».

Non si può non concludere dicendo che il teatro dada e surrealista è un teatro di «parola» più che d'azione, tanto è vero che non ha beneficiato di una vera rivoluzione nella mise en scène. Albert-Birot, solo, ha cercato di far muovere gli attori su «piani diversi attorno agli spettatori» — soluzione, questa, ripresa da parecchi registi moderni. D'altro canto, non c'è stata rivoluzione della mise en scène anche perchè sia gli autori dada che i surrealisti rifiutavano la congiunzione di teatro e cinema. Artaud, in fondo, rispettava la tradizione; la sua novità, infatti, consisteva nel cambiamento del contenuto e di un adattamento a questo del décor con mezzi sostanzialmente mutuati dalla tradizione esistente. L'altra novità, ben più importante, è stata apportata al teatro da Dada: l'instaurazione, cioè, di quella «misteriosa comunicazione a doppio senso tra la scena e la sala». «Il teatro dada e surrealista — osserva B. — non si preoccupa che dell'uomo pensante, delle sue facoltà immaginatrici. Chiama in causa il reale, trattandolo con la derisione o con l'assurdo». Detto questo, non è esatto dire che gli autori dada e surrealisti siano dei nihilisti in toto; nessuno di loro ha «una visione angosciata dell'umanità». Il progetto dei surrealisti consisteva, per esempio, «nel conciliare Marx e Rimbaud, a cambiare il mondo e la vita nello stesso tempo e non successivamente». E il Béhar, concludendo il suo «studio», si augura che il pubblico capisca la grande lezione di coloro che par le rêve et l'amour vogliono scoprirgli la prospettiva della vita».

Perché questa reviviscenza di studi sull'arte d'avanguardia in generale? La domanda, che può sembrare retorica, è d'obbligo anche per ribadire che, effettivamente, al fondo di questo interesse della critica, c'è un consapevole riesame del movimento da parte di tanti scrittori e artisti della neo-avanguardia. In fondo, come osserva il B., il teatro attuale, salvo eccezioni, è «impregnato di surrealismo». Ad una prima impressione, ci sembra, oggi, che l'esprit voglia scommettere con la raison, o, almeno, contro alcune limitazioni di essa; è l'esprit, e non nel senso completamente spiritualistico, che ritenta sentieri percorsi dall'uomo sin dalla sua prima vicenda terrena: un continuo verificare i limiti del reale con l'illimitato universo dell'immaginativo che può sempre fornire i nuovi dati dell'impromptu, dell'inatteso; un prendere possesso di più objets retrouvés all'interno di una coscienza che, a suo modo, vuole essere rivoluzionaria proprio in quanto, scoprendo la meraviglia di nuovi orizzonti, colpisce, o tenta, l'ottusa classificazione della vita nelle forme inventariate da una interessata cultura borghese, soddisfatta sino all'idiozia; è l'esprit, forte di certi avamposti conquistatigli dalla raison, che porta il proprio assalto alla cittadella neo-capitalista, tenutaria di valori e credenze che l'uso ha logorato e che non costituiscono più la coscienza della società.

Si tratta dell'esprit che ritenta, almeno coi suoi esponenti più orientati politicamente, non la vecchia avventura dell'Io che si rifugia nelle vaghe fantasie mistiche o che s'abbandona ai rituali dell'«anima bella», ma un'iniziativa neo-illuminista di capire e interpretare, con mezzi nuovi, un mondo nuovo fatto curiosamente di miti vecchi. Alla crisi delle ideologie borghesi si affianca un sentire nuovo di considerare la propria condizione umana, un bisogno anche naïf di stabilire una funzione significante nella realtà d'oggi, fuori da schemi che hanno frenato, a volte, quella progressiva liberazione dell'individuo che pure in passato ha conosciuto altri entusiasmi, altri successi.

Sono questi, in fondo, i motivi che inducono la critica attuale a indagare e, in qualche caso, rivedere vecchie posizioni sulle avanguardie fra le due guerre. Il clima, pur con notevoli differenze, è sostanzialmente lo stesso del primo dopoguerra: i motivi di malessere che sollecitano una revisione delle varie posizioni dell'artista di fronte alla realtà sono pressanti e non evitabili. Il neo-capitalismo chiude sempre più il cerchio e fa buona guardia sulle sue mura: accontentarsi di quella specie di libertà somministrata con tanta oculatezza all'interno o uscirne per affrontare il mare aperto con le sue tempeste ma anche con la possibilità di nuove, interessanti scoperte? In questa alternativa lo spirito libero della ragione non ha che da scegliere la seconda strada: abbandonerà il poncif, il banale, e ritroverà, così, il senso della propria presenza e funzione sociale nello sviluppo di nuove crazioni, liberatrici per sè e per gli altri.

In compagnia di Marx e Rimbaud? Può essere utile, purchè si abbia presente che non deve trattarsi di una questione di formule o di nuove, quiete bienséances.

Una scena di «Ubu» («Ubu enchâiné»), di Alfred Jarry, nell'interpretazione del T.N.P., con la regia di J. Vilar.